



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

XAVANA CELESNAH RODRIGUES DE MIRANDA CUNHA

**A MULHER, A CASA E O JARDIM:**

itinerário poético de Guita Charifker

Recife

2018

XAVANA CELESNAH RODRIGUES DE MIRANDA CUNHA

**A MULHER, A CASA E O JARDIM:**

itinerário poético de Guita Charifker

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

**Área de concentração:** História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

**Orientador:** Prof. Dr. Carlos Newton Júnior

Recife

2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C972m Cunha, Xavana Celesnah Rodrigues de Miranda

A mulher, a casa e o jardim: itinerário poético de Guita Charifker / Xavana Celesnah Rodrigues de Miranda Cunha. – Recife, 2018.

113 f.: il., fig.

Orientador: Carlos Newton de Souza Lima Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

Inclui referências.

1. Guita Charifker. 2. História da arte. 3. Pintura no Brasil. 4. Aquarela brasileira. I. Lima Júnior, Carlos Newton de Souza (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-193)

XAVANA CELESNAH RODRIGUES DE MIRANDA CUNHA

**A MULHER, A CASA E O JARDIM:**

itinerário poético de Guita Charifker

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em: 30/05/2018.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>o</sup> Dr. Carlos Newton Júnior (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Renata Wilner (Examinadora Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria do Carmo Nino (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho à minha mãe, Izabel Miranda,  
que sempre me apoiou em tudo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha mãe, Isabel Miranda, por me apoiar na escolha de seguir uma carreira acadêmica. Seu incentivo e suas palavras me ajudam a compreender a dimensão prática da vida e a importância do foco e do centramento para o desenvolvimento profissional. Agradeço ao meu pai, Heitor Cunha, que fotografou as pinturas de Guita Charifker na casa de Saulo Charifker. E por ter sido a primeira pessoa que me mostrou desenhos e pinturas, quando ele compartilhava conosco seus trabalhos de desenhista amador, nos levava para exposições e para a casa de seus amigos pintores, onde pude ver quadros e ateliês. Agradeço ao meu pai pelas longas conversas que tivemos sobre as cores, as formas, as luzes e as sombras e pelo seu incentivo ao meu desenvolvimento artístico

Ao meu irmão, Xaeny Cunha, agradeço pela sensibilidade ao lembrar de mim em exposições, museus e galerias mundo afora, pelo apoio firme, pela presença e diálogos constantes, mesmo morando tão distante. À minha avó Quitéria Miranda, agradeço pelo seu imenso amor e pela sua calma, que me faz perceber que a vida pode ser simples e feliz.

Sou grata à minha tia Eya Miranda, que muito me apoiou em momentos difíceis que passei ao longo destes dois anos de pesquisa, me ouvindo e me dando forças para seguir em frente. Agradeço também à minha tia Anna Miranda que mesmo em silêncio demonstra seu carinho e apoio ao meu crescimento.

Agradeço imensamente à minha querida amiga Milena Esther Madhava Lakshmi e posso dizer que sem o seu acolhimento, força e incentivo, teria sido muito mais difícil concluir esse trabalho. Nossos diálogos e práticas de yoga me ajudaram a ampliar minha consciência e autoconfiança, jamais esquecerei.

Gratidão à minha querida amiga Lizandra Santos, pelas nossas conversas profundas, onde refletimos juntas sobre tantos assuntos importantes para nossas vidas, nos apoiando, criando juntas, crescendo enquanto mulheres que batalham pela independência e pela felicidade profissional ligada à arte.

Gratidão a minha grande amiga Rafaela Vasconcellos, que esteve comigo em várias situações, sempre trazendo força e alegria. Agradeço a minha amiga Bruna Miranda, pelos diálogos

onde compartilhamos nossas vivências, pelas festas que fomos juntas dando um pouco mais de leveza ao nosso cotidiano e também por seu apoio e presença.

Sou muito grata ao meu orientador Carlos Newton Jr, que me apoiou de forma tranquila diante de alguns empecilhos que atrapalharam um pouco a evolução deste trabalho. Gratidão por sua organização em todas as etapas burocráticas da academia e por ter me mostrado novas possibilidades e caminhos a serem seguidos ao longo da pesquisa. Sou grata também por ter tido a oportunidade de fazer estágio de docência com ele, que conseguiu me deixar tranquila para dar meus primeiros passos rumo ao ensino em sala de aula. Queria aqui deixar a minha admiração pelo seu trabalho como professor e pelo seu respeito ao conhecimento.

Agradeço aos meus colegas de classe, em especial às minhas amigas Bárbara Collier e Guilhermina Velicastelo, pelos diálogos, pelos momentos de diversão e pela força que me deram para seguir em frente.

Minha gratidão às professoras Luciana Santos e Roberta Ramos, cujas disciplinas provocam a criação artística, além da reflexão filosófica.

Agradeço ao pró-reitor Ernani Carvalho, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Propesq), pelo suporte financeiro necessário ao justo desenvolvimento deste trabalho.

E, claro, não poderia deixar de agradecer ao filho de Guita, Saulo Charifker, que me recebeu mais de uma vez, abrindo as portas da sua casa com muita simpatia e disponibilidade. Ao escritor Ronaldo Correia de Brito, por também ter me recebido em sua residência, onde tivemos conversas muito agradáveis.



*“Sigo a minha intuição, o meu instinto e sem nenhuma pretensão intelectual, faço. Deixo-me guiar pela emoção, pela música e principalmente pela luz.”*

*Guita Charifker. Recife, 2001.*



## RESUMO

Esta pesquisa tem o intuito de contribuir para o estudo da História da Arte em Pernambuco, através da análise da obra da pintora Guita Charifker, elucidando a importância de seu trabalho no contexto artístico pernambucano. Também abrange reflexões sobre alguns momentos marcantes para o desenvolvimento das Artes Visuais em Pernambuco, como o Atelier Coletivo da década de 50, o Movimento da Ribeira, na década de 60 e a Oficina Guaianases de Gravura. Todos esses eventos fizeram parte da trajetória da artista, consolidando seu desenvolvimento profissional. Guita seguiu o rumo de uma artista independente, muitas vezes autodidata e que escolheu seguir uma vida com ênfase na liberdade, deixando em segundo plano o cotidiano familiar nos moldes tradicionais. Da sua trajetória de vida, focamos nos marcos para a carreira, buscando conectar os momentos por ela vividos com a sua produção artística. Da obra, percebemos temas recorrentes como seres híbridos, gosto pela paisagem e pela natureza dos jardins, que aqui serão abordados como símbolos para uma reflexão sobre seus possíveis significados.

Palavras-chave: Guita Charifker. História da arte. Pintura no Brasil. Aquarela brasileira.

## **ABSTRACT**

The objective of this research is to expand the study of the History of Art in Pernambuco, through the analysis of the work of the painter Guita Charifker, elucidating the importance of her work in the artistic context of Pernambuco. It also includes reflections on some important moments for the development of the Visual Arts in Pernambuco, such as the Atelier Coletivo of the 50s, the Ribeira Movement, in the 60s; and the engraving Guaianases workshop. All these events were part of the trajectory of the artist, consolidating her professional development. Guita followed the path of an independent artist, often self-taught and who chose to follow a life with an emphasis on freedom, leaving the familiar routine in the traditional way. From her life trajectory, we focus on the milestones for the career, seeking to connect the moments she lived with her artistic production. From the work, we perceive recurring themes as hybrid beings, a taste for the landscape and the nature of the gardens, which will be approached here as symbols for a reflection on their possible meanings.

**Keywords:** Guita Charifker. Art history. Painting in Brazil. Brazilian watercolor.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Aquarela de Guita Charifker - acervo de Saulo Charifker.....	21
Figura 2 - Fotografia do Jornal Correio da Manhã, 15/03/1971.....	24
Figura 3 - Fotografia do jornal Diario de Pernambuco, 12 de março de 1960.....	30
Figura 4 - Fotografia do jornal Diario de Pernambuco, 04 de novembro de 1964.....	31
Figura 5 - imagem do Jornal Última Hora, 07 de março de 1964.....	31
Figura 6 - Saulo e Guita Charifker - fotografia - Acervo da Família.....	39
Figura 7 - Desenho de Guita Charifker no livro Memória do Atelier Coletivo.....	40
Figura 8 - Pintura - Guita Charifker. Lavadeira, 1961. Óleo sobre tela, 90X63cm. Acervo de Saulo Charifker. Foto: Heitor Cunha.....	42
Figura 9 - Folhetos da primeira exposição do Atelier da Ribeira.....	44
Figura 10 - Quadro de Ismael Nery. Composição Surrealista, 1929. Óleo sobre tela 67X56,5cm.....	47
Figura 11 - Hieronymus Bosch - Detalhe do tríptico O Jardim das Delícias. 1503-1515/48	
Figura 12 - Fotografia de trecho de jornal Diario de Pernambuco, 14/07/1979.....	49
Figura 13 - Fotografia de matéria do Diário de Pernambuco, 29/10/1972.....	50
Figura 14 - Guita Charifker - Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.....	51
Figura 15 - Imagem de esfinge grega nos vasos da Antiguidade Clássica.....	54
Figura 16 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel. 50X70cm. Recife, 1969.....	54
Figura 17 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.....	57
Figura 18 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.....	59
Figura 19 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.....	60
Figura 20 - Ulisses e as Sereias. Vaso grego, séc. V a. C. Museu Britânico, Londres. .	62
Figura 21 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70cm. Recife, 1969.....	64
Figura 22 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.....	66

Figura 23 - Guita Charifker. Gravura em metal, 28X50cm. Rio de Janeiro, 1989. ....	66
Figura 24 - João Câmara. Espere, cozinhe-me também este aqui. Litografia, Cenas da Vida Brasileira.....	69
Figura 25 - Guita Charifker. Árvore. Litogravura, 50X70 cm. Recife, 1978.....	71
Figura 26 - Guita Charifker. Galope à Beira-Mar. Litogravura, 70X50 cm. Sem data..	73
Figura 27 - Guita Charifker. Litogravura, 70X50cm. Sem título, 1977.....	74
Figura 28 - Guita Charifker. Litogravura, 50X70 cm. Sem título, 1977.....	74
Figura 29 - Guita Charifker. Bico-de-pena aquarelado, 30X50. México, 1980.....	76
Figura 30 - Salvador Dalí. Ameixa Apressada, 1969.....	79
Figura 31 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 35X50cm. México, 1981. Acervo de Saulo Charifker. Foto: Heitor Cunha.....	80
Figura 32 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 55X77,5cm. México, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....	82
Figura 33 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1992.....	85
Figura 34 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 80X60cm. Rio de Janeiro, 1992. ..	89
Figura 35 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1997.....	92
Figura 36 - O jardim de Nebamun. Aproximadamente 1.400 a.C.....	95
Figura 37 - O Jardim das Delícias Terrenas, 1504. Painel Esquerdo, Jardim do Éden. .	96
Figura 38 - Claude Monet . Giverny. Óleo sobre tela, 1900. ....	97
Figura 39 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Sítio Santa Clara, Rio de Janeiro, 1994.....	98
Figura 40 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel., 80X60cm. Sítio Santa Clara, Rio de Janeiro, 1995.....	100
Figura 41 - Michelangelo. A Expulsão do Paraíso. Capela Sistina. Séc. XVI.....	101
Figura 42 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80. Olinda, 2000. ....	102
Figura 43 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1998.....	105
Figura 44 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80. Olinda, 1991. ....	107

Figura 45 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 56X76cm. Olinda, 1989..... 107

Figura 46 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 80X60cm. Olinda, 1993..... 108

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>2 A Reencarnação de Branca Dias.....</b>	<b>18</b>
2.1 Branca Dias .....	19
2.3 Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife .....	27
2.4 O Surrealismo de Guita.....	46
2.5 O Simbolismo do Peixe.....	56
2.6 Oficina Guaianases de Gravura.....	68
<b>3 O Jardim .....</b>	<b>75</b>
3.1 Viagem ao México .....	76
3.2 O Sonho.....	83
3.3 O Jardim Simbólico.....	90
<b>4 À Guisa de Conclusão: O Abrigo Precioso .....</b>	<b>103</b>
4.1 O Abrigo Precioso.....	104
<b>Referências.....</b>	<b>110</b>

## 1 Introdução

Por muitos anos nutri o desejo de realizar o mestrado em Artes Visuais. Apesar de ter escolhido a graduação em jornalismo, meus interesses estavam mais ligados ao universo do desenho, da pintura. Tanto no âmbito da teoria a respeito desses assuntos quanto da prática mesmo. Então, cinco anos após minha conclusão no curso de jornalismo, resolvi ter aquela coragem necessária para “chutar o balde” e fazer o que eu gostava de verdade. Comecei uma graduação em Artes Visuais, mas movida pela vontade de evoluir profissionalmente, ao final do mesmo ano em que ingressei na graduação em Artes Visuais, na UFPE, consegui ser aprovada no mestrado deste mesmo curso, pós-graduação que eu já sonhava cursar havia alguns anos.

Inicialmente, pensei em pesquisar o Atelier Coletivo de Olinda, formado na década de 1950, porque trabalhando como jornalista cheguei a entrevistar o pintor José Cláudio uma vez, por ocasião da assessoria de imprensa que fiz para o lançamento do livro *José Cláudio: Vida e Obra* e fiquei muito emocionada com o relato dele sobre o movimento, sobre aquela paixão pela arte que reuniu o grupo, uma entrega ao ofício, mesmo diante de dificuldades financeiras e com alguns familiares dos artistas preferindo que eles seguissem outras carreiras. O Atelier Coletivo possibilitou o convívio entre artistas para experimentar e criar, sendo um marco para a história da arte pernambucana por ter sido um espaço de reflexão sobre a arte e de produtividade que contava com o apoio governamental. Dali, “surgiram” artistas como Guita Charifker, José Cláudio, Gil Vicente, Gilvan Samico, apenas para citar alguns.

Mas, percebi que seria mais interessante para esta pesquisa se eu me detivesse na história de vida de apenas um dos artistas do Atelier Coletivo. Então, escolhi a desenhista e pintora Guita Charifker, por dois motivos: primeiro, por ela ser uma das poucas mulheres a participar do movimento e, segundo, pela minha admiração por seu trabalho.

A técnica da aquarela, para mim, sempre foi um mistério. Alquimia. Toda pintura o é, diriam. Mas, dosar a água com a tinta e criar uma composição no papel, sem que se possa corrigir com facilidade, era um ato mesmo de entrega. Em 2015, comecei a pintar uma série de aquarelas florais chamada “Para Afrodite” e percebi o quanto eu tinha uma tendência a querer controlar tudo na pintura. Uma querida amiga minha, a pintora Dani Pessôa, com quem fiz

algumas aulas particulares de aquarela, teceu alguns comentários que me fizeram refletir a respeito da elaboração da pintura. Ela disse, durante uma aula, que pintar com aquarela era bom porque ajudava a liberar a nossa rigidez, o nosso apego ao controle, já que nem sempre as coisas saíam exatamente como queríamos ao usar essa técnica. Aquilo foi muito importante para mim e passei a compreender que certos mistérios do acaso podem ser amados na feitura de qualquer obra, artística ou não.

Guita Charifker seria então uma mestre em conseguir realizar trabalhos impecáveis nesta técnica que dá tão pouca margem para ajustes. Meu primeiro contato com as obras dela foi através do livro *Viva a Vida! Guita Charifker: Aquarelas, Desenhos, Pinturas*, idealizado pela produtora por Carla Valença, da Relicário Produções, no Recife. Eu trabalhava como jornalista em uma assessoria de imprensa especializada em eventos culturais, um dos poucos trabalhos na área de comunicação com o qual eu me identifiquei. Então, na agência, havia diversas publicações sobre artes visuais porque atendíamos ao Instituto Cultural Banco Real, que depois se tornou Santander Cultural, local que abrigou exposições importantes no Recife, como ‘*O Brasil de Pierre Verger*’(2007); ‘*Arte do Barro e O Olhar da Arte: Vitalino e Verger*’ (2009); ‘*Joaquim Nabuco, Brasileiro, Cidadão do Mundo*’(2010), mostra que homenageou o centenário de morte de um dos maiores abolicionistas brasileiros e que contou com o documento original da Lei Áurea na exposição. Neste mesmo espaço, também havia a Galeria Marcantonio Vilaça, que abrigava exposições de Arte Contemporânea.

Na assessoria, tínhamos acesso a uma série de publicações sobre artes visuais e, no meu tempo livre, costumava folhear os livros da agência e paquerava com o livro de Guita Charifker que ficava dentro de uma cristaleira, num lugar um pouco inacessível. Certo dia, abri a cristaleira e peguei esse livro, *Viva a Vida! Guita Charifker: Aquarelas, Desenhos, Pinturas*. Achei muito bonito tudo o que vi. Anos depois, pude ver algumas de suas aquarelas na casa de uma amiga e continuei sentindo “uma coisa boa” ao observar suas pinturas. Então, ao escolher pesquisar a obra de Guita Charifker, percebi que já existia uma história que me levava até sua obra.

Eu sentia uma aura de beleza e delicadeza nas aquarelas de Guita e gostava do tema abordado, a natureza. A natureza dos jardins, cultivada por mãos humanas, que vive dentro de espaços particulares e não a natureza selvagem das matas. Percebi que ali existia um amor pelas plantas que me comoveu, talvez pelo fato de que também sinto um carinho pelos jardins e



pelo encanto que eles trazem para os ambientes onde são cultivados. E a pesquisa foi se desenvolvendo por esse caminho, investigando a temática preferida da artista e o caminho que ela percorreu ao longo de sua vida.

O estudo, então, foi me levando a perceber alguns símbolos em suas criações, e daí passei a pensar sobre o significado de certas imagens que ela usou para sugerir uma possível interpretação. Acredito que nessa terra fértil e ampla onde brotam as pesquisas em Artes Visuais, trazer um olhar sobre parte da obra da pintora Guita Charifker, contribui tanto pelas novas ideias propostas quanto pela visibilidade dos artistas locais, muitas vezes desconhecidos até mesmo no âmbito acadêmico. Apesar de possuir uma vasta obra, com mais de 40 anos de produção, o trabalho dela ainda não consta de pesquisas acadêmicas na área de Artes Visuais e, quando aparece, fica restrito a citações ou como coadjuvante de pesquisas sobre outros artistas.

Penso que todas as pesquisas propostas em Artes trazem uma contribuição para esse âmbito dito “científico”, inclusive para aumentar o horizonte do que é considerado ciência. Dessa forma, este trabalho se propõe a ser uma semente a mais nesse jardim. Espero que as reflexões aqui propostas – nascidas de outras, juntamente com a observação da obra – possam ajudar pesquisadores e apaixonados pelas artes e pela filosofia da arte.

Jardins ensolarados, interiores de casas, figuras antropozoomórficas, “árvores-gente”, união entre o mundo vegetal e o mundo animal são alguns dos temas recorrentes da pintora e, aqui, me proponho a lançar uma perspectiva a respeito dessas imagens, lançando possíveis conexões e significados.

Consegui entrevistar o filho de Guita, Saulo Charifker, que foi muito receptivo comigo, me ajudando inclusive a entrar em contato com amigos íntimos da pintora, como o escritor Ronaldo Correia de Brito e com outros familiares dela que tinham quadros em suas casas, para que eu pudesse fotografá-los.

Início a dissertação abordando o começo da trajetória profissional de Guita, com o ingresso no Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna, revelando um pouco do que significou esse movimento para os artistas pernambucanos. Também percorro um pouco a primeira fase da artista, onde ela realizou desenhos a bico-de-pena numa atmosfera de tendência surrealista.

Busquei refletir sobre os possíveis significados simbólicos de seus desenhos. Em seguida, trato da fase em que ela passa a pintar com aquarela e abordo a temática do Jardim, tema preferido desse momento. Teço possíveis reflexões sobre o significado do Jardim e também investigo o seu simbolismo. Escrevo, ainda, sobre a Casa em Guita Charifker, pensando nas implicações poéticas deste ambiente e na relação da artista com ele.

Para a elaboração desta pesquisa, foram consultados documentos primários, acervos de jornais e revistas que documentassem a presença de Guita no cenário artístico pernambucano e carioca; livros, depoimentos orais, através de entrevistas com o filho mais novo da artista, Saulo Charifker e com um grande amigo dela, o escritor Ronaldo Correia de Brito, que também foi curador de várias exposições da pintora no Recife, ambos já referidos.

Ao mesmo tempo em que a pesquisa faz uma análise das obras, também percorre a trajetória de vida dela, no que tange à sua atuação artística. Mas, como frisou o pesquisador Adriano Carvalho em sua dissertação sobre a pintora Tereza Costa Rêgo, “queremos destacar que todo leitor deve ter a consciência de que a narrativa biográfica é um ponto de vista do escritor sobre a vida de um determinado sujeito. Pois o biógrafo é livre para construir a imagem que deseja do objeto pesquisado, logicamente bem dosado entre as partes ficcional e factual.”<sup>1</sup>

Gostaria de esclarecer que este trabalho não tem o intuito de ser uma biografia da artista, e sim uma análise de sua trajetória poética, observando a mudança na sua produção e tecendo uma costura entre a análise das obras e os momentos históricos mais relevantes da vida da artista que tiveram importância também para o âmbito das Artes Visuais.

---

<sup>1</sup> CARVALHO, Adriano José de. *E a mulher se fez pintura: história de vida, gênero e política na obra de Tereza Costa Rêgo*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014. p.46

## 2 A Reencarnação de Branca Dias

**guita, que sempre teve  
queda para pintar, diz:  
artista deve ser versátil  
& estagnação é um mal**



**guita pinta**

## 2.1 Branca Dias

Logo na primeira entrevista que fiz com o filho caçula de Guita Charifker, Saulo Charifker, ele me disse: “vou te contar uma coisa que quase ninguém sabe. Mamãe se achava a reencarnação de Branca Dias”. Fiquei pensando sobre isso. De início, achei a informação um tanto irrelevante para minha pesquisa, mas em seguida, percebi que não. Como eu poderia simplesmente ocultar que Guita se identificava com uma mulher revolucionária, perseguida pela Inquisição, acusada de bruxaria? Encontrei depois a mesma informação numa crônica escrita por Ronaldo Correia de Brito, amigo íntimo da artista, publicada na Revista Continente, quando da morte da pintora, em fevereiro de 2017: “– O pior é o calor. Sou judia de Olinda, a reencarnação de Branca Dias. Dizem que ela jogou as joias no rio do Prata.”<sup>2</sup>

O que sabemos sobre Branca Dias é um misto de história oral com os fatos documentados. Ela é considerada pela “lenda popular” uma mártir da Inquisição em Pernambuco, que fora queimada na fogueira em Portugal, no século XVI e que havia jogado suas joias num açude que ficava em frente à sua casa, no Engenho de Dois Irmãos, posteriormente apelidado de “Açude do Prata”. Até hoje existem as ruínas de sua casa e o açude permanece no local. Para chegar até as ruínas, é necessário fazer uma trilha (tive a oportunidade de fazer essa trilha com um grupo de amigos) e, chegando lá, em pleno século XXI, ainda não há sinal de telefonia celular.

De acordo com o pesquisador Arnaldo Niskier, no livro “*Branca Dias: O Martírio*”, há controvérsias a respeito da morte dela na Inquisição, em Portugal. O mesmo autor escreve que:

O historiador José Antônio Gonsalves de Mello identificou o que ele aponta como 'a Branca Dias real': uma mulher que viveu no Brasil, entre 1551 e 1559, longe das garras do Santo Ofício. Não morreu, portanto, na fogueira, mas na cama, com a idade aproximada de quase 80 anos, nos arredores de Olinda, sem ter sido perseguida pela Inquisição em terras brasileiras.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BRITO, Ronaldo Correia de. *Adeus, Guita Charifker!* In: Revista Continente, edição 195, março de 2017.

<sup>3</sup> NISKIER, Arnaldo. *Branca Dias: o martírio*. Rio de Janeiro: Consultor, 2006. p.21

Há outros relatos afirmando que ela foi sim condenada pela Inquisição, acusada de continuar professando o judaísmo. A confusão sobre o destino de Branca Dias se deve ao fato de que houve mais de uma Branca Dias, segundo a pesquisa de Niskier. Uma no século XVI, que morou em Pernambuco e outra no século XVIII, que morou na Paraíba e que, esta sim, realmente fora perseguida e queimada pela fogueira da Inquisição. Inclusive, a história da Branca Dias da Paraíba inspirou Dias Gomes a escrever a peça de teatro *O Santo Inquérito*, em 1966.

Se a Branca Dias de Pernambuco foi realmente queimada na fogueira não sabemos, mas o fato interessante é que nossa pintora sentia-se tal qual aquela mulher que, por sua coragem e fé no judaísmo, fora perseguida e condenada. Aqui, é importante lembrar que Guita, leonina nascida no dia 10 de agosto de 1936, no Recife, registrada como Guita Greiber, era de família judaica. Seus pais, Salomão Greiber e Rosa Mandel Greiber emigraram da Europa Central para o Brasil por volta de 1914, ano que iniciou a Primeira Guerra Mundial, devido às perseguições antissemitas sofridas pela comunidade judaica. Primeiro veio seu pai e, aqui no Brasil, é que ele conhece sua mãe, Rosa Greiber, no Porto do Recife. Ainda criança, aos oito anos de idade, Guita fica órfã de pai e mãe, que não resitiram à tuberculose. Ela foi criada pelos tios, que costumavam participar das cerimônias religiosas judaicas.

A identificação com Branca Dias pode também ter a ver com o fato de ambas terem o judaísmo como primeira religião. Mas, Guita tornou-se uma mulher eclética, aderindo a crenças de várias religiões: acreditava ser filha de Oxum, pintava santos católicos, se dizia animalista. Era uma mulher mística, que não seguia dogmas restritos a nenhuma religião específica, exercendo a liberdade para unir várias crenças. Como ela mesma declarou a respeito de si mesma:

As religiões são meras linguagens para falar de um mesmo Deus. Sou uma pessoa mística, mas não frequento sinagogas. Nas minhas aquarelas posso me dar a liberdade de pintar um menorá, um espelho de Oxum ou uma Santa Luzia com os olhinhos na mão. Importa-me apenas o deleite artístico e espiritual.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> BRITO, Ronaldo Correia de. Op. cit., 2017.

Figura 1 - Aquarela de Guita Charifker - acervo de Saulo Charifker



Guita

Charifker. Aquarela sobre papel, 2004, 60X80 cm. Coleção particular de Saulo Charifker.

Nesta aquarela (figura 1), de 2004, Guita incluiu um menorá, candelabro judaico geralmente feito em ouro que representa a luz divina, mas também pintou santos católicos ao lado de mulheres nuas em um mesmo trabalho como veremos mais adiante, não se limitando a seguir dogmas religiosos. Na mesma crônica da revista Continente, Ronaldo Correia de Brito conta que o neto da artista falou sobre a tolerância religiosa dela como um exemplo a ser seguido.

O neto lê um necrológio em que lembra o ecumenismo da avó. Ela se declarava uma judia filha de Oxum, devota de Santa Clara, simpatizante de religiões orientais. – Que sua recusa a qualquer tipo de intolerância sirva de exemplo, proclama.<sup>5</sup>

Assim como Branca Dias, Guita também foi uma mulher revolucionária e não seguiu os padrões estabelecidos pela época para uma mulher casada. Ela assumiu a responsabilidade de escolher o seu destino, superando o medo da liberdade que tanto limita a vida dos seres

<sup>5</sup> BRITO, Ronaldo Correia de. Op. cit., 2017.

humanos, presos a rotinas muitas vezes entediadas, por falta de coragem para enfrentar as consequências de suas escolhas, devido ao que Jean-Paul Sartre chamaria de a angústia da liberdade: “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão”<sup>6</sup>.

Guita fez esse encontro consigo mesma quando percebeu que iria precisar optar entre seguir com uma rotina familiar tradicional ou lançar-se num destino que lhe proporcionaria maior autenticidade para exercer suas atividades artísticas. Foi um momento decisivo em sua vida. Interessante notar que ela havia ficado órfã quando criança e, de certa forma, ao retirar-se de casa e deixar os filhos com o pai, estava se ausentando como mãe, inconscientemente causando uma perda que ela mesma vivera, mas em outras proporções. Segundo Ronaldo Correia de Brito, ao longo de anos de amizade, esse era um dos assuntos mais recorrentes dela. A própria artista afirmou:

... ser artista é bem mais complicado. Você assume compromissos além do casamento. O casamento é uma vocação e arte é uma vocação, também. Não dá para ter duas vocações. Ou você tem uma, ou outra. Chega uma hora que você tem que escolher. [...] Estava tudo maravilhoso, mas a arte foi mais forte e me chamou.<sup>7</sup>

São poucos aqueles que conseguem se posicionar e optar pela sua verdade interior, encarando de frente as consequências da escolha pela liberdade – principalmente quando se trata de uma mulher, mãe, vivendo numa sociedade patriarcal na Recife de fins dos anos 60. Guita foi um desses seres capazes de liberdade. A escolha dela lembra a do pintor Gauguin, que depois de casado e com cinco filhos, descobre seus talentos artísticos e resolve abandonar a carreira bem sucedida de corretor na Bolsa de Valores na França para viver no Taiti, sozinho, fazendo o que amava.

Gauguin descobriu a sua veia artística bastante tarde. Ele já se encontrava rodeado de todo o conforto proporcionado por uma vida burguesa – já tinha mulher, família, rendimentos – quando pôs fim à existência pacata que levava. [...] os laços (de casamento) que os uniam não eram tão

---

<sup>6</sup> SARTRE, J. P. *O Ser e o Nada*: Ensaio de ontologia fenomenológica, trad. Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2002. p.72

<sup>7</sup> VALENÇA, Carla. *Viva a Vida! Guita Charifker*: aquarelas, desenhos, pinturas. Edição: Ronaldo Correia de Brito e Mário Hélio Gomes de Lima, SIC. Recife: 2001. p.112

fortes, que não pudessem ser quebrados quando o pai de família descobriu o seu talento artístico. Divorciados sem divórcio, cada um seguiu seu caminho.<sup>8</sup>

Guita foi desbravando seu próprio caminho, encontrando a sua linguagem visual, buscando elementos do seu inconsciente que iriam ganhar vida no papel. Através da livre associação e do fluxo de ideias, mergulhou profundamente em si mesma, criando um estilo próprio, inicialmente por meio do desenho de viés surreal, seguindo para a gravura e, finalmente, para a aquarela. Encontrou na simplicidade dos jardins e das plantas sua expressão favorita e conseguiu transmitir nas suas imagens a plenitude de seu espírito, que só trabalhava em paz consigo mesmo.

---

<sup>8</sup> WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin 1848-1903: quadros de um inconformado*. Tradução: Etelvina Rocha Gaspar. Benedikt Taschen: 1993. p.7-8.



## 2.2 Uma Janela na minha vida

Foi assim que a pintora Guita Charifker descreveu o início de sua carreira artística, como uma janela em sua vida, referindo-se ao acaso que a levou a ver alguns artistas pintando e desenhando através da janela de uma casa na Rua Velha, no centro do Recife, local onde funcionava o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna. Guita estudava na Escola Normal e o Atelier ficava no caminho de seu trajeto diário. Ela, que já gostava de desenhar desde criança, se interessou por conhecer aquele espaço e ficou sabendo que lá havia um curso de desenho, no qual se inscreveu. A partir de então, começa a desenvolver suas habilidades artísticas – no desenho, na pintura e na escultura – que iriam acompanhá-la por toda a vida, principalmente o desenho e a pintura.

Levei muitos anos desenhando sozinha. Um dia, andava pela Rua Velha, na Boa Vista, vi uma janela aberta e, através dela, pessoas desenhando. Eu tinha dezesseis anos. Se não fosse esse momento, não sei o que teria sido a minha vida.<sup>9</sup>

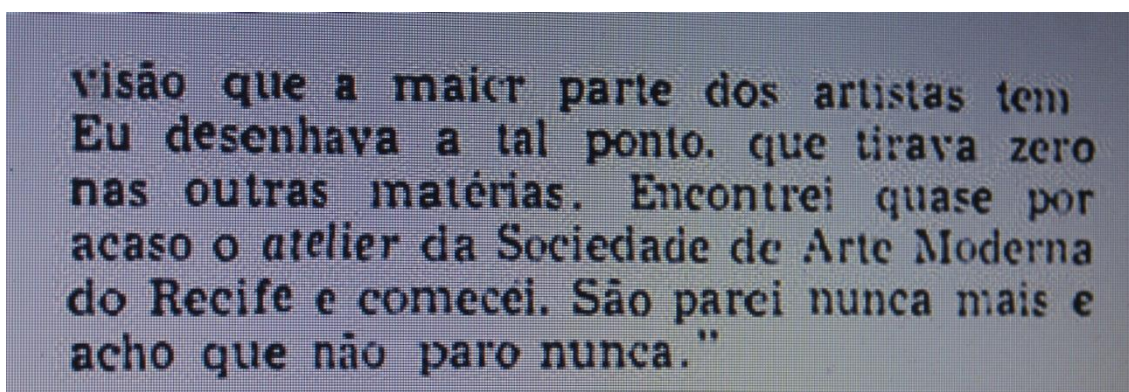


Figura 2 - fotografia do Jornal Correio da Manhã, 15/03/1971

E não parou mesmo. O acaso, regido pelo mistério, a que o psicoterapeuta Jung chamaria de sincronicidade<sup>10</sup> levou-a a integrar um grupo de artistas que se tornaria canônico para a arte pernambucana. Ela estava ao lado de Abelardo da Hora, José Cláudio, Corbiniano Lins, Samico, Anchises Azevedo, Reynaldo Fonseca, apenas para citar alguns dos nomes que integraram o Atelier. Artistas que representam o Modernismo Pernambucano, sendo

<sup>9</sup> VALENÇA, Carla. Op.cit., 2001. p. 110

<sup>10</sup> Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo. JUNG, Carl G. In: JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. 18.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p.19

precedidos por Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, que havia participado da Semana de Arte Moderna de 1922.

O modernismo brasileiro ecoou pelos anos subsequentes à Semana de 22, em vertentes diversas. Embora a tendência paulista fosse de se “atualizar” em relação às manifestações europeias – daí surgindo exposições como “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, realizada em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e a própria “Bienal Internacional de São Paulo”, em 1951 – que exaltavam o abstracionismo<sup>11</sup>, a expressão da maioria dos pintores e desenhistas pernambucanos não rompeu com o figurativismo<sup>12</sup>. É muito provável, inclusive, que esse tenha sido um dos principais motivos pelos quais todos os artistas do Atelier Coletivo que enviaram suas obras para a primeira Bienal de São Paulo tenham sido recusados, fato que causou extrema indignação entre os pintores daqui, como relatou Wellington Virgolino:

Me lembro que quando a Bienal de São Paulo inaugurou resolvemos mandar nossa produção. Todo mundo. Foi um alvoroço. E o resultado foi uma merda. Todos recusados! “Perseguição, injustiça! O Brasil devia ser dividido em Norte e Sul!” Por pouco não fizemos nossa guerrinha tipo americana entre norte e sul! Mas que foi um ponta-pé nos culhões, foi! Até Abelardo! Imagina! “Política”, só poderia ser “política”. Portinari não mandou quadros, protestava...Que alívio! Não estávamos sós!<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Em sentido amplo, abstracionismo refere-se às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. Em acepção específica, o termo liga-se às vanguardas européias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem e a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz, aparecem como traços recorrentes das diferentes orientações abrigadas sob esse rótulo. Inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, que se torna, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no século XX. Definição da Enciclopédia Itaú Cultural <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>

<sup>12</sup> Tipo de arte que se desenvolve principalmente na pintura pela representação, de seres e objetos em suas formas reconhecíveis para aqueles que as olham. Na arte ocidental a prática da arte figurativa só se transforma, perdendo sua soberania, a partir do início do século XX, com o surgimento da arte abstrata, que busca expressar o mundo interior, o mundo dos sentidos, bem como relações concretas usando como referência apenas os recursos da própria pintura, como a cor, as linhas e a superfície bidimensional da tela. Definição da Enciclopédia Itaú Cultural <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo100/arte-figurativa>

<sup>13</sup> Depoimento a José Cláudio. In: *Mémória do Atelier Coletivo*. Recife: Artespaco, São Paulo: Renato Magalhães Gouvea - Escritório de Arte, 1978. p.41

A pintura pernambucana foi taxada de “provinciana” e “regionalista”, como sendo uma manifestação artística atrasada em relação às novidades da geométrica abstrata. Mais de meio século após a primeira Bienal de São Paulo, hoje o 'Pernambuco Modernista' vem ganhando o reconhecimento nacional, através dos críticos de arte, historiadores e curadores que passaram a ter um olhar mais amplo diante da pluralidade das manifestações artísticas. O crítico de arte Marcus Lontra – curador da exposição “Como Vai Você, Geração 80?” – em entrevista ao jornalista Bruno Albertim, declarou:

A história é sempre escrita pelos vencedores. Pelas mesmas razões pelas quais Frei Caneca não é considerado um herói nacional, o Modernismo Pernambucano ficou preso em suas fronteiras físicas. Não se trata de discutir ou menosprezar a extraordinária contribuição do Modernismo Paulista que, com a criação de uma universidade como a USP, soube criar, **através de trabalhos acadêmicos**, uma hegemonia modernista paulistana – aí sim de uma maneira discutível – mas de reconhecer a extraordinária contribuição do Modernismo Pernambucano que, no ensino oficial, aparece quase que como um apêndice.<sup>14</sup>

O crítico incluiu o debate acadêmico como relevante para a formação de uma história da arte brasileira, enfatizando a produção dos trabalhos acadêmicos da Universidade de São Paulo, que acabam sendo propagados como as informações mais relevantes sobre o assunto. A partir da pesquisa acadêmica e da crítica de arte, vai se consolidando um discurso sobre o passado que acaba se tornando hegemônico e entrando para os livros de história que serão ensinados nas escolas de todo o país, deixando de lado expressões artísticas que não foram objeto de pesquisa e que estiveram mais afastadas do eixo Rio-São Paulo.

Dessa forma, pouco ou quase nada conhecemos dos artistas de nossa terra e menos ainda das artistas mulheres. Além de Tarsila do Amaral e de Anita Malfatti, basicamente não há referências a outras pintoras brasileiras do modernismo nos livros de história para o ensino médio. Assim, a pesquisa acadêmica que lança luz sobre a criação dos artistas que ficaram marginalizados pela historiografia oficial, contribui para a inserção de novos conteúdos no ensino e para a valorização do trabalho desses artistas.

---

<sup>14</sup> Jornal do Commercio, 28/03/2017

### 2.3 Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife

O Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife surge nesse momento de consolidação do modernismo nacional, com uma proposta de aproximação da arte com a vida do povo brasileiro. O escultor Abelardo da Hora, idealizador do Atelier, não se identificava com as intenções abstracionistas na arte por considerar que os trabalhos que seguiam essa linha tornavam-na ainda mais distante da população, restringindo o interesse pelas obras a uma pequena elite de intelectuais e artistas. O contexto histórico em que surge o Atelier Coletivo é interessante para compreendermos a importância desse movimento nas Artes Visuais em Pernambuco. Até sua criação, em 1952, não há relatos de ateliês coletivos no Estado que reunissem artistas envolvidos em se desenvolver tecnicamente e criar coletivamente.

Com a iniciativa do Atelier Coletivo, é como se houvesse um resgate, de certa forma, ao *modus operandi* das antigas oficinas de mestres de artistas, que existiram em vários momentos da História, como na Antiguidade Clássica greco-romana e na Renascença. Claro que, resguardadas as devidas proporções, uma vez que os artistas participantes do Atelier Coletivo recifense estavam ali para trabalhar em suas poéticas pessoais. Diferente das antigas oficinas onde os aprendizes eram treinados para ajudar os mestres na feitura de obras encomendadas bem mais do que para investigar suas próprias criações. Mas, a proposta da reunião em torno de um mestre – no caso, Abelardo da Hora – para o aprendizado e prática de técnicas de desenho, pintura e escultura tem uma aura de similaridade com aquelas escolas de formação artística do passado, onde os artistas passavam anos estudando para só depois ganhar autonomia.

Na Pernambuco dos anos 50, cabia à Escola de Belas Artes o papel de formar os artistas locais, mas a tendência acadêmica da escola em nada convergia com os ideais propostos pelos integrantes do Atelier, que se reuniam para experimentar, conversar, criar de maneira inovadora. Sobre a formação dos coletivos de artistas, escreveu o crítico de arte Frederico Morais:

[...] a reunião dos artistas em ateliês coletivos não visava apenas a um novo treino oficial, como a prática do desenho com modelo vivo, a apropriação de novas técnicas, materiais e estilos de

pintura, mas também a criação de um ambiente favorável ao debate de ideias, praticamente inexistente nas escolas de arte<sup>15</sup>

O debate de ideias vai florescer no Atelier Coletivo, onde os artistas atuam praticamente como pesquisadores da cultura pernambucana, fazendo expedições a terreiros de candomblé, a festas populares para vivenciar danças como o bumba-meu-boi, o maracatu, o frevo. Era a partir desse contato direto com manifestações religiosas e festas populares que fluía a reflexão sobre a realidade nacional entre os artistas do movimento. Nos bares, nas ruas, nas visitas às festas, na busca por conhecer e participar ativamente da cultura do Estado é que se direcionava a ideologia do Atelier.

Primeiro fundaram a Sociedade de Arte Moderna do Recife e, alguns anos depois, como uma extensão da Sociedade, nasce o Atelier Coletivo. Os principais nomes envolvidos na idealização da Sociedade foram Abelardo da Hora e Hélio Feijó. Abelardo, escultor e desenhista, havia feito, como bolsista, o Curso Livre de Escultura na Escola de Belas Artes de Pernambuco e também tinha passado três anos morando na Oficina de Cerâmica de Ricardo Brennand, realizando desenhos em pratos e jarros de cerâmica, com temáticas regionais. Foi a partir da admiração aos trabalhos de Abelardo que Francisco Brennand demonstrou seus primeiros interesses nos estudos de desenho e pintura.

Embora Abelardo da Hora tivesse estudado na Escola de Belas Artes, não enveredou para a escultura acadêmica nos modelos clássicos e tinha intenções de tornar o ensino da arte mais democrático no Recife. Daí, sua iniciativa em criar uma Sociedade que pudesse representar os artistas perante o poder público, fortalecendo a profissionalização dos artistas plásticos. A Sociedade seria uma entidade capaz de pensar o desenvolvimento de uma arte visual ligada à cultura popular, à realidade pernambucana com suas características singulares. É nesse ponto que surge, no Recife, uma proposta diferente da que estava sendo praticada em São Paulo. Abelardo volta seu olhar para o cotidiano do povo e daí extrai matéria para sua obra, considerando os conceitos criados na Europa muito desconectados com a realidade brasileira. Tinha “a preocupação básica da elevação do nível cultural da população, da educação do povo para a vida.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> MORAIS, Frederico. *No Ateliê do Artista: os mecanismos de criação*. 2 volumes. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte. 2004

<sup>16</sup> In: CLAUDIO, José. Op. cit., p.32

Hélio Feijó, por sua vez, além de pintor, atuava como funcionário público da Diretoria de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura do Recife. Ambos já tinham intenção de criar uma Sociedade de Artistas, mas Hélio Feijó não encontrava mais ninguém além dele próprio com o mesmo interesse.<sup>17</sup> Até que Abelardo da Hora o convidou para formar com ele uma Sociedade de Artistas com o objetivo de defender os interesses da classe. Dessa maneira, formou-se, em 1948, a Sociedade de Arte Moderna do Recife (S.A.M.R.), presidida por Hélio Feijó. A Sociedade nasceu no mesmo dia da primeira exposição de esculturas de Abelardo da Hora, realizada na Associação dos Empregados no Comércio, na Rua da Imperatriz, no Recife, patrocinada pela DDC.

“Voltei para o Recife [do Rio de Janeiro] em outubro de 1946, com o propósito de fundar uma Sociedade de Artistas não só para a defesa dos interesses dos artistas como para defesa da própria Arte, que era colocada em segundo plano pelos poderes públicos [...] eu queria democratizar o ensino das Artes em nossa terra e dessa forma interferir no panorama das Artes com uma turma bem orientada de jovens. Era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista que ficara só na elite.”<sup>18</sup>

Sua intenção foi materializada e a Sociedade passou a representar o interesse dos artistas plásticos diante do poder público e, como entidade política, conseguiu subsídio financeiro para a manutenção do Atelier Coletivo, criado em 1952, quatro anos depois do início da Sociedade. É importante ressaltar que foi iniciativa da Sociedade a luta pela aprovação, no Recife, da lei municipal que estabelece a obrigatoriedade de obra de arte nas edificações com área superior a dois mil metros quadrados, criando uma maior visibilidade para as obras de arte nas vias públicas, além de um novo mercado para os artistas. À título de ilustração e curiosidade, trouxe duas imagens de jornais com textos que noticiam o envolvimento dos artistas da Sociedade na implementação da referida lei, com o prefeito Miguel Arraes, em 1960 e, posteriormente, em 1964, quando o Brasil já se encontrava sob o regime militar, vemos a luta da Sociedade para que a lei fosse cumprida, durante o mandato do prefeito Augusto Lucena.

---

<sup>17</sup> In: CLAUDIO, José. Op.cit, 1978.

<sup>18</sup> In: CLAUDIO, José. Op.cit, p.32

A militância do artista, a necessidade de ele organizar-se em associação para reivindicar um espaço profissional na sociedade, “criar a profissão de artista”, foi amplamente divulgada nas memórias sobre a SAMR e o Atelier – inclusive expressa no seu nome “coletivo” [...] Suas declarações buscavam levar a crer que esse novo posicionamento era o mais apropriado para exigir dos setores públicos reconhecimento da categoria, apoio e espaço de atuação; os artistas estariam mais fortes ao se ajudarem mutuamente.<sup>19</sup>

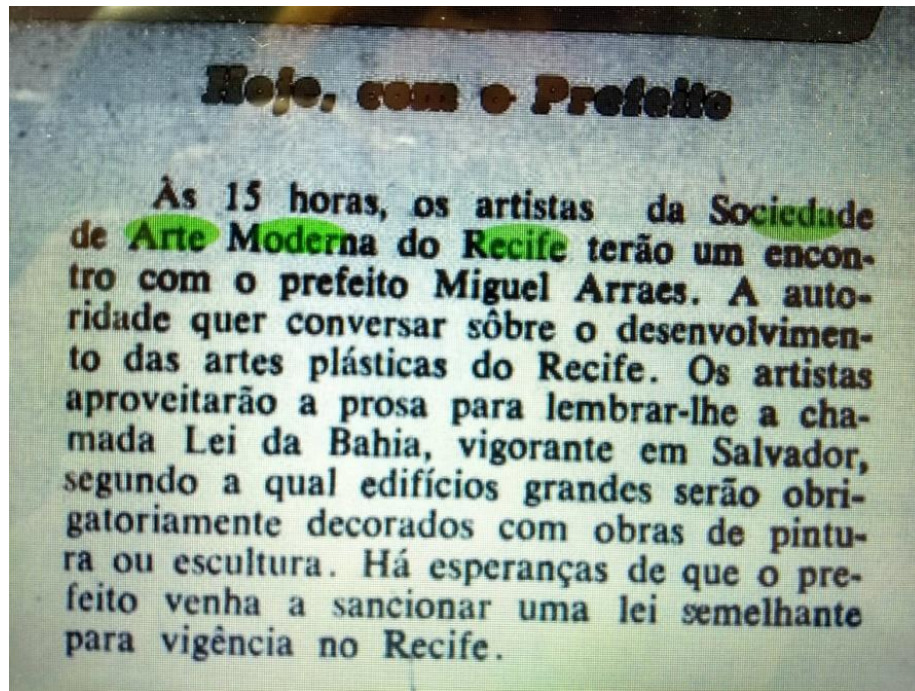


Figura 3 - Fotografia do jornal Diário de Pernambuco, 12 de março de 1960

---

<sup>19</sup> PAZ, Raissa. *Preocupações artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife*. Dissertação de mestrado em História para o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015. p.60

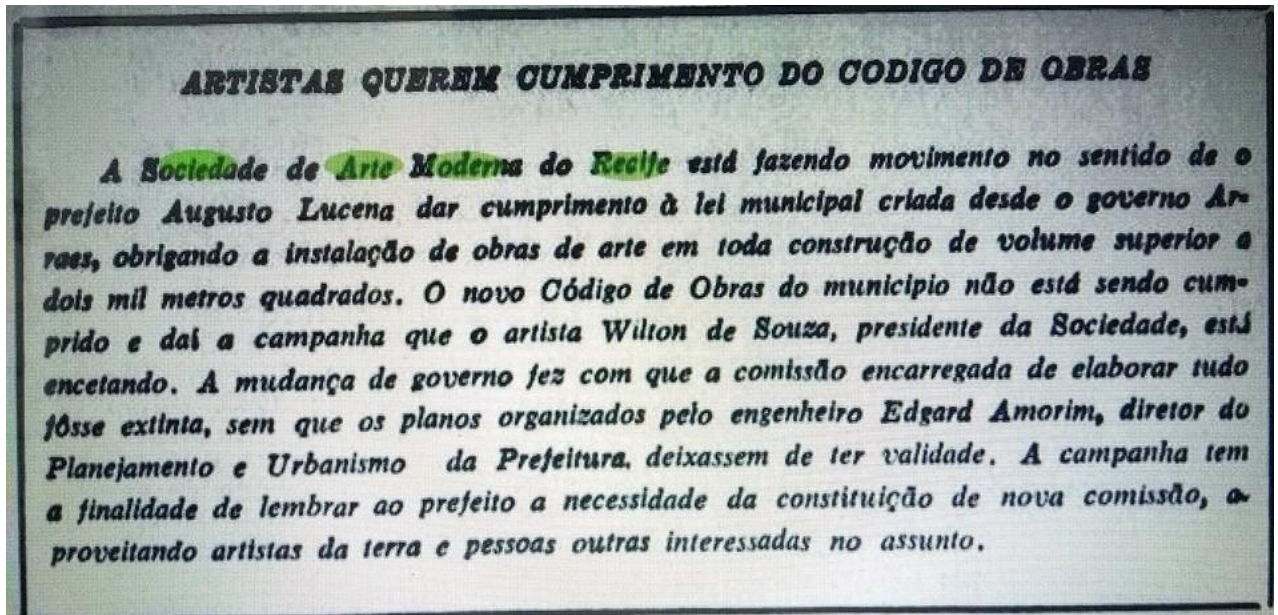


Figura 4 - Fotografia do jornal Diário de Pernambuco, 04 de novembro de 1964.

A Sociedade também recriou o Clube de Gravura do Recife, que visava tornar mais acessível a aquisição de uma obra de arte, já que a gravura permitia a reprodução em série, baixando o custo da venda e ajudando a divulgar o trabalho dos artistas envolvidos.

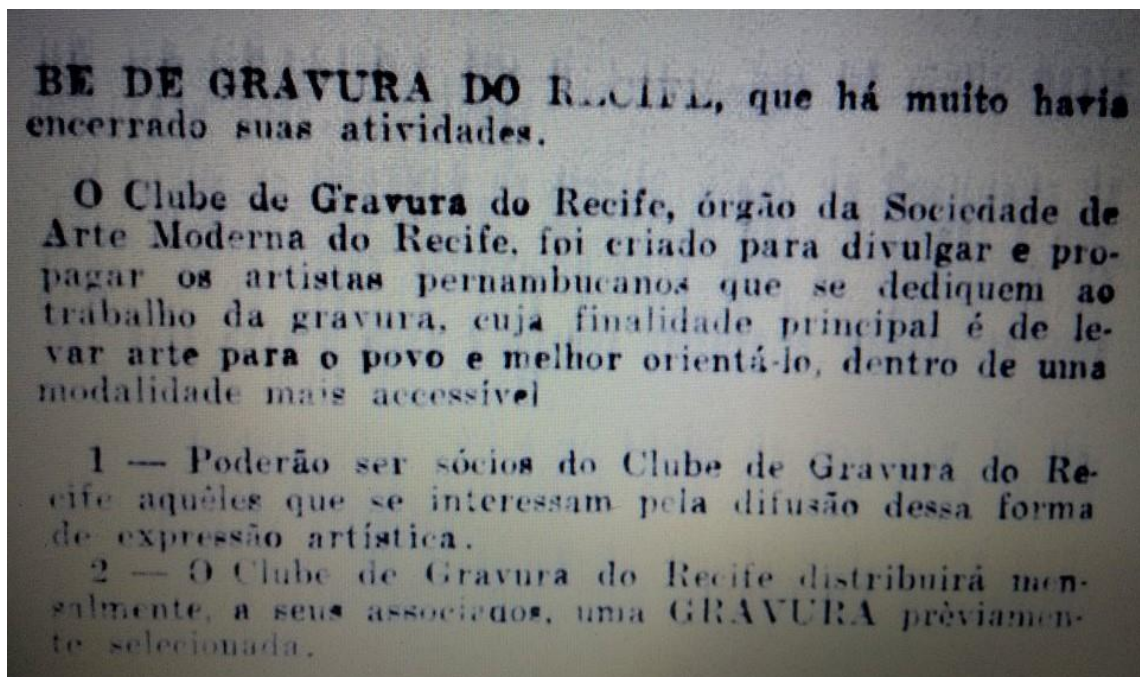


Figura 5 - imagem do Jornal Última Hora, 07 de março de 1964

Isolados, trabalhando cada um em seu ateliê, não conseguiriam tamanha repercussão. Podiam até trocar ideias acerca de seus trabalhos durante vernissages ou em encontros esporádicos,



mas a união em torno de uma representatividade coletiva, quase como um sindicato, fez a voz dos artistas falar mais alto e ter força para movimentar estruturas políticas e executar as atividades necessárias ao fazer artístico, como lutar por um espaço onde os artistas pudessem estudar e por projetos que contribuíssem para a disseminação das obras.

Vinculado à S.A.M.R, o Atelier Coletivo funcionou de 1952 a 1957. Aqui, vale ressaltar que existiram dois “Ateliês Coletivos” em Pernambuco, o primeiro, na década de 50, ligado à Sociedade e o Atelier Coletivo de Olinda, na década de 80, vinculado ao atelier do marchand Baccaro. Guita Charifker participou de ambos. Muitas publicações de jornais não fazem a distinção entre os dois ateliês, causando a falsa impressão de que o Atelier Coletivo da S.A.M.R. durou mais de três décadas. “O Atelier Coletivo era uma oficina viva que fundamos na Rua da Soledade nº57 na qual eu funcionava como o mestre e seu diretor”<sup>20</sup>, afirmou Abelardo. O Atelier funcionou em mais de um local: na Rua Velha, na Rua da Soledade, Rua da Matriz e Rua Bernardo Guimarães. Foi na sede da Soledade que Guita entrou para o grupo. Como artista autodidata que foi, Guita teve apenas Abelardo da Hora como professor (desenho, pintura e escultura), além de Anna Letycia, posteriormente, que a orientou na gravura.

“Não era coisa de aula, sabe, ninguém se sentia aluno. Entrosei. Quando vi, fazia parte daquele mundo tão estranho [...] Desenhei pose rápida, pratiquei escultura. As aulas de desenho eram de noite. Ia durante o dia para fazer escultura. Passava lá o tempo todo e saía morrendo de pena. Não só para mim, como para transmitir o que sei, devo ao Atelier [...] Eu sinto que fui criada mesmo num atelier. Eu não precisei fazer teste vocacional: a Sociedade foi o meu grande teste. Por isso que minha formação é anti-escola. O certo é conviver, trabalhar e ver os outros trabalhando. Em vez de se adaptar ao mundo, a gente ali obteve arma pra se defender dele, fazer com que se abraisse para nós e não o contrário.”<sup>21</sup>

Por mais que fossem anti-acadêmicos, realizaram exposições, lutaram pela existência de uma galeria de arte onde pudessem mostrar os seus trabalhos – a Galeria de Arte do Recife, que ficava às margens do rio Capibaribe, no Derby; participaram do Movimento de Cultura Popular (MCP), instituição ligada à Prefeitura do Recife, na gestão de Miguel Arraes, que tinha por objetivo atuar como uma ação de educação popular comunitária, a partir de algumas

---

<sup>20</sup> In: CLAUDIO, José. Op. cit., p.34

<sup>21</sup> In: CLAUDIO, José. Op. cit., p. 44.

modalidades, todas com foco na cultura popular. A intenção era propagar uma consciência política às camadas mais populares.

“Em maio de 1960, após o término da experiência do Atelier Coletivo, surge o Movimento de Cultura Popular (MCP). Também idealizado por Abelardo da Hora, o MCP visava a popularização do ensino de arte, integrando o poder público, os artistas e a comunidade em geral. Foi dirigido inicialmente por um conselho composto pelo próprio Abelardo da Hora, Germano Coelho, Luiz Mendonça, Paulo Freire e Anita Paes Barreto, sediado no Sítio da Trindade, espaço reservado pela prefeitura às manifestações artísticas e populares da cidade. Sobre as ações do MCP, André Rosemberg pontua os diversos cursos de desenho, pintura e escultura oferecidos gratuitamente, ministrado por artistas como Guita Charifker e José Cláudio, promovendo posteriormente outras oficinas de tapeçaria, tecelagem, cerâmica e cestaria.”<sup>22</sup>

O MCP funcionou no Sítio da Trindade, no bairro de Casa Amarela e Abelardo da Hora foi responsável pela divisão de Artes Plásticas e Artesanato deste movimento que durou de 1960 a 1964, sendo desintegrado pela ditadura militar. Acusado de propagar ideias ligadas ao comunismo, o MCP foi extinto, toda a documentação do movimento foi queimada, os profissionais do local foram perseguidos e as obras de arte que realizaram ao longo dos quatro anos foram destruídas. Como se não bastasse, tanques de guerra ficaram estacionados em frente ao Sítio da Trindade para coibir as manifestações contra a ditadura.<sup>23</sup>

Durante o tempo em que passou no Atelier Coletivo – 1954 a 1957 – Guita aprendeu escultura, praticou desenho com modelo vivo em pose rápida, conviveu com os artistas que dizia ser “sua gente”, ganhou prêmios e chegou a levar a colega de escola Celina Lima Verde para fazer parte do Atelier. Nem todas as mulheres que frequentaram o Atelier Coletivo tiveram a mesma liberdade que Guita; a artista Nelbe Rios, por exemplo, conta que foi impedida pelo seu pai de participar do Atelier, principalmente devido às excursões noturnas que o grupo fazia para visitar terreiros de candomblé.

...essas excursões, que se realizavam à noite, não eram vistas com bons olhos por meu pai, de ideias tradicionalistas quanto à educação de uma moça, como também não admitia a possibilidade de arte vir a ser um meio de vida. Havia tremendos atritos e discussões, muito embora eu me

---

<sup>22</sup> CARVALHO, Adriano José de. Op.cit., p.83

<sup>23</sup> [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=723](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723)

fizesse acompanhar de uma irmã mais velha que me dava muito apoio. E foi depois de uma destas idas que me vi terminantemente proibida de participar do Atelier e de sair de casa.<sup>24</sup>

A situação de Nelbe ilustra a dificuldade encontrada por jovens mulheres que queriam enveredar pelo caminho das artes visuais por uma via diferente da Escola de Belas Artes, mas encontravam empecilho nos seus próprios lares. O que ocorreu com Nelbe Rios na década de 50 não está muito distante do que poderia acontecer nos dias de hoje a uma jovem de 14 ou 16 anos que decidisse estudar arte com um grupo alternativo e não-acadêmico, como era o caso dos artistas do Atelier Coletivo.

Utilizei o exemplo de Nelbe Rios para demonstrar o quanto as mulheres tiveram seus talentos artísticos tolhidos, inclusive por suas famílias. E isso não é uma questão relacionada ao provincianismo pernambucano ou a uma época remota: a repressão perdura por gerações e em culturas bem distintas. A autonomia feminina, profissional e de vida mesmo (que diz respeito a questões básicas, como o direito de circular livremente pelos ambientes, sem necessariamente precisar estar acompanhada) é uma conquista que vem sendo ampliada a partir de embates de mulheres corajosas que desafiaram os limites aos quais estavam condicionadas. Limites que as vinculavam necessariamente à maternidade e à administração de suas casas e famílias, deixando para segundo plano os interesses profissionais e o desenvolvimento pessoal. Analisando os espaços limitantes da mulher, afirma a pesquisadora Madalena Zaccara:

Na sociedade ocidental os espaços de produção, investigação e desenvolvimento eram uma área organizada pelo homem branco, ocidental e de classe dominante. O feminino foi reduzido ao anonimato, ao silêncio e à não participação nas decisões consideradas importantes. Por sua condição biológica, eram destinadas à reprodução e à manutenção da espécie.<sup>25</sup>

Concordo com Zaccara quando ela aponta o movimento sufragista como marco para o início das mudanças que iriam proporcionar às mulheres a dignidade social<sup>26</sup>. As sufragistas inglesas, que lutaram pelo direito da mulher à cidadania através do voto, tiveram papel relevante para dar voz e visibilidade às mulheres que no século XIX ainda não participavam

---

<sup>24</sup> In: CLAUDIO, José Cláudio, op. cit., p. 50

<sup>25</sup> ZACCARA, Madalena. *De Sinhá Prendada a Artista Visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Coordenação: Madalena Zaccara. Funcultura: Recife, 2017. p.22

<sup>26</sup> ZACCARA, Madalena. Op. cit.. p.22

da vida política da Inglaterra. A partir daí, houve uma onda gradual de manifestações pelos direitos femininos em vários países.

Outro marco para a libertação das mulheres à sua condição biológica foi a criação da pílula anticoncepcional na década de 60 do séc. XX, nos EUA. A partir daí, a reprodução poderia ser uma escolha e não mais um estado naturalizado. O direito à escolha da maternidade agora estava com as mulheres, por mais que saibamos que o acesso ao remédio fosse, inicialmente, restrito a uma classe social e a determinados países que os comercializavam. Mesmo assim, o cenário muda e as mulheres não precisam mais gerar tantos filhos como era muito comum nos casamentos.

O cuidado com os filhos nos seus primeiros anos de vida exigia grande parte da energia das mulheres que não conseguiam dispor de tempo para se empenhar no seu desenvolvimento profissional – principalmente se fossem de classes sociais menos abastadas, onde não tinham ajudantes e precisavam preparar todas as refeições diárias e demais tarefas domésticas, além da dedicação aos filhos.

A despeito de todos os impedimentos encontrados, por ser criada basicamente para ter uma existência e uma educação voltadas para o lar e suas afinidades<sup>27</sup>, as mulheres se expressaram através da arte sim, porém a historiografia oficial não teve interesse em pesquisá-las. A história da arte ocidental basicamente não inclui as obras das artistas em seus estudos e ficamos com a sensação de que não houve representação feminina nos movimentos artísticos mais significativos. O livro clássico do historiador Ernst Gombrich, *A História da Arte*, que conta com mais de 400 ilustrações de obras de arte, não faz referência a nenhuma obra feita por uma artista.

Existiram mulheres artistas trabalhando nos mosteiros da Idade Média, nos ateliês renascentistas e nas cortes dos príncipes do Barroco. Existiram mulheres artistas nos bairros boêmios do século XIX, e elas também participaram da consolidação das vanguardas. Existem mulheres artistas nos mais diversos campos da arte ampliada da pós-modernidade. A presença da mulher no universo da criação não foi tão limitada como a bibliografia e a crítica nos querem fazer acreditar.<sup>28</sup>

A prova de que havia mulheres artistas trabalhando desde épocas bem remotas está no primeiro clássico da História da Arte, escrito em 1550 pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio

---

<sup>27</sup> ZACCARA, Madalena. Op.cit., p.17

<sup>28</sup> ZACCARA, Madalena. Op.cit., p.23

Vasari, no livro *Le vite de'più celebri pittori, scultori e architetti*, traduzido como *Vidas dos Artistas*. Nessa obra, que traz biografias de artistas do Renascimento, ele teve a preocupação de incluir a biografia da pintora Sofonisba Anguissola, além de ressaltar a qualidade do trabalho das mulheres, a despeito de todo o preconceito existente na época.

É interessante que as mulheres, nas artes e nas práticas todas em que quiseram imiscuirse com algum empenho, em qualquer época, sempre se mostraram excelentes e mais que famosas, como se pode demonstrar facilmente com uma infinidade de exemplos a quem talvez não acreditasse nisso.<sup>29</sup>

Infelizmente, a historiografia posterior a Vasari não seguiu com o estudo das obras femininas. Claro que, não fosse a imensa repressão que sofreram ao longo de séculos, teríamos bem mais nomes de mulheres ligados à pintura, escultura, desenho, bem como a outras áreas do conhecimento, mas mesmo sendo pouca a representatividade feminina, ela existiu. Apenas não foi dado o devido valor à produção dessas artistas. Daí a importância de trabalhos acadêmicos e não acadêmicos que procurem revelar o trabalho dessas mulheres para que se tenha a real noção da qualidade de suas poéticas.

Voltando ao Atelier Coletivo, havia uma dificuldade que preocupava os artistas: a questão financeira. Por mais que recebessem um subsídio governamental, o local não vivia em boas condições, já que o dinheiro recebido mal dava para pagar o aluguel das casas onde funcionou o Atelier. O material era escasso e os artistas estavam ali praticamente como militantes pela arte.

A questão financeira não estava desvinculada desse ponto. Ao se conceberem praticantes de um ofício específico, consideravam que seu sustento, e de sua família, deviam ser providos por meio dele, ou seja, do trabalho artístico que faziam, das suas obras de arte, o que não ocorria, pelo contrário, a situação nesse aspecto foi qualificada de precária ou, pelo menos, insuficiente. As suas produções demonstravam isso. O resultado final do que faziam não era fruto só do estilo, mas também o que dava para se fazer com o material disponível. Wellington conta que “ninguém tinha nem livros com reproduções” e que “para dissolver as tintas ‘Águia’ (as mais baratas)” eles

---

<sup>29</sup> VASARI, Gioio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.591

usavam querosene. “O suporte dos quadros era qualquer um (às vezes telas), desde papelão de caixa de sapato até madeira de caixas de charuto, compensado, papel o diabo.”<sup>30</sup>

Apesar disso, os artistas que por ali passaram fizeram da arte seu principal ofício na vida, conseguindo reconhecimento e espaço no mercado de arte. Guita é um exemplo de uma artista saída do Atelier que obteve êxito com a venda de seus trabalhos. Apesar de ter passado anos frequentando o Atelier Coletivo, pouco restou do que ela fez durante essa época, principalmente porque a artista não era muito chegada a registrar e catalogar suas obras, dizendo que isso era função de burocratas. A escassez de obras desse tempo também se vincula ao fato de que, com o fechamento do Atelier, as obras que ali estavam foram jogadas fora, como lixo, e não existe um acervo de preservação, onde se pudesse pesquisar as obras desenvolvidas no Atelier. Como afirma a historiadora Raissa Paz:

Pelo livro de José Cláudio se fica sabendo que em outubro de 1957, quando o Atelier se localizava na Rua da Matriz, “estavam botando tudo fora”, desenhos, quadros, esculturas e os materiais para essas produções tudo no chão, amontoado, rasgado, amassado, como lixo. Ao ver aquela situação “dava a impressão de uma coisa que foi abandonada”. O que deu para recuperar José Cláudio levou para sua casa, alguns de seus donos foram lá buscar, outros não, como se não estivessem mais interessados naqueles trabalhos. “Nessa época quase ninguém ia lá. Aulas não havia mais. Aquela escolinha tinha se acabado e o próprio pessoal do Atelier andava disperso.”<sup>31</sup>

Na figura 7, temos um desenho feito por Guita na época do Atelier. Trata-se de uma cena cotidiana, um casal sentado em um bar e dá pra perceber que a artista estava preocupada com o estudo da perspectiva e com a representação em proporções reais. O referido desenho (figura 7) consta na primeira edição do livro *Memória do Atelier Coletivo*, de José Cláudio. Apesar de ter feito parte dessa geração de artistas influenciados pelas ideias sociais sugeridas por Abelardo da Hora, Guita não mergulhou numa pintura social de denúncia, optando por desenvolver uma poética relacionada ao seu universo pessoal, inicialmente com imagens nascidas de um fluir psicológico livre, como veremos mais adiante.

---

<sup>30</sup> PAZ, Raissa. Op.cit., p. 40.

<sup>31</sup> PAZ, Raissa. Op. cit., p.62

Ela não chegou a discordar verbalmente do engajamento proposto por Abelardo, diferente de outros artistas que já se posicionavam contra a necessidade de expressar uma denúncia social em suas obras.

Vale destacar, porém, que o teor social nas obras dos integrantes do Atelier não fora apropriado por todos, era um direcionamento de Abelardo. Reynaldo Fonseca declarou ter se irritado, com o pregado por Abelardo para ‘uma linha popular-polêmica’, além de se sentir ‘deslocado’, ‘mal aceito’ nele, e Heráclito Campello disse que ‘não comungava muito’ com os do Atelier na ‘questão da pintura social’.<sup>32</sup>

As opiniões divergentes só confirmam o clima intenso de debate ideológico que existia por lá. Os recursos eram escassos, mas a vontade de dialogar sobre arte, de conviver e trabalhar conjuntamente eram mais fortes.

Guita fez escultura no Atelier Coletivo, inclusive o primeiro prêmio que ganhou foi com a escultura intitulada “Bailarina”<sup>33</sup>, no 13º Salão de Arte de Pernambuco, organizado pelo Museu do Estado de Pernambuco. O tempo no Atelier foi suficiente para que Guita percebesse a importância do convívio e da troca entre seus parceiros de profissão para o florescimento artístico.

“Ao mesmo tempo em que descobria minha arte, me apaixonei por um rapaz, Júlio Charifker [...] Depois de três anos de namoro, Júlio me pediu em casamento. Pensei: se tenho de ser uma artista medíocre, é melhor casar. Eu tinha muita vontade de ter filhos.”<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> PAZ, Raissa. Op.cit., p.57

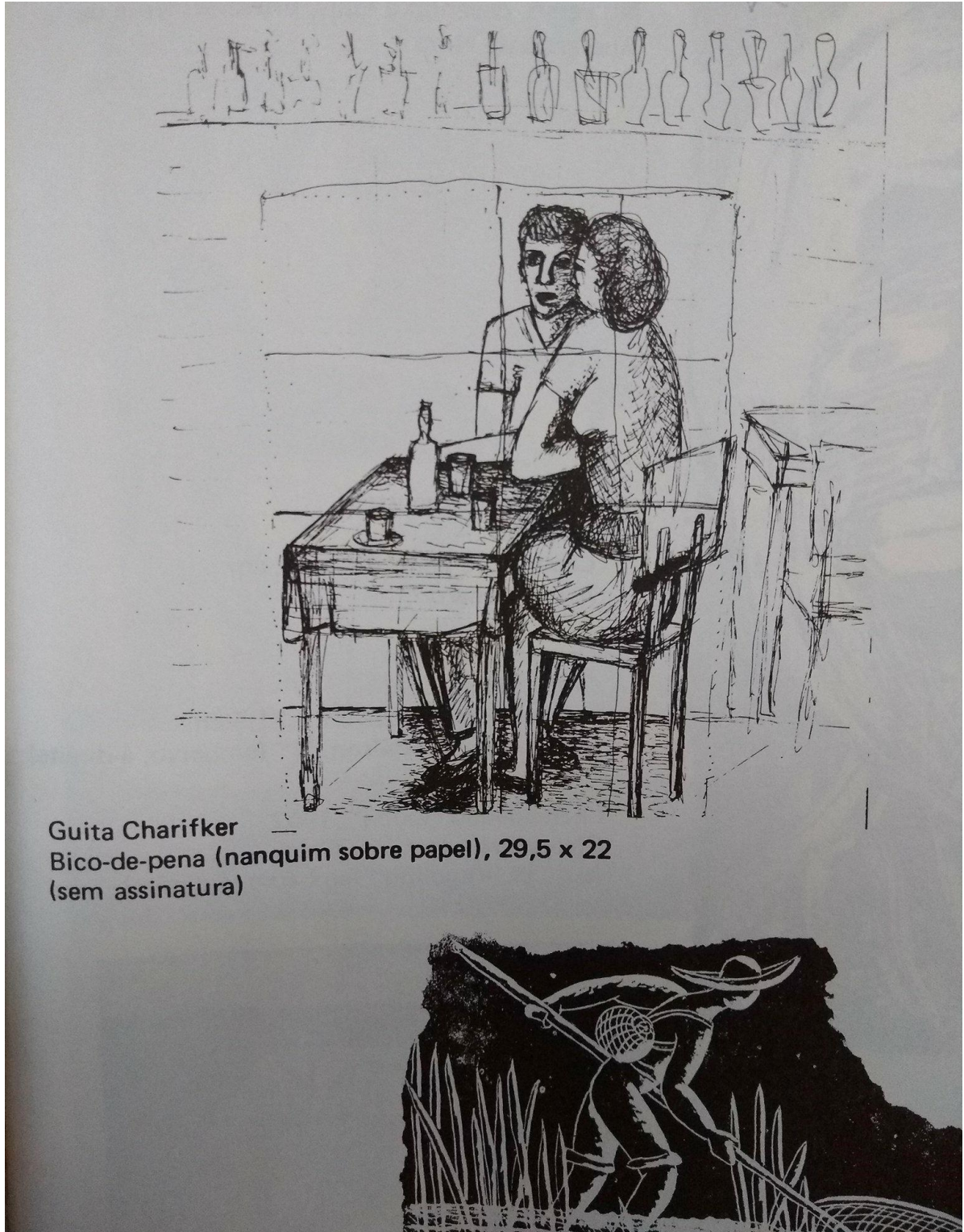
<sup>33</sup> Tentei conseguir alguma imagem dessa escultura, mas não consta no acervo do Museu do Estado de Pernambuco, conforme fui informada pela diretoria do museu.

<sup>34</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.110



**Figura 6 - Saulo e Guita Charifker - fotografia - Acervo da Família**





Guita Charifker  
Bico-de-pena (nanquim sobre papel), 29,5 x 22  
(sem assinatura)

Figura 7 - Desenho de Guita Charifker no livro Memória do Atelier Coletivo

Após o casamento, Guita passou seis anos produzindo sozinha em um ateliê improvisado que montou na própria casa. E não deixou morrer a artista que vivia dentro de si, desenhando e pintando muitas vezes de madrugada, até amanhecer o dia, enquanto seus dois filhos dormiam. Ela havia menosprezado seu talento ao ter pensado que seria uma artista medíocre, mesmo assim não parou de praticar. Foi no início da década de 60 que começou a ter uma crise de identidade e refletir sobre o rumo de sua vida.

Um dia, quando me penteava diante de um espelho, me perguntei: o que estou fazendo da minha vida? Eu devo fazer alguma coisa além de cuidar de filhos e da casa. Voltei a ter aulas com Abelardo da Hora, dessa vez na Associação Cristã Feminina. Pintava a óleo, principalmente figuras. [...] Dividia o espaço com a lavadeira. Enquanto ela passava roupa, dava opiniões sobre meus quadros.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida a Ronaldo Correia de Brito, *Viva a Vida!*, p. 111

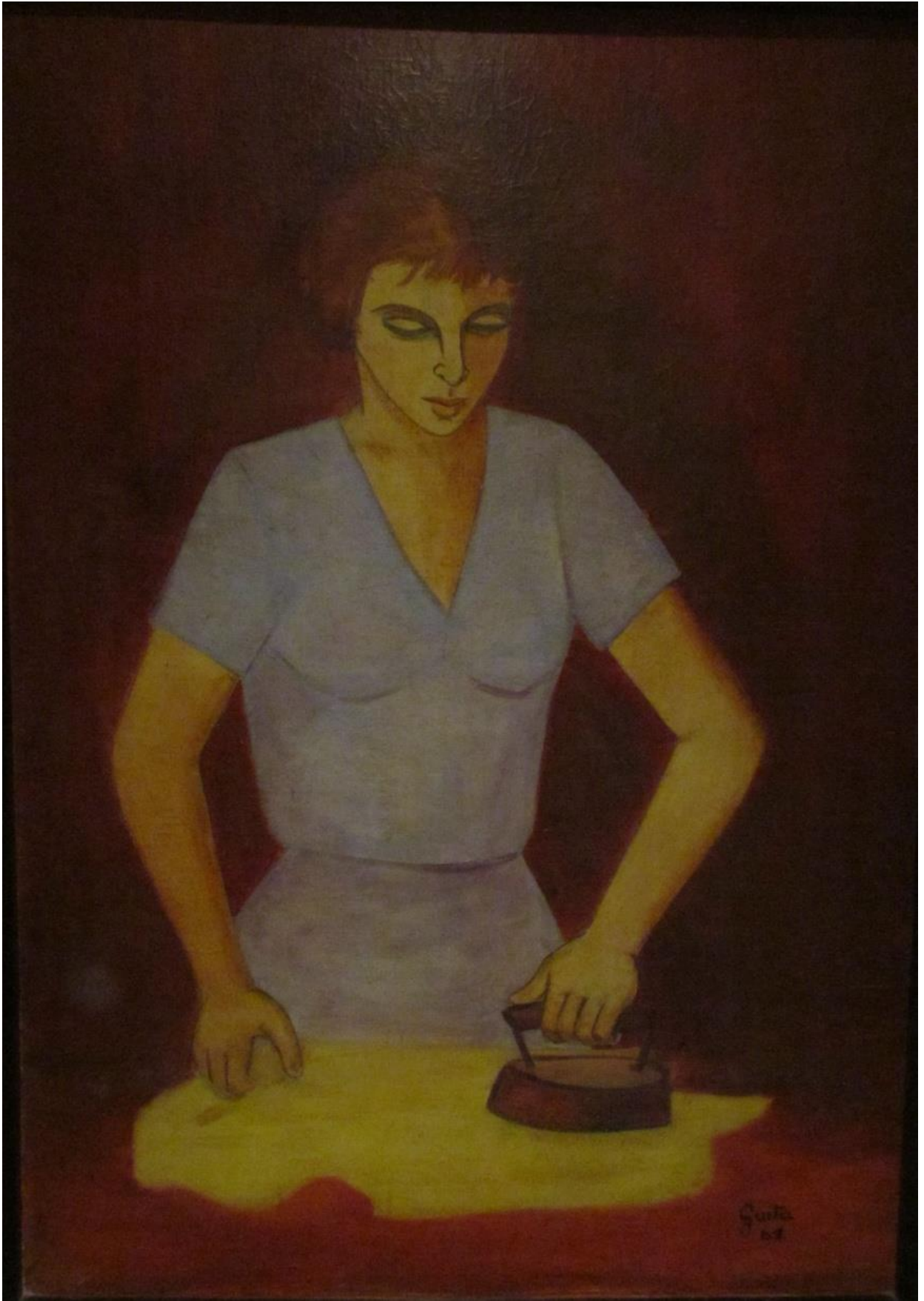


Figura 8 - Pintura - Guita Charifker. Lavadeira, 1961. Óleo sobre tela, 90X63cm. Acervo de Saulo Charifker. Foto: Heitor Cunha

Quando vejo o quadro A Lavadeira (figura 8), penso sobre o momento de insatisfação em que Guita se encontrava. A expressão da personagem representada, muito séria, introvertida, vai além da mera representação de uma mulher concentrada no trabalho exercido, de passar uma roupa. Exprime um aprisionamento da mulher aos afazeres domésticos, de engomar, lavar, cuidar da casa. A lavadeira parece estar olhando para dentro de si mesma, taciturna, reflexiva. A figura encontra-se numa situação quase de aprisionamento e, entristecida, segue com sua atividade como que por obrigação.

A dureza de seus gestos, o olhar cabisbaixo, a falta de leveza em sua face revelam uma dureza que não faz parte da pintura de Guita. Esse quadro é uma exceção dentro de sua poética e surge como um marco para demarcar o caminho ao qual ela não sucumbiu. Aqui, temos cores escuras, um certo peso tanto na expressão facial quanto na corporal da figura representada e uma crítica à condição social da mulher. Guita vai se tornar uma viajante, uma mulher livre e a obscuridade dessa imagem será substituída pela luz de suas aquarelas, passando por uma fase intermediária de desenhos de cunho psicodélico.

Em 1964, Guita volta a integrar um coletivo de artistas, desta vez em Olinda, em torno do Movimento da Ribeira, que durou até 1965. Ao lado dos artistas Adão Pinheiro, João Câmara, José Barbosa e Ypiranga Filho, ela participa da organização do Atelier da Ribeira, que visava a revitalização de Olinda, conforme afirma o pesquisador Raul Córdula:

...um projeto estratégico que logrou transformar social e urbanisticamente uma cidade decadente, dando a ela novo interesse. A ideia era dotar Olinda de um espaço que abrigasse os artistas plásticos e artesãos, que chamasse para cá o público do Recife através de exposições de arte e outras manifestações da cultura do povo, como música e dança e teatro, e capacitar novos artistas por meio de cursos de desenho, pintura, escultura etc. O que verdadeiramente aconteceu.<sup>36</sup>

No curto período que durou o Movimento da Ribeira, Guita atuou como professora de desenho, além de participar e produzir exposições.

---

<sup>36</sup> CÓRDULA, Raul. *Utopia do Olhar*. Recife: Fundarpe, 2013. p.40

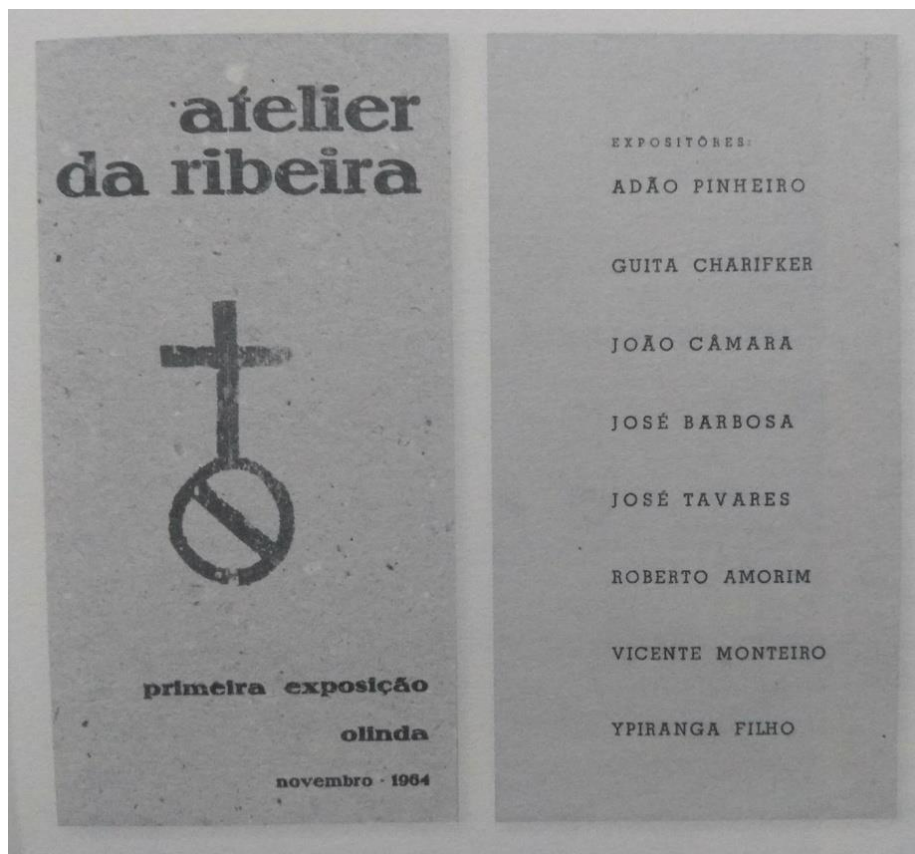


Figura 9 - Folhetos da primeira exposição do Atelier da Ribeira.

“O Mercado da Ribeira, naquela época, era apenas um decadente mercado de carne. Nós o transformamos num mercado de arte. Eu dava aulas de desenho, Adão Pinheiro de História da Arte”<sup>37</sup>

No final da década de 60 Guita se separa, deixa os dois filhos e resolve sair de casa. A atitude dela ainda é incomum nos dias de hoje. A escolha deve ter sido dolorosa, mas ela optou por seguir sua carreira em detrimento do cuidado diário dos filhos. Certamente, uma postura corajosa e ao mesmo tempo alvo de críticas. Mesmo assim, ela seguiu em frente, partindo para o Rio de Janeiro, onde iniciou uma pesquisa na gravura em metal, sob orientação da gravadora Anna Letycia, na Oficina do Ingá, em Niterói. O Rio de Janeiro passa a ser sua segunda casa e, daí em diante, Guita irá transitar por décadas entre o Rio de Janeiro e Olinda.

“Eu saí com uma pasta de desenhos e uma mala de roupas. Deixei tudo na minha casa, porque deixei os meus filhos. Levava muito sofrimento. Largava minha vida para trás, um mundo que nunca mais seria meu, porque eu escolhera outro mundo. Quando cheguei ao Rio de Janeiro, fui recebida de braços abertos pelas pessoas e pelo Cristo Redentor. Fui morar na Urca, um lugar especial como Olinda, onde só moravam artistas. Meu primeiro apartamento foi o atelier de Anna

<sup>37</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.116

Letycia. [...] Com pouco tempo eu estava integrada no Rio, participando de oficinas e salões. Nos anos setenta, apesar de vivermos uma ditadura, tínhamos um senso de liberdade e uma grande alegria.”<sup>38</sup>

Pouco antes de embarcar nessa jornada que a levaria a ser reconhecida pela crítica, como uma das mais importantes desenhistas do país, Guita produziu uma série de desenhos feitos com bico-de-pena que trazem imagens oníricas, através de um figurativismo não realista, onde ela mistura seres humanos, com animais e plantas, em cenas imaginárias. A partir desses desenhos, ela será vinculada ao um realismo mágico, conceito com o qual concorda. Faz figuras com proporções reais, em situações impossíveis, ao menos neste plano da existência. Seres híbridos<sup>39</sup>, antropozoomórficos, em composições que parecem vindas de um sonho ou fluxo livre de pensamentos.

---

<sup>38</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.115

<sup>39</sup> Aquilo que é composto de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados. HOUAISS, 2004

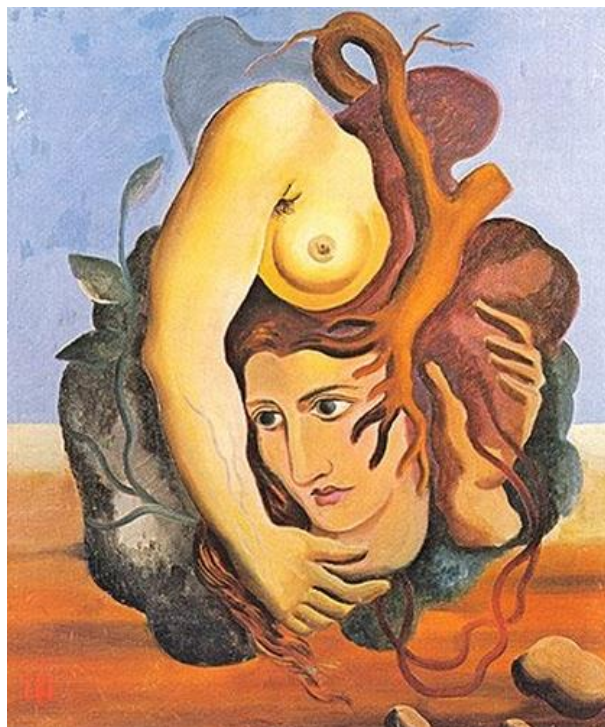
## 2.4 O Surrealismo de Guita

Classificar um artista como sendo representante de algum movimento específico é uma maneira didática de lidar com a obra e com a ideologia perpassada pela mesma. Porque o artista está além de qualquer rótulo, sua expressão segue o prazer que lhe guia a experimentar tal ou qual forma, técnica, esquema. Por isso, não quero reduzir a fase de desenhos a bico-de-pena de Guita como apenas “surrealista” ou “realista fantástica”, mas é inevitável relacionar a obra dela deste momento às propostas sugeridas pelos referidos movimentos estéticos. Foi desenhando num estilo que dialoga com o surrealismo que Guita ficou reconhecida em Pernambuco e no Rio de Janeiro como uma artista ligada ao fictício, principalmente através da crítica de arte dos jornais cariocas.

O surrealismo surge no início do século XX, na França, como uma das vanguardas modernistas e tem no Manifesto Surrealista, escrito pelo poeta André Breton, em 1924, o seu marco inaugural. O termo “Surrealismo” foi cunhado pelo poeta Guillaume Apollinaire, e expressava a vontade do grupo de “criar algo mais real que a própria realidade”<sup>40</sup>, uma esfera que estaria além da realidade captada pelos sentidos. A temática volta-se para a subjetividade do artista e o movimento repercute nas mais diversas linguagens, pintura, desenho, cinema, poesia, fotografia. Nas artes visuais, destacam-se Salvador Dalí, Man Ray, Joan Miró. No Brasil, Ismael Nery – que ficou conhecido como o “pintor maldito” por não ter vendido nenhum quadro em vida – foi um dos principais representantes dessa poética.

---

<sup>40</sup> GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p.457



**Figura 10 - Quadro de Ismael Nery. Composição Surrealista, 1929. Óleo sobre tela 67X56,5cm**

O quadro de Ismael Nery apresenta fragmentos de uma mulher e de uma árvore que, embora partidos e retirados da sua lógica convencional, permanecem vivos e interagem. Vemos um amontoado de partes que juntas formam um ser, onde as veias e as raízes se entrelaçam numa simbiose harmônica que faz alusão a uma visão do universo como um todo integrado e orgânico, onde tudo é um. Guita Charifker também vai se afinar com essa proposta de criar simbiose entre seres, através de relações de sensualidade e de hibridização da realidade, fundindo elementos, humanizando as plantas, animalizando a humanidade.

O movimento surrealista dialogou com as descobertas da psicanálise freudiana, sugerindo a prática da livre associação, da interpretação dos sonhos e da expressão das imagens vindas do inconsciente como formas de libertar o ser humano, dando vazão aos seus desejos mais profundos. A realidade em si passa a ser questionada e percebida como apenas uma parte de algo muito maior, que não seria possível ser captado apenas através da razão e do consciente. Partindo dessas teorias a respeito do inconsciente, os surrealistas soltam seu imaginário. Aqui, a psicodelia e o delírio ganham espaço. As teorias apresentadas por Freud serão a base do surrealismo e a referência ao pai da psicanálise é encontrada nos escritos de Breton:

“Ainda vivemos sob o império da lógica [...] O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossas experiências[...]. Ao que



parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeço isso às descobertas de Freud. Com a fé nessas descobertas [...] o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações[...]. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos.”<sup>41</sup>

A imaginação é colocada em pauta e a lógica também, abrindo espaço para a consciência sonhadora a que se refere Gaston Bachelard, quando afirma que a imagem poética surge “como um produto direto do coração, da alma, do ser tomado em sua atualidade.”<sup>42</sup> A livre associação de imagens é bem vinda, valorizando o mergulho nas viagens mentais para extrair dali elementos que traduzem mundos ficcionais particulares, por serem saídos da mente de um artista, mas também coletivos, porque afinal, a humanidade compartilha da fonte comum de um inconsciente coletivo. Adiante irei explicar melhor esses conceitos psicológicos de inconsciente e inconsciente coletivo.



Figura 11 - Hieronymus Bosch - Detalhe do tríptico O Jardim das Delícias. 1503-1515

A criatividade é uma das qualidades mentais que vai ser experimentada pela poética, por meio da espontaneidade das associações de figuras e universos paralelos. São gerados seres nunca antes vistos e conexões aparentemente absurdas. O pintor do século XVI, Hieronymus Bosch, já estava realizando experimentações semelhantes às que o surrealismo do século XX se propunha, o que demonstra a capacidade ilimitada da criação artística, independente das influências da contemporaneidade do artista.

<sup>41</sup> BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.40

<sup>42</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.2

Claro que o contexto histórico contribui para as referências e também para a adesão às ideologias propostas, mas a originalidade sempre é possível. Guita, por exemplo, conviveu com artistas preocupados em traduzir os anseios e as situações características do povo, mas as profundezas do seu ser buscavam o prazer de criar em outras fontes e ela segue sua autenticidade, elaborando desenhos bem mais subjetivos do que engajados socialmente, mas que também são uma forma de se posicionar politicamente, pela liberdade do artista.

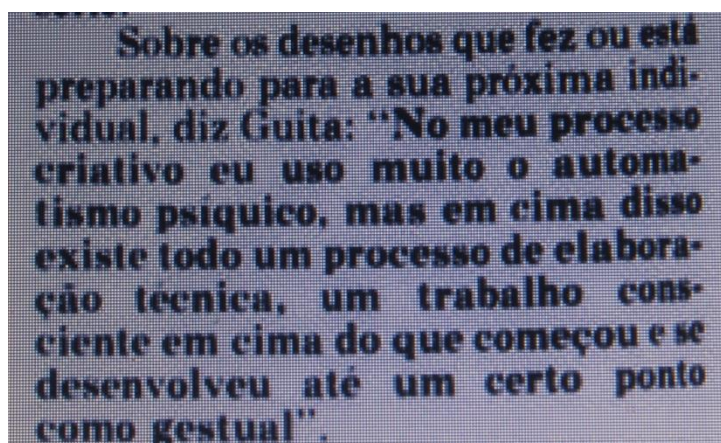


Figura 12 - Fotografia de trecho de jornal Diário de Pernambuco, 14/07/1979

A elaboração técnica e o trabalho consciente não seriam uma contradição ao fluir do automatismo imagético, pois toda a gama de imagens surrealistas mostra o apuro técnico de seus pintores, que mesmo buscando uma maior liberdade no fluir de seus trabalhos continuavam aplicando as técnicas estudadas no acabamento dos quadros. Perspectiva, luz e sombra, anatomia são conhecimentos valorizados no surrealismo, a ideologia do movimento é que traz outro ponto de partida, investigando camadas mentais ainda pouco experimentadas até então.

Os desenhos de Guita trazem um misto de seres que, apesar de juntos numa mesma composição, parecem muito independentes entre si. Chega a ser quase contraditório porque ela desenha muitos seres juntos, mas eles possuem uma singularidade e uma autonomia que os desconecta, embora estejam lado a lado. Diferente do quadro de Ismael Nery, onde o amontoado de partes formava um todo, em Guita, cada elemento tem a sua própria vida, o seu caminho, seu significado, seu horizonte.

É a natureza selvagem e animal que a interessa, posta em um universo de fantasia onde o erotismo brota espontaneamente. A profusão de animais e a mistura deles com humanos, em seres antropozoomórficos, criam uma aura de mistério nos desenhos dela, que remetem à

nossa natureza primordial e ao totemismo, que acreditava na existência de um parentesco místico entre os seres humanos e animais ou plantas. Guita se autodenominava “animalista” e acreditava que trazíamos um animal dentro de nós.

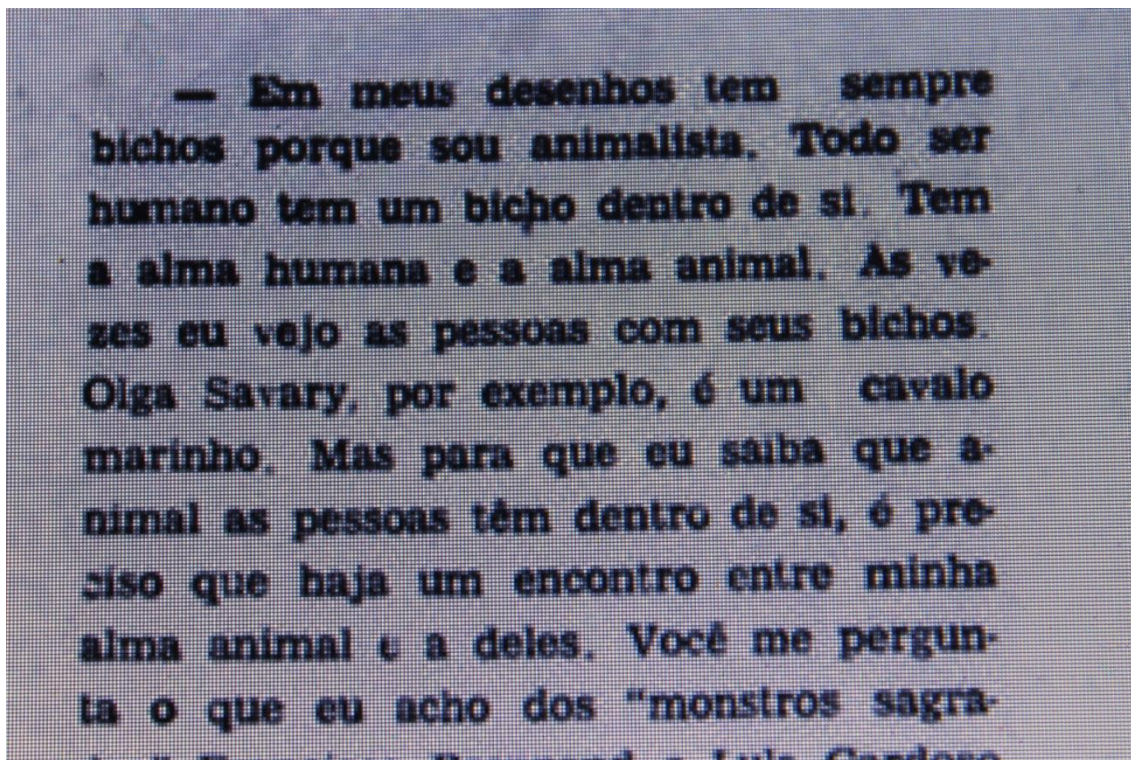


Figura 13 - Fotografia de matéria do Diário de Pernambuco, 29/10/1972

O lado místico de Guita se revela em afirmações como a que retirei de uma entrevista com ela no jornal Diário de Pernambuco, que consta na figura 13. A Guita animalista é alguém que vê além do visível, que está com a visão aberta para o mundo sutil ao qual poucos têm acesso, não por uma questão de mérito, mas por sensibilidade mesmo. E Guita abriu os olhos para o metafísico, deixando-se ser afetada pelas impressões que lhe chegavam, para também daí extrair inspiração. Seus animais podem ser tanto os que ela enxerga em si mesma, quanto aqueles que via nas pessoas com quem conviveu, tornando seus desenhos mais enigmáticos ainda. Através dos animais, Guita se comunica com a ancestralidade da consciência humana, que teria evoluído a partir de outras formas de vida, como afirma o psicoterapeuta Jung:

Assim como o nosso corpo é um verdadeiro museu de órgãos, cada um com a sua longa evolução histórica, devemos esperar encontrar também na mente uma organização análoga. Nossa mente não poderia jamais ser um produto sem história, ao contrário do corpo em que existe. Por “história” não estou querendo me referir Àquela que a mente constrói através de referências conscientes ao passado por meio da linguagem e de outras tradições culturais; refiro-me ao

desenvolvimento biológico, pré-histórico e inconsciente da mente no homem primitivo, cuja psique esteve muito próxima à dos animais.<sup>43</sup>



Figura 14 - Guita Charifker - Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.

O desenho da figura 14 está impregnado de símbolos. Mas o que seriam, exatamente, símbolos? Nos dicionários, os símbolos são definidos como "tudo aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui alguma coisa. Aquilo que, por sua forma e natureza, evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente"<sup>44</sup> Nesse trabalho, adotei a definição elaborada pelo o psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung, idealizador do conceito de Inconsciente Coletivo, que se assemelha à definição dos dicionários. De acordo com ele, símbolo (do grego *symbolon*) designa a junção de duas coisas, "símbolo significa sempre mais do que seu significado imediato e óbvio [...] são produtos naturais e espontâneos."<sup>45</sup>

A própria ideia de se realizar uma obra que venha por meio de um fluxo livre de pensamentos e associações traz à tona conteúdos do inconsciente pessoal do artista – e também conteúdos

<sup>43</sup> JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2ª Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.82

<sup>44</sup> DE HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

<sup>45</sup> JUNG, Carl. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000. Op. cit., p. 64

coletivos – capazes de remeter a um significado mais amplo do que a mera representação denotativa de um determinado ser ou objeto.

Na figura 14, temos uma imagem que remete a uma esfinge enigmática, mesmo que não tenha sido essa a intenção da artista e aí reside o mistério do inconsciente, que traz à tona imagens arquetípicas. Os arquétipos, de acordo com Jung, são ideias elementares, que estariam no inconsciente da humanidade, de forma coletiva.<sup>46</sup> Ou seja, são ideias compartilhadas e reconhecidas por um grupo, tacitamente. Os arquétipos mais comuns são o da “grande mãe”, do “velho sábio”, da “bruxa”, do “herói”.

Jung ampliou o conceito de inconsciente, abrindo espaço para o que nomeou inconsciente coletivo. O inconsciente foi um conceito elaborado com mais profundidade pelo neurologista e pai da psicanálise, Sigmund Freud. Seria definido como uma parte da psique constituída por conteúdos da vida de um indivíduo, mas que haviam sido esquecidos ou reprimidos.<sup>47</sup> Já o inconsciente coletivo traz um elemento a mais para a compreensão do inconsciente, incluindo uma parte da psique onde a humanidade compartilha dos mesmos conteúdos, que seriam os arquétipos. Segundo Jung:

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as ‘motivos’ ou ‘temas’.<sup>48</sup>

Daí que nas artes visuais, os elementos que os artistas trazem à tona através de imagens estão permeados de símbolos que se relacionam com as imagens primordiais do inconsciente coletivo. O inconsciente se comunica por meio de imagens para passar as mensagens que quer exprimir e isso fica claro quando os sonhos são considerados o meio mais adequado para a compreensão dessas mensagens, pelo fato de que são produtos espontâneos da psiquê.<sup>49</sup> Sabemos que o processo de criação artística não seria tão livre das interferências da consciência quanto os sonhos, mas pode-se compreender muito acerca da realidade através da interpretação das imagens artísticas feitas por livre associação, já que dessa maneira os artistas querem se libertar do controle consciente, deixando caminho livre para a materialização das imagens vindas do inconsciente.

---

<sup>46</sup> JUNG, Carl. Op.cit., p. 16

<sup>47</sup> JUNG, Carl. Idem, p. 53

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> JUNG, Carl. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, p. 59

Nesse sentido, podemos analisar as obras de Guita a partir do olhar simbólico dos arquétipos, principalmente por sabermos que ela lançava mão do automatismo psíquico na fase inicial do processo criativo. No bico-de-pena da figura 14, vemos um ser com corpo de lagarto, cabeça e busto de mulher e uma ave de asas abertas em suas costas. Esse desenho foi feito pouco antes de Guita partir de casa, dando prioridade aos compromissos que tinha consigo mesma e com suas atividades artísticas em detrimento dos compromissos familiares diários. Nesse limiar de transição, Guita faz alusão a uma esfinge, que é um símbolo de sabedoria e conhecimento, mas também de terror e destruição. Geralmente guardiã de uma cidade e detentora de um segredo. Apenas ao viajante capaz de decifrar seu enigma será permitida a entrada na cidade que protege. A esfinge está relacionada ao destino do viajante, que poderia ter livre passagem ou ser destruído.

Etimologicamente, a palavra esfinge vem do grego *sphingo*, que significa “estrangular”, poder que as esfinges teriam nos mitos, matando aqueles que não acertassem seus enigmas. No Egito Antigo, representava os faraós e foi materializada em um monumento gigante, a esfinge de Gizé; na Grécia Clássica, apareceu quase sempre alada, e podemos observar como os helênicos as concebiam através das pinturas nos jarros gregos. Ser enigmático, a esfinge lembra que no início dos tempos a sabedoria e o conhecimento estavam com o animal.<sup>50</sup> “Na história de Édipo, a Esfinge não é a Esfinge egípcia, mas uma forma feminina, com asas de pássaro, corpo de animal e busto, pescoço e rosto de mulher. O que ela representa é o destino de todo ser vivente.”<sup>51</sup>

Interessante notar que o destino de Guita estava em mutação. Como uma borboleta que ganha uma nova vida ao se libertar da lagarta que fora anteriormente, a mulher vai surgindo de um réptil rastejante para ganhar as asas de um pássaro. Guita vai literalmente voar rumo à aventura de ser uma artista viajante e o pássaro anuncia o vôo que chega: “o pássaro é um símbolo da libertação do espírito em relação ao seu aprisionamento à terra.”<sup>52</sup> Além disso, desde a Antiguidade, por serem animais pertencentes à esfera do ar, são considerados símbolos do pensamento e do espírito.<sup>53</sup> O simbolismo da esfinge como entrada numa nova realidade se relaciona ao arquétipo do destino em si.

---

<sup>50</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. 27 edição. São Paulo: Palas Athena, 2009. p.82

<sup>51</sup> CAMPBELL, Joseph. Op. cit, p.161

<sup>52</sup> CAMPBELL, Joseph. Op.cit, p.19

<sup>53</sup> JUNG, C. G. *Estudos Alquímicos*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 273



Figura 15 - Imagem de esfinge grega nos vasos da Antiguidade Clássica

A esfinge de Guita segura uma esperança. A esperança como símbolo do desejo que não morre está nas mãos da mulher híbrida, que representa o inelutável. Não adianta lutar contra o destino e cabe ao verdadeiro desejo desvendar os enigmas da esfinge para que a esperança deixe de ser esperança. “Na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade.”<sup>54</sup>



Figura 16 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel. 50X70cm. Recife, 1969.

<sup>54</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p.390

No xamanismo, definido pelo filósofo Mircea Eliade como “técnica arcaica de êxtase”<sup>55</sup>, existe uma relação humana com a ancestralidade animal. Guita se dizia animalista e enxergava os animais que “habitavam” dentro das pessoas. Essa maneira dela encarar o mundo tem uma conexão intrínseca com o xamanismo, pois esta “técnica” – que na verdade é uma prática medicinal, geralmente praticado por tradições indígenas – evoca o poder dos espíritos dos animais, através de cantos e do consumo de plantas sagradas, no intuito de auxiliar a cura emocional das pessoas.

Para o xamanismo, os animais de poder estão dentro de cada ser humano e a mágica proporcionada pela arte musical – canto do xamã <sup>56</sup> – seria capaz de despertar a conexão com esses animais. Não sabemos se Guita chegou a participar de alguma cerimônia xamânica, mas seus desenhos despertam uma analogia com as ideias do xamanismo, que propõem um mergulho profundo no inconsciente humano até chegar aos nossos antepassados mais distantes, os animais, que estariam espiritualmente atuando dentro de nós, em uma natureza fluida e nada estática.

Tudo é vivo e dotado de consciência, ainda que esta não tenha o mesmo processo da consciência humana. Esse é o pensamento mágico. [...] Houve um tempo em que o Sentir do homem e o do animal se encontravam estreitamente entrelaçados. <sup>57</sup>

Guita está em conexão com seus animais de poder, peixes, insetos, sapos, lagartos. Ela integra o espírito do animal à alma humana, dando uma aura de sacralidade mística à sua obra. Sua visão ia além da matéria e ela propunha um universo quiçá mais próximo de uma quarta ou quinta dimensão, onde a percepção sutil ampliada nos faria enxergar a mutação de seres espirituais que podemos ser, trazendo dentro de nós a marca dos nossos ancestrais no mundo animal.

---

<sup>55</sup> ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.16

<sup>56</sup> O xamã é uma pessoa, homem ou mulher, que, no final da infância ou no início da juventude, passa por uma experiência psicológica transfiguradora, que a leva a se voltar inteiramente para dentro de si mesmo. In: CAMPBELL, Joseph. Op.cit., p.90

<sup>57</sup> MERCIER, Mario. *Iniciação ao Xamanismo e à Magia Natural*. São Paulo: Pensamento, 1995. p.31



## 2.5 O Simbolismo do Peixe

O peixe é um animal que surge com frequência nesta fase da artista. Pela recorrência deste animal em suas imagens, pensei ser interessante me deter um pouco mais na análise do simbolismo do peixe. Ser aquático, o peixe é tido como um dos mais antigos símbolos do cristianismo.<sup>58</sup> A água, por sua vez, habitat natural dele, é o símbolo mais comum do inconsciente<sup>59</sup>. Guita retira os peixes de seu habitat natural, e os coloca em um local onírico, desértico, onde as imagens se sobrepõem sem uma lógica racional aparente. Os peixes aqui fazem uma alegoria aos conteúdos do inconsciente que emergem à superfície, como desejos pulsantes. Os conteúdos que representam querem sair daquela “atmosfera aquática” e adentrar em outra esfera. Veremos que o animal representa assuntos ligados ao conhecimento, sabedoria, cura e sorte – na China, o peixe está associado à sorte.

Presente em diversas histórias mitológicas, o peixe sempre surge associado à sabedoria, ao conhecimento, à transcendência divina. No xamanismo indiano que originou o conhecimento do Yoga, conta-se que foi ao transformar-se em peixe que o Boddhisattva<sup>60</sup> Avalokiteshvara recebeu a revelação do Yoga<sup>61</sup>. Ainda na mitologia hindu, o peixe também assume a forma da Suprema Personalidade Divina, quando aparece como o avatar-peixe Matsya, que após salvar a Terra de um grande dilúvio, revela ao rei Manu (Filho do Sol), os quatro Vedas<sup>62</sup>, escrituras sagradas da religião hindu que teriam sido compiladas por volta de 1500 a. C. Na Índia, portanto, o animal aparece ligado ao conhecimento da cura ligado às divindades.

Em sânscrito, o Deus do Amor é aquele que tem por símbolo o peixe.<sup>63</sup> Esse simbolismo vai adentrar no cristianismo e o peixe será uma representação do Cristo. No grego, a palavra ICHTHYS (peixe em grego) tem as iniciais correspondentes à frase *Iesus Christos, Theou Yios Soter* cujo significado é “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador<sup>64</sup>. Há relatos de que a palavra teria sido usada como código para os primeiros cristãos, quando a religião ainda era pagã e os fiéis se encontravam em catacumbas que eram pintadas com o símbolo de um peixe. “O peixe é também um alimento, e Cristo ressuscitado o comeu (Lucas,

<sup>58</sup> JUNG, C. G. *AION : estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p.92

<sup>59</sup> JUNG, C. G. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. p. 29

<sup>60</sup> Pessoa capaz de alcançar o estado búdico, o estado espiritual de compaixão suprema de um Buda.

<sup>61</sup> Filosofia originária da Índia que difunde a meditação e práticas corporais para alcançar o estado de hiperconsciência.

<sup>62</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.703

<sup>63</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p 704

<sup>64</sup> Ibidem.

24,42), ele se transforma no símbolo do alimento eucarístico, e figura frequentemente ao lado do pão.”<sup>65</sup> A passagem da bíblia em que Jesus realiza o milagre da multiplicação dos peixes também vincula o animal ao cristianismo. Associado ao amor cristão, o peixe simboliza a doação, a entrega e nele está o segredo das águas, conhecimento mais antigo que pode existir, o oceano de ancestralidade que habita em nós e que desconhecemos conscientemente.



**Figura 17 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.**

Como símbolo de fecundidade, o peixe está associado à reprodução e à fertilidade, inclusive por conta do infinito número de ovas que é capaz de gerar.<sup>66</sup> Na figura 17, pode-se notar a referência à fertilidade do peixe quando Guita sugere a imagem de um pênis na cauda do animal. O peixe como energia genitora e fértil, metaforicamente remetendo à criatividade pulsante, capaz de regeneração progressiva. Dessa forma, os peixes são colocados ao lado de falos como dois símbolos que representam o conhecimento e a potencialidade, respectivamente. O peixe, símbolo da alma divina, ligado ao plano espiritual; já o falo como símbolo do princípio ativador e do prazer. Esses pólos deixam de se opor e se integram numa cosmovisão que ultrapassa dogmas, revelando a liberdade da artista e sua inquietude, num momento de transição.

<sup>65</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.704

<sup>66</sup> CHEVALIER, Jean. Op.cit., p.704

Os falos evocam o princípio ativador ligado à energia masculina. O prazer sexual é a conotação mais óbvia, uma vez que o pênis é um órgão sexual e a primeira associação que se faz ao observar sua imagem é a do corpo em si. Esses desenhos foram feitos no final da década de 60, época que a liberdade sexual estava ganhando espaço através de movimentos coletivos, principalmente na França e nos EUA, mas que repercutiram aqui no Brasil. Artista anti-acadêmica e ligada às atividades da cidade, Guita faz parte de uma vanguarda de mulheres que assumiram posturas de vida coletiva, ampliando suas relações para além da esfera familiar. Mesmo sem ser uma militante política, estava afinada com as ideias da revolução sexual e da liberdade de expressão feminina.

[...] uma série de transformações comportamentais, históricas e políticas [...] culminaram nos movimentos de maio de 68. Além das diversas manifestações estudantis, que começaram na França e posteriormente em países da Europa e da América, tornaram-se frequentes as greves e reivindicações por melhores salários e condições de trabalho, a contestação ao modelo de ensino e à cultura em seus mais diversos aspectos, com questionamentos ligados à moral, aos costumes e à sexualidade.<sup>67</sup>

Através de suas atitudes, Guita demonstrou ser uma questionadora do comportamento politicamente correto e pré-estabelecido. Ela vai sendo guiada por seus instintos e libera na arte a sua pulsão sexual incluindo o erotismo, onde a nudez e a sexualidade aparecem com a mesma naturalidade que seus animais e plantas. Na figura 18, há uma cópula entre uma “mulher-cavalo” e um falo em si, um homem com apenas a parte de baixo do corpo. Esses dois seres, a mulher-cavalo e o pênis deixam no ar o desejo sexual selvagem iminente.

Neste sentido, o desejo de Guita – o desejo contido nos desenhos de Guita – é o mesmo meu desejo; não há sensualidade nos desenhos, há a orgia de todos os elementos, mulher, animais, árvores, frutos; peitos brotam de árvores, pênis são serpentes ou galhos, em uma intenção de cópula universal, uma fusão única, inalcançável.<sup>68</sup>

Todos os outros, o peixe, a mocinha em trajes de colegial, a borboleta e os rostos estão completamente ausentes a respeito do que se passa ao seu redor, como se estivessem ali sozinhos, lembrando uma colagem de figuras aleatórias que foram postas lado a lado. A

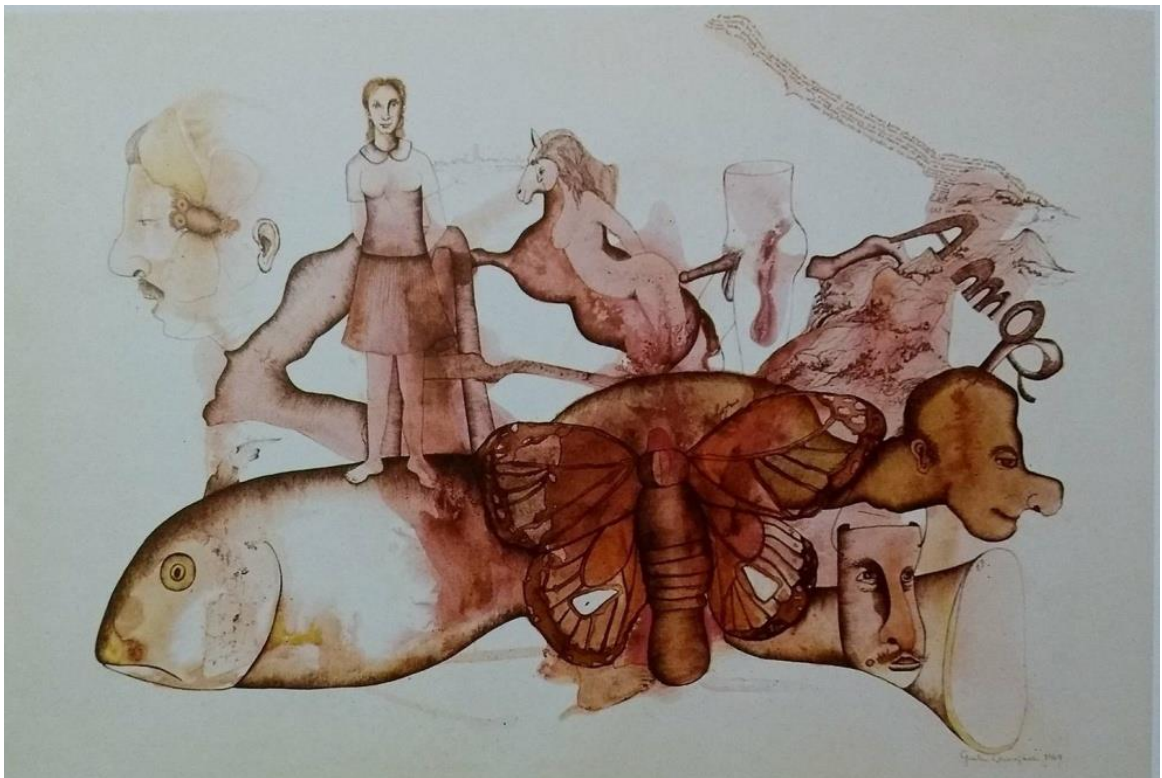
---

<sup>67</sup> GALLO, Marina Didier Nunes. *Francesca Woodman e o lugar de onde eu me olho*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015. p.43

<sup>68</sup> MENDES, Paulo Rafael Barreto. *Imagens do Desejo: arte erótica em Pernambuco no século XX*. Dissertação de mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005. p. 162

sensação que dá é que estamos dentro do inconsciente da pintora, onde as imagens surgem fantasmagóricas. E no emaranhado de imagens, a palavra “Amor” ganha espaço. O termo começa a aparecer neste momento e vai acompanhar sua obra até o fim, seja através da palavra ou de imagens de corações que ela vai colocar em algumas áreas de seus quadros. A palavra ‘Amor’ comunica uma intenção da artista que, segundo ela mesma “é um estado de graça. Não falo do amor de um homem por uma mulher. Falo de um sentimento mais pleno e universal.”<sup>69</sup>

Não há sofrimento na minha criação. Nada de sofrimento. Eu não me violento para criar. Só crio quando estou em paz comigo. Quando não estou em paz faço outras coisas: arrumo casa, cuido de plantas, lavo louça... Quando a minha plenitude retorna, eu crio. Sempre com muito prazer e alegria. A arte não precisa ser maldita ou danada para ser uma grande arte. A arte é divina.<sup>70</sup>



**Figura 18 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.**

Em todos esses desenhos, percebe-se que a metamorfose permeia o imaginário da artista. Ela mesma estava em transformação, ganhando asas, numa fase de transição rumo ao encontro

<sup>69</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.119

<sup>70</sup> Ibidem.

consigo mesma e com seu potencial artístico que estava entrando em erupção. As imagens simbólicas trazem à tona um conhecimento ancestral da humanidade, sendo um tipo de linguagem que antecede a razão. É através da criação de símbolos que a humanidade põe para fora os segredos da alma, sendo ao mesmo tempo a expressão individual e coletiva.

Guita relaciona o microcosmo ao macrocosmo, por meio de um sistema de relações simbólicas capaz de reintegrar o ser humano consigo mesmo e com a esfera cultural a que pertence. Nessa fase, ela representa a si mesma, criando imagens detentoras de uma ordem, embora estejam dispostas desordenadamente e em processo de transformação. E, concomitantemente, representa o universal e o cultural quando busca inspiração em sentimentos como o amor e quando representa a sexualidade, tema que estava sendo debatido por seus contemporâneos, por meio da revolução sexual iniciada nos anos 60.

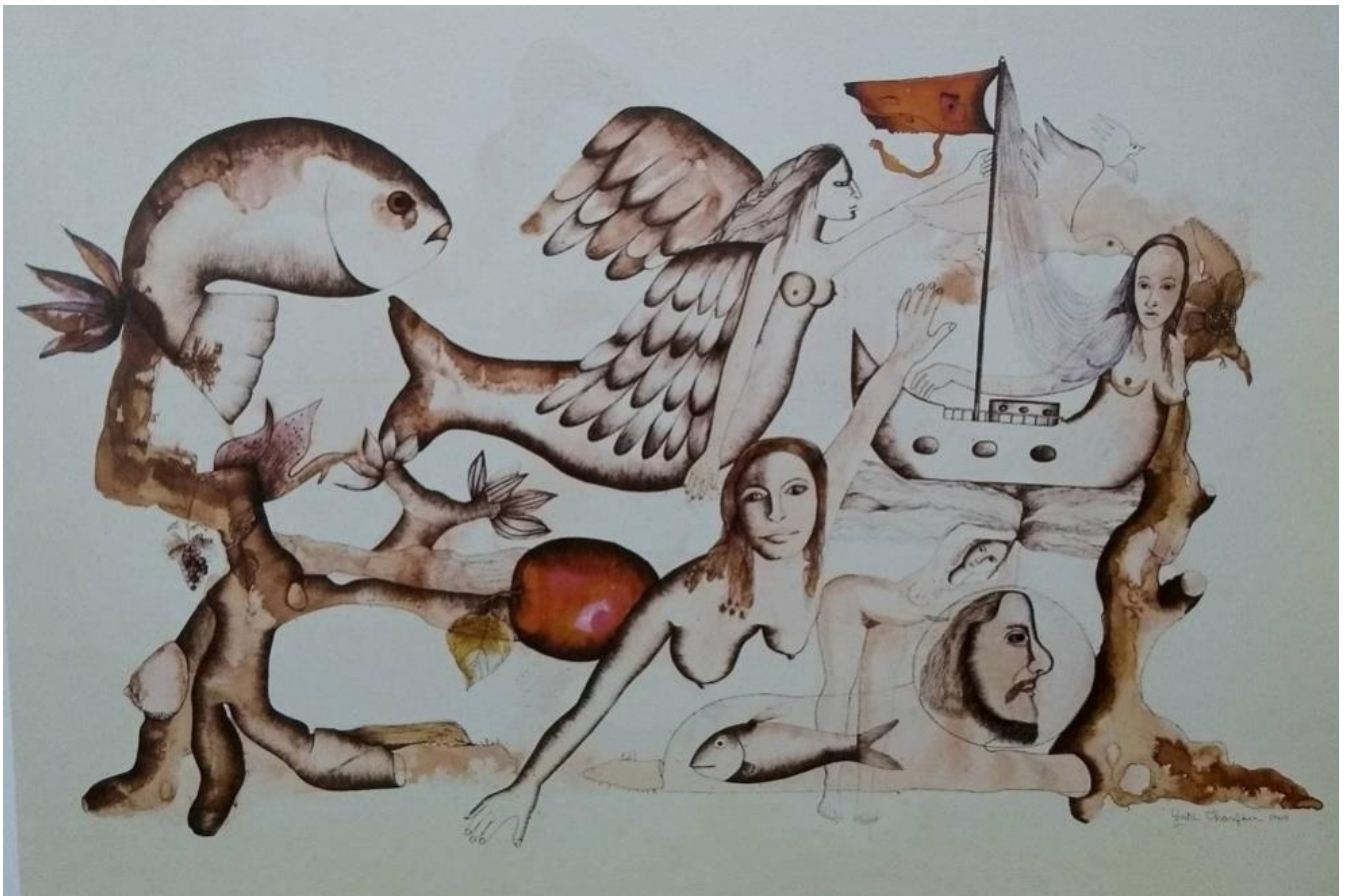


Figura 19 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.

Além dos peixes, Guita traz a imagem de uma sereia, ser místico das águas que também possui uma conexão com o inconsciente.<sup>71</sup> Mas, a sereia, diferente do peixe, tem um significado ligado à sensualidade e à sedução. Simboliza as paixões humanas que retiram a consciência do comando, levando esta a ceder lugar para os encantos e desejos instintivos. Muito temida na mitologia grega, a sereia era capaz de seduzir os navegantes através de seu canto, os levando, inclusive, à morte.

Na Odisseia, o herói Odisseu (Ulisses), havia sido avisado pela deusa Circe que iria navegar por um trecho do mar onde habitavam as sereias. Seguindo o conselho da deusa, coloca cera nos ouvidos de seus marinheiros e pede para que estes o amarrem ao mastro do navio, sem tapar-lhe os ouvidos, de modo que ele pudesse apreciar o canto das sereias. Desta forma, consegue passar por elas e não sucumbir à sedução, já que os marinheiros não ouvem seus gritos implorando para ser libertado.

Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso:

- Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tido quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda.

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém acurvando-se, remavam.

[...] Quando, afinal, eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços.<sup>72</sup>

Quando Ulisses diz que seu coração deseja ouvir o canto das sereias quer dizer que não é apenas com os ouvidos que quer apreciar, ele anseia por entregar-se completamente ao canto. A sereia representa o chamado irresistível da alma, sobre o qual a consciência não tem poder. Assim como Ulisses, Guita quis ouvir o canto das sereias, mas sem ser amarrada, ela soltou-se para ouvir também com o coração, numa entrega total à arte.

<sup>71</sup> JUNG, Carl G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Op cit., p. 219

<sup>72</sup> HOMERO. *Odisseia*. Tradução direta do Grego por Jaime Bruna. Cultrix, p. 145.

As sereias gregas eram representadas como aves. Em Guita, sua sereia traz tanto o elemento do ar (asas de pássaro) quanto da água (cauda de peixe), representando a imensidão das paixões humanas por se aventurar em territórios desconhecidos e fora de sua zona de conforto. “Vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem”.<sup>73</sup>

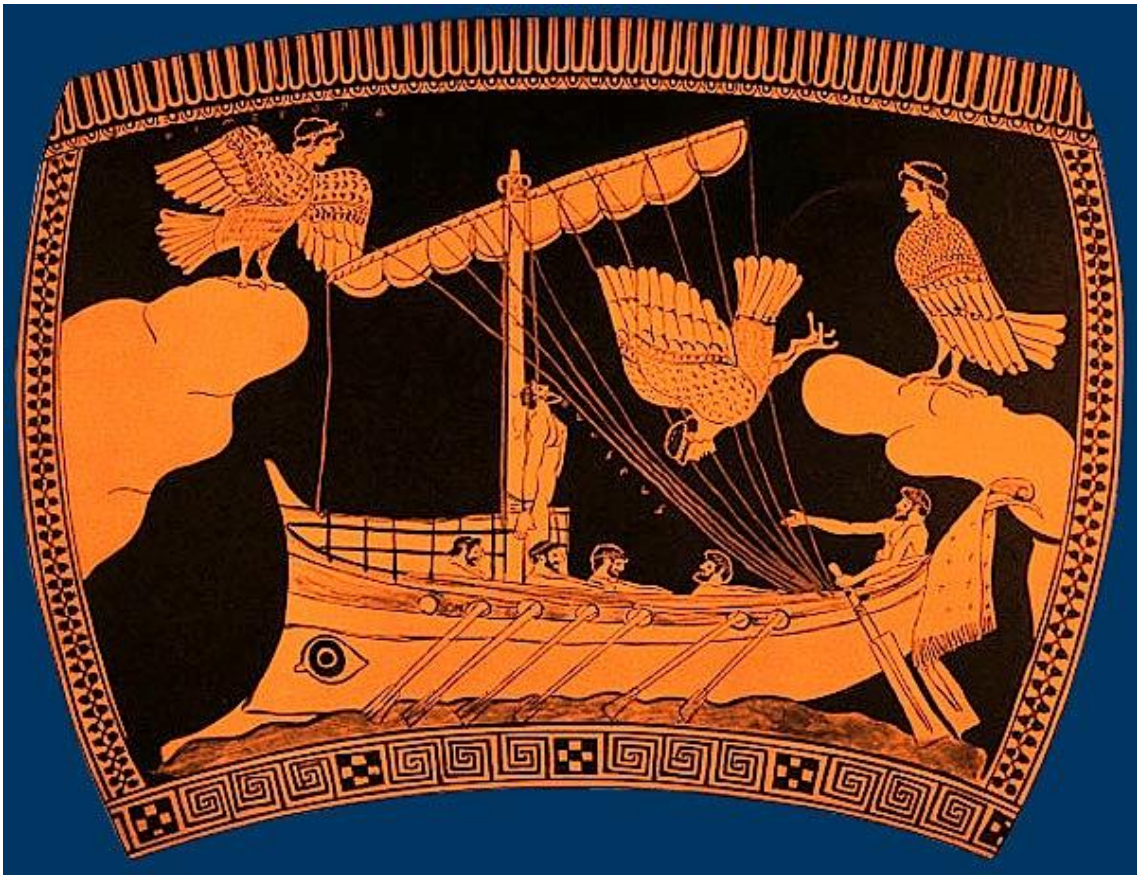


Figura 20 - Ulisses e as Sereias. Vaso grego, séc. V a. C. Museu Britânico, Londres.

A maçã aparece na parte central do quadro de Guita e é o único elemento que ela teve a preocupação de pintar. A proporção da fruta não condiz com a realidade, aliás, nestes desenhos, Guita não estava preocupada com o realismo das proporções, colocando o tamanho dos objetos como lhe conviesse. A maçã está maior do que a cabeça das mulheres, por exemplo. Para o cristianismo, a maçã é o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal e representa a escolha humana pelo conhecimento, iniciando o que seria chamado de “pecado

<sup>73</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.814

original”. A maçã, assim como o peixe, é um símbolo do conhecimento, sendo que ela traria “a colocação de uma necessidade: a de escolher.”<sup>74</sup>

Investigando o significado simbólico dos desenhos de Guita, percebe-se o quanto a artista estava falando de si mesma através de arquétipos comuns à humanidade. O conhecimento como a busca pelo aprendizado incessante é simbolizado pelo peixe e a maçã. Os seres híbridos como uma maneira de resgatar o poder ancestral dos animais na busca pela autenticidade e como uma forma de expressar a consciência única da natureza.

Temos, portanto, uma imagem cheia de símbolos que falam sobre paixão, desejo, escolhas, conhecimento. A artista pinta a si mesma, revelando seus anseios por meio da representação, se deixando levar pelas imagens vindas do seu imaginário idealizado e não obedece a uma estratégia pré-meditada. Outro símbolo notável são os besouros e as borboletas. A borboleta é o animal da metamorfose por excelência: em uma mesma vida, assume duas essências, a da lagarta, que rasteja vagarosa e a da borboleta em si, capaz de voar. Para a psicanálise, é um símbolo de renascimento. No contexto de uma artista que está voltando a desenvolver sua linguagem, a borboleta representa esse ser que renasce para um reencontro consigo mesma.

---

<sup>74</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.572



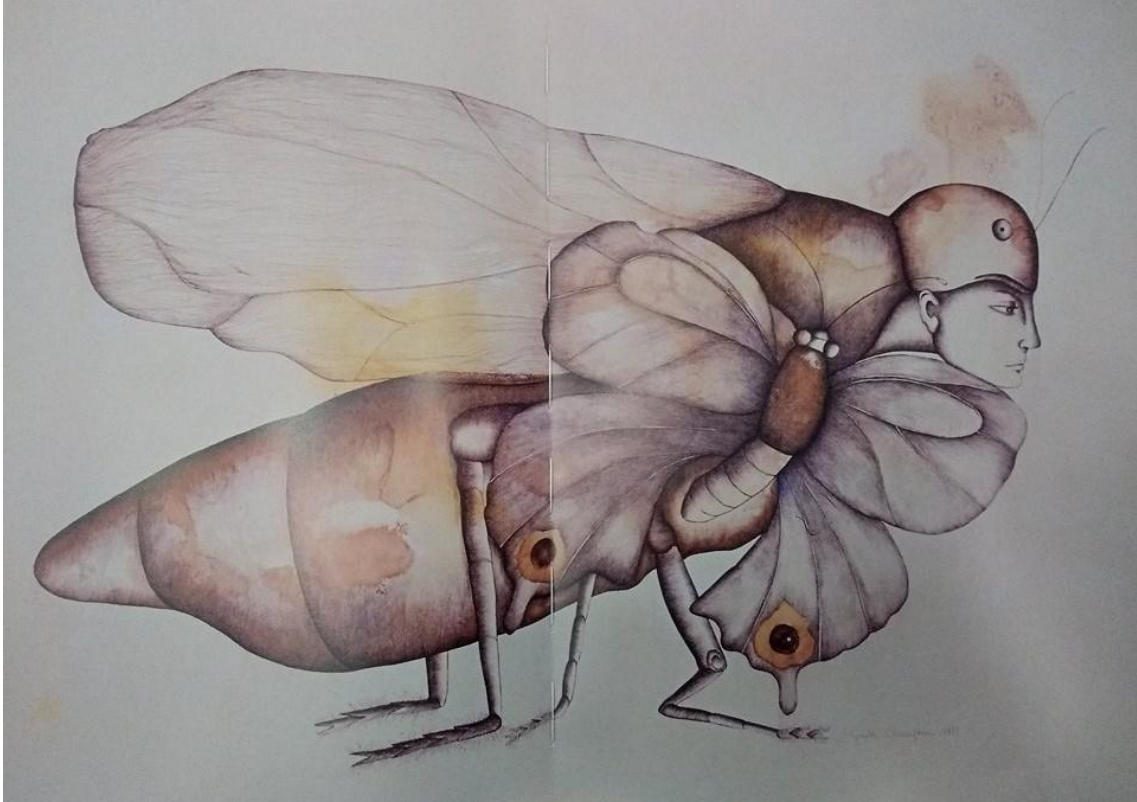


Figura 21 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70cm. Recife, 1969.

Ao chegar no Rio de Janeiro, Guita foi bem recebida pela crítica e esses seus desenhos ganharam a classificação de “realismo mágico” ou “realismo fantástico”. O conceito de realismo mágico foi criado na Alemanha pelo crítico de arte e historiador Franz Roh, em publicação homônima, lançada em 1925. “A nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propunha buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e do concreto.”<sup>75</sup> A principal característica do realismo mágico seria a fusão entre o real e o fabuloso.

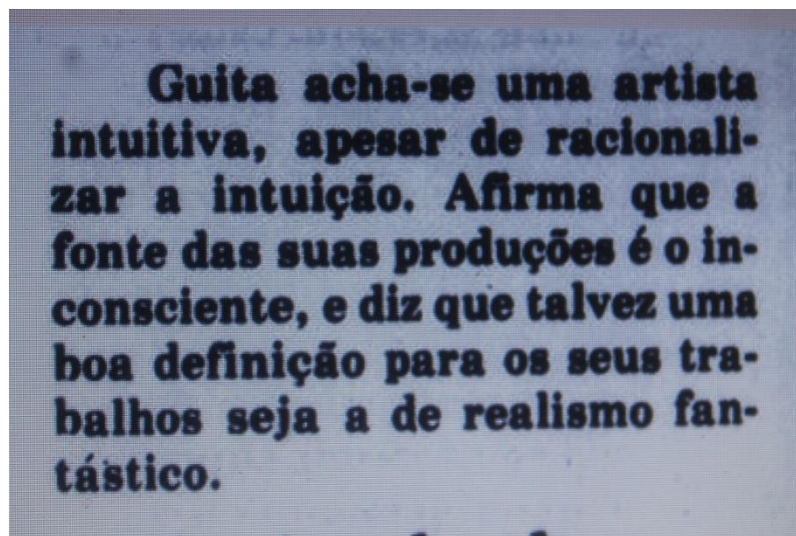
Os trabalhos de Guita são sempre povoados de pássaros, figuras humanas, peixes, rios, plantas, montanhas, símbolos fálicos, mandalas, numa atmosfera de sonho, sensualidade e erotização. A impressão que nos dá é de que os desenhos são o canal por onde Guita libera forças inconscientes, sob a forma de uma fantasia viva e uma rica criação de símbolos e imagens míticas, onde elementos são recriados segundo suas próprias leis e projeções de si mesma. É riqueza do simbolismo e elementos míticos nos desenhos de Guita que desperta em nós o interesse de

<sup>75</sup> LOPES, Tania Mara Antonietti. *O Realismo Mágico em José Saramago*. Estudos Linguísticos, São Paulo, 2008. p. 381

decodifica-los, para entendermos a linguagem/mensagem gráfica da artista, expressão de sua visão do mundo e vida interior.<sup>76</sup>

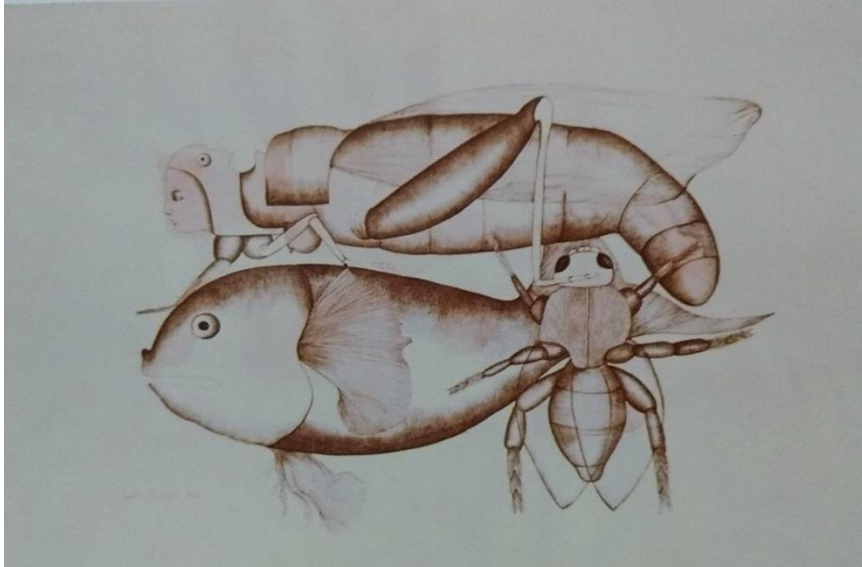
O trecho acima, escrito uma década depois dos desenhos exibidos, mostra o interesse dos pesquisadores Maria Clara Dourado e Lincoln Vilas Boas, do Centro de Pesquisas sobre o Imaginário, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, pelo viés psicológico do trabalho de Guita. Os pesquisadores perceberam que no papel Guita imprimia elementos do seu inconsciente e que seria possível decodificar os símbolos que ela apresenta, no intuito de entender mais sobre sua vida. De certa forma, é o que tenho me proposto a fazer aqui, mesmo sabendo que é apenas um olhar diante da enorme possibilidade de interpretações.

Durante a década de 70, Guita vai continuar desenhando com essa proposta estética, incluindo cada vez mais elementos da paisagem em suas criações. A atmosfera surrealista e o fluxo de consciência vão dando, aos poucos, espaço para suas aquarelas de jardins e paisagens, que terão uma proposta mais realista, embora preservem alguns elementos da sua tendência de criar seres híbridos.



Diario de Pernambuco, 27/11/79.

<sup>76</sup> Diario de Pernambuco, 27/11/1979. *A Iconografia do Sonho na Arte de Guita Charifker – Uma Tentativa de Interpretação*, texto de Maria Clara Dourado e Lincoln Vilas Boas.



**Figura 22 - Guita Charifker. Bico-de-pena sobre papel, 50X70 cm. Recife, 1969.**

Mora no Rio de Janeiro de 1970 a 1973, onde participa de exposições coletivas e individuais, além de desenvolver a técnica da gravura, no atelier de Anna Letycia. Sobre essa fase, a pintora conta:

Anna Letycia, minha mestra em gravura, dizia: “Para que fazer gravura? Com o desenho que você tem, você tem mais é que desenhar”. Só que o desenho é uma peça única e eu levava um mês fazendo um trabalho. A gravura tem a grande vantagem de ser um múltiplo. Insisti em aprender a gravar e pratico essa técnica até hoje. Sempre que vou ao Rio, rotomo meu trabalho de gravadora, lá no atelier da minha mestra.<sup>77</sup>



**Figura 23 - Guita Charifker. Gravura em metal, 28X50cm. Rio de Janeiro, 1989.**

<sup>77</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.115

Do início da década de 70 em diante, Guita vai alternar entre Olinda e o Rio de Janeiro, passando longas temporadas nas duas cidades. Em 1975, expôs em Lisboa e em Paris, como artista integrante da mostra Arte Gráfica Brasileira; com a exposição Arte Atual Ibero-Americana vai ter seus trabalhos exibidos em Madri, em 1977. É nesta década que ganha o Prêmio de Viagem ao México, no Salão Global de Pernambuco.

Quando cheguei a Rio de Janeiro, fui recebida de braços abertos pelas pessoas e pelo Cristo Redentor. Fui morar na Urca, um lugar especial como Olinda, onde só moravam artistas. Meu primeiro apartamento foi o atelier de Anna Letycia. Da minha janela eu via o bondinho, subindo e descendo. Com pouco tempo eu estava integrada ao Rio, participando de oficinas e salões. Nos anos setenta, apesar de vivermos uma ditadura, tínhamos um senso de liberdade e uma grande alegria.<sup>78</sup>

Nos anos 70, Guita vai trabalhar na gravura, tanto no Rio de Janeiro onde desenvolveu a técnica da gravura em metal, quanto no Recife, ao participar da Oficina Guaianases de Gravura, local em que produziu litogravuras.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.113-114

<sup>79</sup> Litografia: Arte de desenhar e escrever em pedra, para obter reproduções em papel.  
<https://www.priberam.pt/dlpo/litografia>

## 2.6 Oficina Guaianases de Gravura

Foi na rua Guaianases, nº119, no bairro de Campo Grande, no Recife, que funcionou inicialmente a Oficina Guaianases de Gravura, um dos movimentos mais duradouros das artes plásticas em Pernambuco. Formada em 1974 por iniciativa do pintor, gravador e desenhista paraibano João Câmara, a oficina buscava resgatar a técnica litográfica e permaneceu ativa por mais de 20 anos. No começo, apenas João Câmara e Delano (desenhista) freqüentavam o atelier, usado por Câmara para produzir a série “Cenas da Vida Brasileira” – figura 24. Mas, aos poucos, os artistas foram se agregando para experimentar a técnica e a oficina foi ganhando vida entre os artistas locais. Funcionou até 1995, sendo transferida de Campo Grande para o Mercado da Ribeira. Pela Guaianases, passaram cerca de 265 artistas.



Figura 24 - João Câmara. Espere, cozinhe-me também este aqui. Litografia, Cenas da Vida Brasileira.

Quando a oficina fechou, o acervo de mais de duas mil litografias que permaneciam lá foi doado à UFPE e, atualmente, se encontra na Biblioteca Central da referida universidade. Neste acervo, encontrei quatro litogravuras feitas por Guita, onde o erotismo e o animalismo continuam presentes, como uma marca acentuando o seu estilo, independente da superfície utilizada.

A gravura sempre foi considerada como um tipo de arte “inferior”, quando comparada à pintura e à escultura. Isso devido ao fato de que se atribuiu à técnica um caráter de reprodução em oposição à originalidade das imagens feitas a partir da pintura e da escultura. A questão relativa à originalidade é a principal causa do rebaixamento dessa arte, uma vez que a feitura de uma gravura possui um grau de complexidade comparável às outras técnicas. A assinatura a lápis e a matriz original feitas pelo artista seriam as provas de que a gravura era autêntica.

Mas, na prática, a distinção entre uma reprodução e o original não é algo tão simples, principalmente para leigos. Daí, a necessidade de uma tiragem limitada, onde constem, em cada obra, a numeração total e o número daquela cópia.

A reprodutibilidade da gravura faz com que ela tenha o valor mais baixo do que o da pintura e esse fato deveria ser visto com bons olhos e não ser motivo para a desqualificação da técnica. Quando a Sociedade de Arte Moderna reabriu o Clube de Gravura do Recife, um dos principais motivos era disseminar a arte para a população interessada, de modo que se pudesse obter e apreciar o trabalho de um artista por um custo melhor. A própria Guita chegou a afirmar a importância de ter uma matriz até mesmo pelo tempo que ela demorava ao trabalhar um desenho no papel. Ao lidar com a gravura, o artista manipula uma superfície que será moldada e seu trabalho não é menor do que o do pintor ou escultor.

Deixar amadurecer inteiramente, no âmago de si, nas trevas do indizível e do inconsciente, do inacessível a seu próprio intelecto, cada impressão e cada germe de sentimento, e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isso é viver artisticamente na compreensão e na criação. Aí o tempo não serve de medida: um ano nada vale, dez anos não são nada. Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranqüila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2013. p. 33

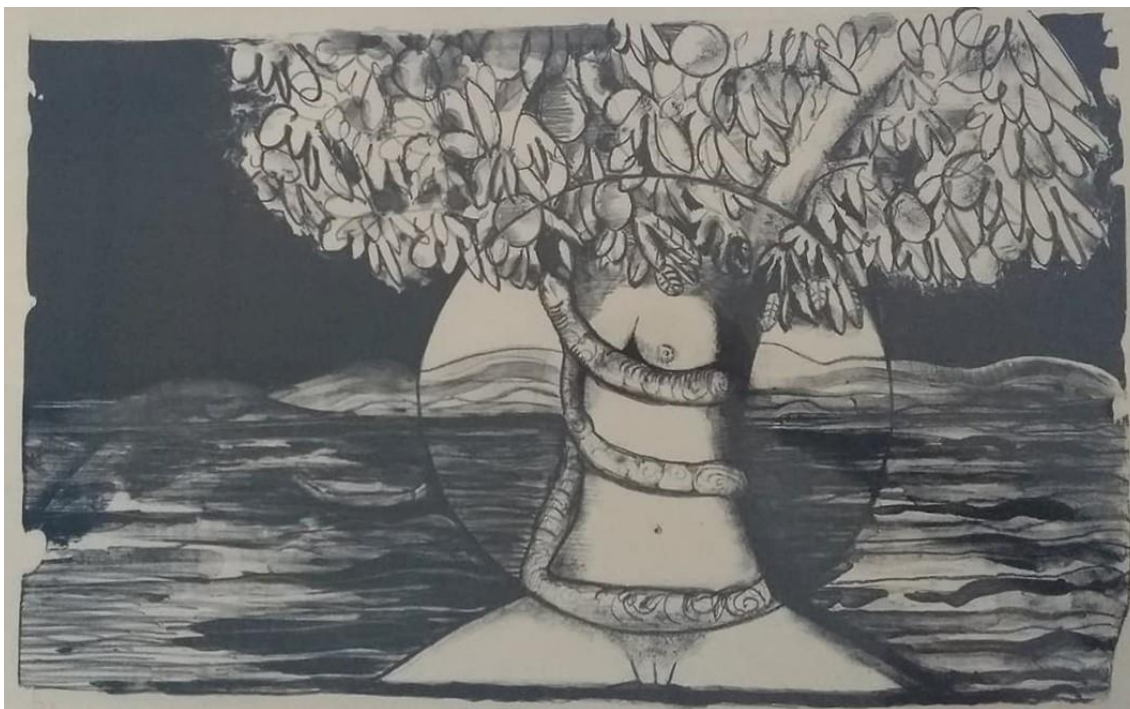


Figura 25 - Guita Charifker. *Árvore*. Litogravura, 50X70 cm. Recife, 1978.

Na lito da figura 25, Guita dá vida a uma mulher-árvore. As pernas e a vulva são as raízes e o corpo, o tronco envolvido por uma serpente. Um dos galhos é o braço da mulher e as folhas poderiam ser uma vasta cabeleira. Ela fez questão de colocar um círculo delimitando a área da serpente. E pôs sua mulher-árvore imersa numa superfície que parece aquática. A personificação da árvore é o sinal externo visível da realização do si-mesmo.<sup>81</sup> Aquela Guita que se encontrava presa conseguira libertar-se e seu desenho vai ficando cada vez mais leve e fluido, trazendo elementos que confirmam o encontro que estava fazendo consigo mesma.

A árvore é um dos melhores exemplos de um motivo que aparece com frequência nos sonhos (e em outras situações) e que pode ter uma variedade incrível de significados: pode simbolizar evolução, crescimento físico ou maturidade psicológica.<sup>82</sup>

A serpente já vinha sendo trabalhada pela artista e é um símbolo de renovação, devido à sua capacidade de trocar de pele. Geralmente associada ao mal e ao perigo, pela mitologia cristã que atribui a ela a traição, a serpente possui um simbolismo mais arcaico, relacionado à cura, justamente por sua faculdade de autoregeneração. É tanto que o símbolo da medicina é uma serpente enrolada em um bastão, o bastão de Esculápio, deus grego da medicina.

<sup>81</sup> JUNG, Carl G. *Estudos Alquímicos*. Op. cit., p. 209

<sup>82</sup> JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Op. cit., p.114



O poder da vida leva a serpente a se desfazer de sua pele, exatamente como a lua se desfaz da própria sombra. A serpente se desfaz da pele para renascer, assim como a lua se desfaz da sombra para renascer. São símbolos equivalentes. Às vezes a serpente é representada como um círculo, comendo a própria cauda. É uma imagem da vida. [...] A serpente representa a energia e a consciência imortais, engajadas na esfera do tempo, constantemente atirando fora a morte e renascendo.<sup>83</sup>

Na litogravura de Guita, existe uma relação sensual entre a árvore e a serpente. A mulher-árvore está entregue às carícias da serpente, que a envolve desde os quadris até os seios. A mulher-árvore é a própria artista em seu processo de crescimento, capaz de gerar frutos por si mesma. O erotismo de Guita envolve uma integração com a natureza, não se trata de um erotismo pornográfico ou de uma objetificação do corpo feminino. A pele da nudez humana é, para ela, a pele natural, como a de um animal, com sua verdade. Integrado ao ambiente, em relação de entrega ao cosmos.

Muito se disse que, nos desenhos, a artista nos mostrava um Éden; acrescento que este é um Éden orgiaco. Os animais de diferentes espécies se fundem, mulheres fazem parte do corpo dos cavalos ou éguas, corpos de mulher amalgamados em lagartos, corpos masculinos penetram aves; a cópula dezenas vezes recriada. A cópula humana desejada e representada: corpos de mulher em posições sexuais, isoladas ou com homens de pênis enormes. Não tenho dúvida de que aquele corpo de mulher é o corpo de Guita, corpo sexual ativo e ansioso; metamorfose e mímesis, palavras que adequadamente situam os desenhos da artista, parecem-me frutos de um desejo constante, dolorido, ânsia de uma cópula definitiva.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> CAMPBELL, Op. cit., p. 47

<sup>84</sup> MENDES, Paulo Rafael Barreto. Op. cit., p. 160



**Figura 26 - Guita Charifker. Galope à Beira-Mar. Litogravura, 70X50 cm. Sem data.**

Além do erotismo e do animalismo, o elemento circular surge gritante em suas litografias. O círculo é um símbolo, ao mesmo tempo simples e complexo. Representa a totalidade, a relação com os astros, o Sol e a Lua, que teriam sido os primeiros círculos “perfeitos” a ser observados. Para Jung, é o símbolo do eu<sup>85</sup>, sendo uma das imagens mais condizentes com a alma humana, que seria circular, completa em si mesma. A mente também teria o formato fechado do círculo e, dentro dela, transitam as imagens advindas do inconsciente. O círculo contém toda a psique humana: consciente e inconsciente. Na figura 25, pássaro, árvore e mulher compartilham da mesma fonte, possuem a “mente” em intersecção. A imagem representa o inconsciente coletivo como um local primordial que integra a memória de seres de esferas diversas.

O mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação de nossas funções espirituais. Quando um mago quer realizar sua magia, traça um círculo ao redor de si mesmo, e é dentro desse círculo limitado, dessa área hermeticamente fechada para o exterior, que os poderes, até aí perdidos do lado de fora, podem ser postos em jogo.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> CAMPBELL, Joseph. Op. cit, 2009.

<sup>86</sup> CAMPBELL, Op. cit., p. 224



Figura 27 - Guita Charifker. Litogravura, 70X50cm. Sem título, 1977.

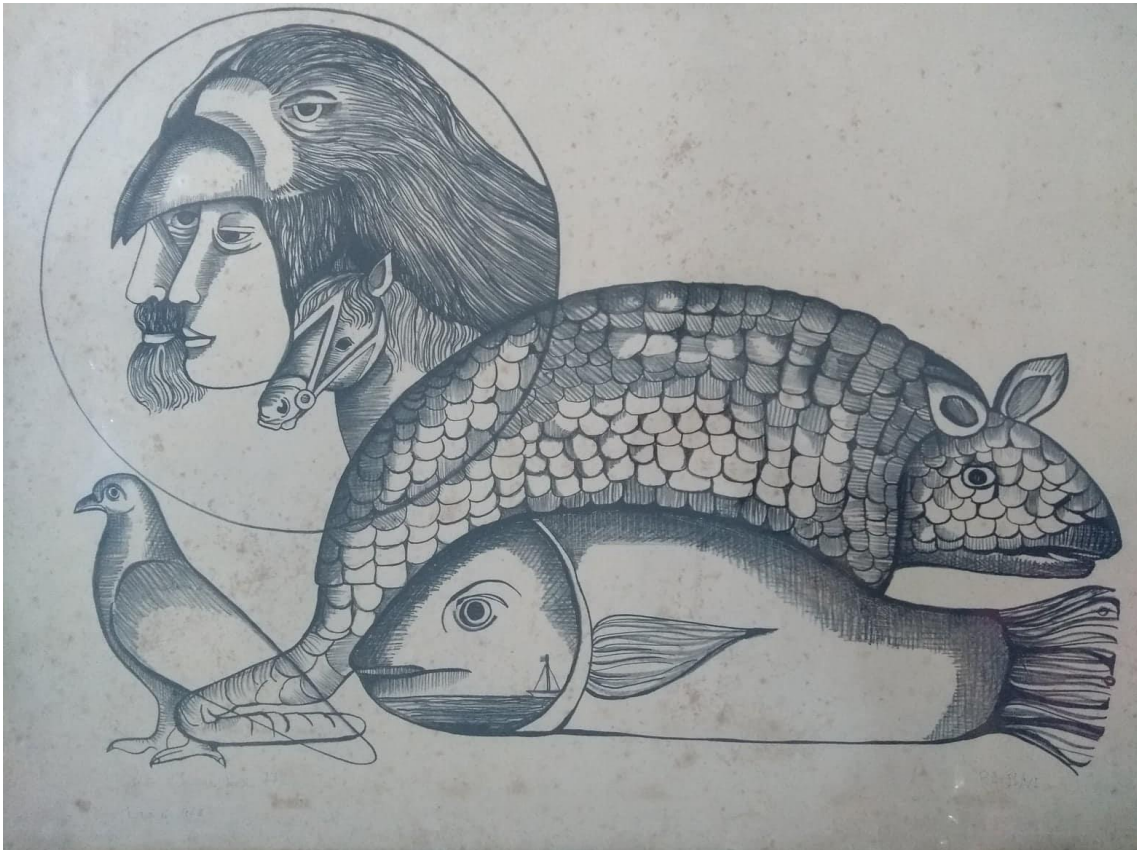


Figura 28 - Guita Charifker. Litogravura, 50X70 cm. Sem título, 1977.

### 3 O Jardim



### 3.1 Viagem ao México

Guita só vai ao México no ano de 1980 e é nesta viagem que começa a sua história com as aquarelas, técnica que será sua preferida daí em diante. Nelas, vai deixando gradualmente para trás os desenhos oníricos e passa a trabalhar de maneira mais realista, apresentando sutilmente algumas fusões de seres, principalmente nas árvores, que surgem como um misto de humanos e vegetais. Nas suas primeiras aquarelas, o “real em sonhamento” a que o crítico Roberto Pontual se referiu existir no seu trabalho, permanece. O simbolismo do peixe e o erotismo agora ganham uma dimensão espacial tridimensional, um jardim, e não mais aparecem como que “soltos no ar”, sem estarem inseridos em algum cenário.



**Figura 29 - Guita Charifker. Bico-de-pena aquarelado, 30X50. México, 1980.**

Nas aquarelas, técnica que abraçou depois [...], a intensidade erótica de Guita diminuiu; entretanto, o corpo da mulher permanece, como figura independente, nu e desejável, ou – mais frequentemente – como parte da natureza, transformado em tronco de árvore, rocha ou areia do mar. Sinto que houve um abandono da contundência erótica. [...] essas mulheres são ainda amplamente eróticas, de seios bojudos e mamilos eretos; entretanto, há um abandono nelas, uma lassidão, um deixar de participar; é certo que nas aquarelas deixa de existir a atividade sexual de que estavam prenhes os desenhos; o corpo masculino quase desaparece, é fantasmático, efígie em

janelas. O desejo representado não reflete mais angústia ou busca; existe, difuso e à espera, lasso e tranqüilo.<sup>87</sup>

A sexualidade de Guita vai sendo substituída por uma devoção à natureza e aquela sua marca onírica de criar seres misteriosos a partir do fluxo de consciência vai se diluindo nas aquarelas que tomam gosto por um realismo com detalhes de fusão de seres. O pintor espanhol Salvador Dalí tem uma série de aquarelas datadas de 1969 nas quais ele humanizou algumas frutas, de forma um pouco lúdica. Na figura 29, temos a “Ameixa Apressada”, em que ele cria um personagem que parece ter vida, quase como um desenho animado, ao misturar a fisiologia humana e a vegetal. Existe uma convergência na intenção de Guita e de Dalí quanto à fusão das plantas aos humanos.

A humanização do reino vegetal é uma marca de Guita, desde o desenho até sua fase posterior das aquarelas. Ela acreditava que as plantas eram seres mais evoluídos e, ao colocá-las no papel, estava propondo uma melhora para a humanidade. Foi a partir do tempo que passou imersa no sítio mexicano que Guita começou a se comunicar com as plantas de uma forma mais intensa. Os verdes vão tomando conta do papel em gradações que dão um ar científico à perfeição da luminosidade conseguida pelo seu pincel.

Guita estava mais preocupada com o prazer de pintar do que com aqueles antigos conteúdos mentais que exprimia. Talvez pelo fato de querer experimentar até onde iria pintando ou mesmo por estar se sentindo mais quieta e buscando uma contemplação da natureza. A contemplação é uma atitude silenciosa de apreciação, que pode estar relacionada ao encanto e à beleza ou à magnitude e grandiosidade do sublime. No caso de Guita, a sua contemplação estava mais ligada ao belo, concebido como algo que proporciona um prazer aos sentidos.<sup>88</sup>

Quem irá definir com maior precisão as diferenças e afinidades entre Belo e Sublime será (o filósofo) Immanuel Kant na *Crítica da faculdade de juízo* (1790). Para Kant, as características do Belo são: prazer sem interesse, finalidade sem escopo, universalidade sem conceito e regularidade sem lei. Ele quer dizer que se goza da coisa bela sem querer com isso possuí-la, que é vista como se fosse organizada para um fim particular, enquanto efetivamente o único escopo para qual tal forma tende é a própria auto-subsistência e, portanto, desfruta-se dela como se encarnasse à

<sup>87</sup> MENDES, Paulo Rafael Barreto. Op. cit., p.162.

<sup>88</sup> ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.277

perfeição uma regra, enquanto ela é regra de si mesma. Nesse sentido, uma flor é um exemplo típico de coisa bela.<sup>89</sup>

O encontro que Guita fará com as plantas será pela busca dessa beleza harmônica que já existe na natureza, mas que ela vai querer transferir para o papel como uma mensagem. Sua escolha é pelo belo em si, percebido no silêncio das plantas, nos jarros, nos canteiros, nos arranjos de flores para as mesas. A calma de sua paisagem jardinesca denota uma artista segura de si, brincando com as cores e com as luzes para gerar aquarelas bem tropicais, de cores fortes e capazes de suscitar um pouco da sensação de contemplação que Guita experimentava ao fazê-las, nesta sua fase mais madura.

---

<sup>89</sup> ECO, Umberto. Op. cit., p. 294



Figura 30 - Salvador Dalí. Ameixa Apressada, 1969.





**Figura 31 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 35X50cm. México, 1981. Acervo de Saulo Charifker. Foto: Heitor Cunha**

A pintora passa seis meses morando no México, em um sítio de um casal. Lá, começa a mexer com as aquarelas devido à facilidade de transportar o material, porque estava viajando com frequência. Nas suas primeiras aquarelas, como esta acima, vemos a experiência surrealista que ela já fazia sendo transportada para outra técnica. Ela vai deixar o traçado a lápis aparecendo e aproveitar a cor do papel para criar luminosidade.

Cheguei ao México para passar uma semana e terminei passando seis meses. Fiquei morando num sítio, próximo à capital. Lá eu encontrei a poesia e o carinho que procurava. Nunca vou esquecer o casal de camponeses que me acolheu, dona Ângela e d. Sabino. Eles queriam que eu mandasse buscar os meus filhos no Brasil e ficasse morando com eles.<sup>90</sup>

A poesia que Guita procurava estava nas plantas. Ela vai erotizá-las, mas com amenidade. A pintora agora passa a olhar para o mundo fora de si mesma e encontra nas árvores dos quintais, tanto do sítio em que morou no México, quanto do seu quintal em Olinda ou dos sítios em que passou temporadas no Rio de Janeiro, modelos vivos para suas obras de arte.

<sup>90</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p. 114

Segundo Jung, a árvore significa um aspecto do si-mesmo<sup>91</sup>, relacionado ao crescimento.<sup>92</sup> Interessante observar que Jung coloca a árvore como símbolo onírico do caminho da individuação, conceito que ele elabora e explica como sendo “um processo de desenvolvimento psicológico que proporciona a realização das qualidades individuais dadas. O homem se torna o ser único que de fato é.”<sup>93</sup>

E é justamente nesse momento em que a artista se encontra distante de sua terra natal, longe da família e dos amigos, que vai acontecer a transição para sua fase de aquarela, técnica onde ela vai “se encontrar” como artista. Nasce uma nova linguagem e é nessa linguagem que Guita vai construir um outro momento de sua carreira, incorporando a técnica de tal maneira, que nem mesmo um curso de aquarela ela precisou fazer. Podemos relacionar seu processo de individuação com a descoberta solitária da pintura em aquarela e também com o simbolismo que projetou no seu trabalho, de forma inconsciente, integrando as árvores no seu universo imagético.

As árvores têm individualidade. Por isso são frequentemente um sinônimo da personalidade. [...] O carvalho velho e poderoso é de certo modo o rei da floresta. Por isso, ele representa uma figura central entre os conteúdos do inconsciente, caracterizando-se por sua personalidade marcante. É o protótipo do si mesmo, um símbolo da origem e da meta do processo de individuação.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> O si mesmo é a totalidade do ser. In: JUNG, Carl G. *AION: Estudos sobre o simbolismo do si mesmo*.

<sup>92</sup> JUNG, Carl G. *Estudos Alquímicos*. Op. cit., p. 266

<sup>93</sup> JUNG, Carl G. *O Eu e o Inconsciente*.

<sup>94</sup> JUNG, Carl G. *Estudos Alquímicos*. Op. cit., 207



Figura 32 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 55X77,5cm. México, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

### 3.2 O Sonho

Quando Guita Charifker passa a pintar aquarelas, um elemento vai permear seu imaginário: o jardim. A natureza dos jardins chega para ficar em sua pintura. Ela mesma cultivou um imenso jardim em sua casa, em Olinda e fez dele seu principal atelier. Basicamente seu atelier era o jardim de sua própria casa e dessa forma compreendemos melhor a poética que veio surgindo em seus trabalhos. Ela não se deteve na natureza selvagem, nas matas e florestas, e sim na natureza que tinha ao seu redor, mais amável e menos ameaçadora.

O atelier do artista é de suma importância para a feitura de sua arte, mas muitas vezes é um local desconhecido e pouco investigado, já que o que acaba ganhando luz é a obra em si, seja em galerias, exposições ou na memória escrita sobre um artista. Mas, ao estudarmos a gênese das obras de arte, veremos que o local e a maneira como os pintores prepararam seus trabalhos diz muito, tanto a respeito deles quanto do resultado final de sua criação.

O que significa o ateliê na obra de um artista? Ou ainda, o conjunto de gestos, movimentos, pausas, ruídos, silêncios, arfares e cheiros que acompanham os mecanismos de criação do artista? Nas análises dos múltiplos significados da obra de arte, críticos e historiadores nem sempre se dão conta da importância que a relação entre o processo de criação e o local onde ele se desenvolve tem no resultado final do trabalho do artista.<sup>95</sup>

Na década de 70, Guita estava morando no Rio de Janeiro, mas numa de suas vindas ao Recife para ver seus filhos, encontrou o arquiteto Geraldo Gomes que a questionou se ela não queria morar em Olinda e lhe mostrou uma casa em ruínas na rua Saldanha Marinho, 206, no Amparo. Ela se apaixonou pela casa, embora precisasse de uma boa reforma, e resolveu comprá-la.

Trabalhamos quatro anos nessa restauração. Durante um ano e três meses fui hóspede das beneditinas, no Mosteiro do Monte. Eu seguia fielmente a disciplina da Ordem. As pessoas só podiam me ver antes das vésperas, o que me deixava o dia inteiro para o trabalho. Assim eu pude pagar os operários que restauravam a minha casa neste meu recomeço.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> MORAIS, Frederico. Op. cit, 2004.

<sup>96</sup> In: VALENÇA, Carla. Op.cit., p.116

Foi nessa casa que pintou grande parte das aquarelas, usando a paisagem do jardim como modelo de uma cultura olindense, exaltando os seus quintais e paisagem. A relação entre o ateliê de Guita e o resultado final de sua obra é visível, pois a artista não buscou inspiração em outro lugar. Foi dali mesmo, dos seus arredores, da sua casa, do terraço, do jardim, que encontrou os motivos para pintar.

Pela declaração dela a respeito do retorno financeiro, observamos que a artista estava conseguindo pagar suas despesas a partir da venda de seus trabalhos. Sabemos que nem todos os pintores conseguiram essa realização em vida, como foi o caso do brasileiro Ismael Nery, já citado; e mesmo de grandes mestres da pintura como Van Gogh, que vivia à míngua, sendo sustentado pelo seu irmão, Théo, pois não conseguia um retorno financeiro a partir dos seus quadros. Já Guita obteve prosperidade financeira comercializando seus desenhos e pinturas, realizando um trabalho que ela mesma definiu como alegre.<sup>97</sup> O crítico de arte Frederico Moraes, numa de suas reflexões, escreveu que

[...] se pode, verdadeiramente, escrever a história da arte a partir do ateliê do artista, sendo quase sempre um retrato fiel do artista, ou mais do que isso, um auto-retrato que ele vai construindo com vagar, o ateliê fornece subsídios importantes para a análise de sua obra.<sup>98</sup>

A hipótese de Frederico é literalmente confirmada no caso de Guita Charifker, pintora que não apenas retratou a natureza de quintais como também fazia destes quintais seu local de trabalho. O terraço de sua casa em Olinda era aberto para o jardim, que mais parecia uma floresta tropical e, dali mesmo, ela criava; no Sítio Santa Clara, no Rio de Janeiro, também tinha uma janela com vista para um amplo jardim e costumava caminhar entre as plantas, reconhecia as espécies e observava profundamente o formato dos troncos, das pedras, que chegava até ver outros seres ali.

Capto uma sensualidade emanada da própria natureza. Se olho uma árvore vejo homens, mulheres e bichos, nos troncos, nos galhos, nas folhas... Não é mérito meu vê-los, é pura observação. Quem olha a natureza, vê tudo que precisa para criar uma obra de arte. Basta sensibilidade para ver.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Idem, p.119

<sup>98</sup> MORAES, Frederico. Op. cit., 2004

<sup>99</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.119



Figura 33 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1992.

A presença do jardim nas aquarelas de Guita Charifker é tão recorrente que logo o interpretei como um símbolo. Um símbolo mais abrangente porque atmosférico, abarcando e acolhendo os elementos. É um ambiente em que se pode entrar e conta com a presença do que Guita chama de “seres vegetais”: flores, arbustos, plantas de todo tipo. Seja um jardim suspenso em uma parede ou um jardim persa que se estende por uma longa faixa de terra, o jardim é um local que reconecta o ser humano à terra, à natureza.

Na década de 80, apesar das novas propostas da arte contemporânea, muitos artistas continuaram trabalhando com técnicas consideradas mais tradicionais, como o desenho e a pintura. Guita está entre esses artistas e sua temática, sempre vinculada à natureza, simbolicamente representa uma vontade de conexão com a vida da terra; suas aquarelas trazem a lembrança de uma aliança perdida com o mundo natural e, ao mesmo tempo, são um convite para que se faça uma religação com a energia telúrica. Enseja um reencontro com a espiritualidade perdida, como uma vontade inconsciente e que vai na contracorrente do rumo tomado pelo extremo ceticismo ocidental.

O cientificismo consolidado na modernidade foi um fator decisivo para a dessacralização e “desespiritualização” das sociedades ocidentais. Por muito tempo, inclusive um tempo que antecede a própria Idade Média, o ser humano possuiu um vínculo com o mundo espiritual, com o numinoso a que se refere o teólogo Rudolf Otto, em seu livro *O Sagrado*. O numinoso como o totalmente outro, fascinante e assombroso, ligado a uma dimensão que está além das três dimensões admitidas pela ciência como as únicas perceptíveis pelo humano.

Numinoso (do latim *numen*, divindade) é um adjetivo que qualifica o que é sagrado ou divino. Esta expressão foi proposta por Rudolf Otto (1917), um dos criadores da fenomenologia religiosa. Para Jung, trata-se de uma instância ou efeito dinâmicos que arrebatam e controlam o sujeito humano, levando-o a uma experiência independente de sua vontade. O numinoso pode ser a propriedade de um objeto visível ou o influxo de uma presença invisível, que produzem uma modificação especial na consciência.<sup>100</sup>

A partir do estabelecimento da ciência como o conhecimento adquirido por meio de experimentos demonstráveis e mensuráveis, a ligação do humano com o espiritual foi perdendo força por ser considerada coisa de gente desinformada, sem estudo, supersticiosa. A ciência passa a ser idolatrada no Ocidente, tornando-se quase uma nova religião.

E, assim como Platão propôs a expulsão do poeta da pólis em sua República, devido à desestabilização provocada pelas atitudes sensíveis do trovador, os estudiosos do mundo espiritual foram tidos como místicos sem a menor importância para o progresso do conhecimento. Até que Freud, no início do século XX, com muita dificuldade, consegue trazer para o âmbito científico os seus estudos sobre o inconsciente, iniciando assim um novo momento dentro da ciência, abrindo caminhos para uma série de estudos sobre a alma humana. Ele próprio afirma em seus escritos:

Não é de se estranhar o caráter subjetivo desta contribuição que me proponho trazer à história do movimento psicanalítico, nem deve causar surpresa o papel que nela desempenho, pois a psicanálise é criação minha; durante dez anos fui a única pessoa que se interessou por ela, e todo o

---

<sup>100</sup> BARBOZA, Livia Krassuski. *A Santa, a Prostituta e a Amante Infeliz: as imagens simbólicas do feminino de Edvard Munch, sob a abordagem da Psicologia Analítica de C. G. Jung*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2009. p.23

desagrado que o novo fenômeno despertou em meus contemporâneos desabafou sobre a minha cabeça em forma de críticas.<sup>101</sup>

Embora haja, desde a descoberta do inconsciente, uma nova mentalidade científica no que tange aos estudos médicos e psicológicos, a grande maioria da humanidade continua apartada de sua integração com um possível universo espiritual, que une o ser humano à natureza e o integra. Apesar de descrente em qualquer ligação com o cosmos, o homem continua carregando seus conteúdos inconscientes, que não consegue apagar. E, na Arte, esses conteúdos aparecem através de suas expressões criativas, demonstrando “o fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época”.<sup>102</sup> De acordo com a pesquisadora Livia Krassuski Barboza:

A contínua dessacralização do homem moderno certamente teve impacto sobre sua vida espiritual; não obstante, não foi suficiente para refrear sua imaginação, que anima, por meio das imagens, um conteúdo arcaico subjacente à sua consciência. Ainda que conscientemente o homem insista em viver num plano estritamente racional, seu inconsciente, em compensação, permanece sobrecarregado de material simbólico, que exerce grande influência em sua vida, mesmo que ele não o admita.<sup>103</sup>

Desse modo, ao observarmos as aquarelas de Guita Charifker, podemos fruí-las a partir de uma nova perspectiva. Tanto nos desenhos de sua fase surrealista quanto nas aquarelas onde a tendência será de um realismo, Guita, como todo artista, expressa conteúdos que vão além de sua individualidade, mesmo que inconscientemente. Se, como afirma o psicoterapeuta Carl Jung – avançando em relação ao seu mestre, Freud - cada indivíduo possui, além de seu inconsciente pessoal, um inconsciente coletivo que é universal e anterior mesmo à constituição humana, os trabalhos de Guita são dela, mas também são a expressão de toda a ancestralidade humana através dela.

A psicologia junguiana apresenta-se como uma das mais importantes correntes a integrar, no estudo do processo de simbolização, a obra de arte e seu autor, abordando simultaneamente os aspectos relativos às esferas pessoal e coletiva. No decorrer desse percurso, Jung, que era um

---

<sup>101</sup> FREUD, Sigmund. A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos. (1914-1916). Imago, 1992. p.5

<sup>102</sup> JAFFÉ, Aniela. *O Simbolismo nas Artes Plásticas* In: JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Op. cit., p.336

<sup>103</sup> Barboza, Livia Krassuski. Op. cit., p. 13



homem muito culto e possuía grande interesse na área humanística, constatou que os procedimentos de análise e interpretação dos sonhos de seus pacientes poderiam ser aplicados a processos simbólicos associados a fenômenos da cultura e da arte, a exemplo da religião, da mitologia e dos contos de fadas. A psicologia analítica caracteriza esses processos simbólicos como manifestações da psique inconsciente da humanidade.<sup>104</sup>

Já observamos, a título de exemplo, o simbolismo do peixe, do falo, da árvore. Agora, vamos nos deter um pouco sobre o jardim como um símbolo. Tomar o jardim pintado por Guita como símbolo sugere que naquelas imagens, há algum significado escondido, além das ilustrações de jardins. Através de um processo inconsciente, o artista muitas vezes nem sabe que está representando uma vontade ou expressão coletiva, que ultrapassa seus desejos pessoais. De acordo com a pintora:

Quando misturo figuras humanas com seres vegetais, proponho uma melhora para a nossa espécie. É como se dissesse: olhem os seres vegetais e tentem melhorar.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup>Barboza, Livia Krassuski. Op. cit., p. 14

<sup>105</sup>CORREIA DE BRITO, Ronaldo.. Viva a Vida! Aquarelas, Desenhos, Pinturas. p.119



Figura 34 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 80X60cm. Rio de Janeiro, 1992.

### 3.3 O Jardim Simbólico

Em todos os mitos, o jardim surge como símbolo de felicidade. A atitude de Guita diante da sua criação artística – estar alegre, bem consigo mesma e plena durante o processo criativo – se reflete nos temas e cores presentes em sua obra. Muito provavelmente a afinidade dela pelos jardins tem uma relação inconsciente com a busca da plenitude existente no paraíso. O jardim é um símbolo que alude a uma felicidade completa, até mesmo o Paraíso onde Adão e Eva viviam antes do pecado original era representado por um jardim. O mito do jardim como o lugar da utopia humana remonta o poema italiano *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, cuja trama se passa em sete dias, sendo que o último deles é no Paraíso, que é simbolizado por um jardim. De acordo com a arquiteta e pesquisadora Maria Elena Merege Vieira em seu livro *O Jardim e A Paisagem*:

“Dante inicia a viagem no Inferno, num bosque escuro, em analogia à paisagem existente e a todo sistema vigente na Idade Média; após transitar pelo Purgatório sua viagem alcança o fim, quando chega ao Paraíso. É neste momento que o bosque começa a abrir-se e tornar-se menos denso. A visão de um regato e de uma senhora que canta e apanha flores é a visão de um Éden promissor, de novos tempos e novos séculos que se aproximam.”<sup>106</sup>

É importante lembrar que Guita Charifker morou no município de Carpina, interior de Pernambuco, durante a infância, e pode ser que a cidade agreste também tenha influenciado seu gosto pela natureza. Em seus trabalhos, Guita clama por uma vida feliz, próxima à natureza e cheia de luz. O encontro com a natureza cultivada, não ameaçadora, leva o ser humano a uma integração consigo mesmo que está sendo perdida diante da civilização, das cidades de concreto, nas quais o verde vai ficando cada vez mais escasso.

Em Olinda, ainda existe um resgate dessa união com a natureza, pois as casas da cidade alta possuem grandes quintais, geralmente cheios de árvores e plantas, onde os moradores conseguem manter um vínculo com a terra, mesmo inseridos num dia a dia urbano onde o tempo para a contemplação da natureza é considerado inútil e improdutivo. Para a arte, porém, o tempo e a contemplação são duas esferas necessárias ao ato criador, principalmente quando se trata de pintura e, sobretudo, de pintura de paisagem e natureza. Em sua expressão artística, Guita se coloca diante da necessidade de estar perto da terra, de trazer a natureza

---

<sup>106</sup> VIEIRA, Maria Elena Merege. *O Jardim e a paisagem: espaço, arte lugar*. São Paulo: Annablume, 2007. p.21

para as paredes das casas, de lembrar a necessidade humana do contato com o verde e com as plantas, para um respirar diante da vida atribulada do cotidiano citadino. De acordo com Saulo Charifker, Guita costumava acordar e cuidar das plantas diariamente. A pintora confirma o grau de intimidade que tinha com as espécies de seu jardim:

Aqui (**no jardim**) tenho o que mais necessito para a minha criação: tranqüilidade, modelos, muita luz e cor. Sem luz não existe aquarela. Tenho água, tintas e papel de boa qualidade. A solidão não me assusta. Nunca me sinto só, pois tenho os meus sonhos, fantasias e fantasmas. Amo a solidão e o silêncio. Mas, essa solidão é relativa, pois estou sempre cercada de seres vivos, sobretudo os vegetais, os seres que mais compreendo e amo. Eles são o meu modelo.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.119



Figura 35 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1997.

Na aquarela da figura 35, vemos seu “jardim ateliê” como um terraço voltado para a área verde do terreno da casa. Ela consegue extrair beleza da simplicidade, da paisagem ao seu redor, demonstrando sua sensibilidade artística capaz de tornar um ambiente cotidiano, sem grandes afetações, o tema principal de seus trabalhos. Era uma mulher que estava em paz consigo mesma e esse estado é o que vemos nas suas pinturas, de tranqüilidade e frescor, não existe tensão em suas aquarelas. O que ela aborda é o verde vibrante das folhagens, a vegetação tropical e ensolarada da nossa paisagem brasileira.

A sensibilidade diante da natureza é inseparável do renascimento da vida urbana, do avanço das técnicas, da vontade expressa de domínio sobre as superfícies terrestres e da centralidade da razão, aspectos que aparentemente opõem homem e natureza. Na medida em que se desdobram as possibilidades de progresso, acentua-se a nostalgia por uma suposta unidade original. É que somente se a natureza é dominada e deixa, portanto, de ameaçar a existência humana, pode ser construída como uma fonte de consolo e harmonia. Assim, poder-se-ia postular, desde esse ponto de vista, que a noção atual do que seja a natureza foi construída a partir de valores modernos.<sup>108</sup>

A natureza como lugar de acolhimento, que nos ajuda a lembrar de onde viemos, é incorporada às casas e às praças públicas. Através do contato com essa natureza, é possível perceber a passagem das estações, o crescimento das plantas, a época do amadurecimento de determinadas frutas, a variedade das flores, os tipos de pássaros e seus ninhos e dessa forma, lembramos que existe o tempo da natureza e que fazemos parte disso, embora tenhamos esquecido.

Nos centros urbanos, uma área verde é um local de alívio, de contemplação, de reflexão. Assim, os jardins surgem como sendo ambientes pensados para o bem estar e ativação da saúde dos que por ali passarem. Historicamente, é difícil demarcar quando foi que surgiram os primeiros jardins, pois eles dependem do cuidado humano e, quando esse deixa de existir, o jardim some. Então, o que temos para identificar a existência dos primeiros jardins são as obras de arte que os ilustraram.

Dos inícios do jardim se conhece pouco: é que o jardim não permanece da forma em que permanece a obra de arquitetura, ainda que se trate de uma ação similar – construtiva, formativa, limitativa. É que as pedras permanecem, ainda que não se lhes cuide, e as plantas desaparecem se

---

<sup>108</sup> ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *A Paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Tradução: Paulo Chiesa. Curitiba: Editora UFPR, 2008. p.18

não são regadas todos os dias; o arquiteto trabalha com matéria inerte e o jardineiro com matéria viva; o trabalho do arquiteto começa e termina, o do jardineiro continua sempre.<sup>109</sup>

A primeira imagem que se tem de um jardim é uma pintura do Egito Antigo que retrata um jardim de um alto oficial da cidade de Tebas, datado de aproximadamente 1.400 a.C. Na pintura, vemos quase que a planta do jardim, uma vez que o esquema de desenho dos egípcios da Antiguidade prezava pelos ângulos onde as figuras pudessem ser vistas da melhor forma. Portanto, as árvores são representadas lateralmente, já o lago central é visto de cima para que se possa observar os peixes que nele habitam, além das plantas e aves que passeiam por pela superfície.

Um espaço cercado por muros, simétrico em sua visão geral, mas variado em seu percurso experimental, com quatro fontes, árvores (palmeiras e papiros), campos floridos e pérgolas. Basta apenas o sentido comum para reconhecer o propósito de construir tais espaços em territórios onde o deserto começa em volta da casa: oásis de vida nas secas extensões, água incessante e controlada, clima prazeroso.<sup>110</sup>

Local da vida plena por excelência, o jardim realiza o mito da ilha encantada que, protegida dos ventos do cosmos e da história, torna a se fechar num espaço tranquilizador e sedentário.<sup>111</sup> A humanidade saiu da natureza selvagem e passou a habitar cidades, onde podia/pode se proteger de animais e manter um certo controle sobre a natureza.

---

<sup>109</sup> ALIATA, Fernando. Op. cit. p.23

<sup>110</sup> ALIATA, Fernando. Op. cit. p..23

<sup>111</sup> VIEIRA. Maria Elena Merege. Op. cit., p 13



Figura 36 - O jardim de Nebamun. Aproximadamente 1.400 a.C.

Existe um viés político também na escolha de Guita por pintar o jardim, pois ela sugere que se amplie a contemplação da natureza, que se abra espaço para um respirar dentro do peso da vida corrida. Não é apenas através de imagens de denúncia social que se faz um discurso político, mas também por meio de um olhar subjetivo, que reflete sobre o belo na natureza e sobre a importância do deleite contemplativo.

Os jardins surgem como uma forma de trazer a natureza para dentro das cidades, das casas, sendo um local de “suspensão”, a que o filósofo Michael Foucault denomina “heterotopia”, ou seja, um espaço absolutamente outro, uma contestação mítica e real dos espaços em que vivemos. Poeticamente, Foucault compara o jardim com um tapete voador, local mágico que pode nos levar para lugares imaginários:

[...] o jardim, desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia. [...] Ora, se considerarmos que os tapetes orientais eram, na origem, reproduções de jardins – no sentido estrito de “jardins de



inverno” – compreenderemos o valor lendário dos tapetes voadores, tapetes que percorriam o mundo. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço.<sup>112</sup>

Nas artes visuais, uma das obras mais representativas que trazem à tona o jardim como um lugar utópico é, novamente, o tríptico *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, feito em fins do século XV e início do século XVI. No tríptico, o Paraíso é um jardim plácido, desprovido de luxúria, onde os homens convivem em harmonia com o divino e com a natureza animada e inanimada. O jardim como um local de conexão com o divino, com a calma e a temperança, longe das atribulações e tentações terrenas. Bucólico, o jardim seria a personificação do céu na Terra, onde não existe excessos e as fases da vida ocorrem no seu tempo, em harmonia com o cosmos, sem maldade.



**Figura 37 - O Jardim das Delícias Terrenas, 1504. Painel Esquerdo, Jardim do Éden.**

O pintor impressionista Claude Monet também representou jardins em seus quadros, que assim como as aquarelas de Guita, conseguem levar quem os observa para um espaço de

<sup>112</sup> FOUCAULT, Micheal. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 24

serenidade e comunhão com a natureza, inspirando prazer. Citado por Maria Elena Merege Vieira, Marcel Proust escreve sobre o jardim de Monet:

Se eu puder ver um dia o jardim de Claude Monet, eu sinto que entrarei num jardim de tons e cores mais do que flores, um jardim que deve ser menos que o antigo jardim-florista e mais um jardim-colorista, se assim podemos dizer.<sup>113</sup>



**Figura 38 - Claude Monet . Giverny. Óleo sobre tela, 1900.**

Em seus relatos, Guita Charifker fala a respeito da importância de estar se sentindo bem para poder pintar, da ausência de sofrimento no seu processo criativo. O sentimento dela está em sintonia com o que simboliza o jardim: o bem estar, a paz de espírito, a paciência. Além de pintar o jardim, possui uma relação de cuidado com ele, criando uma atmosfera de comunicação com as plantas, demonstrando uma sensibilidade e uma delicadeza que transparece em suas aquarelas iluminadas. Sobre o tempo em que passou no Sítio Santa Clara, no Rio de Janeiro, a artista escreveu:

Aqui no Sítio, o dia é intenso. Consigo fazer várias coisas que me dão prazer. Trabalho, faço longas caminhadas, ouço música, leio. Seria bom ter uma companhia, mas cada pessoa vive no seu próprio universo. Não me sinto só, Os amigos que amo estão sempre presentes. É um estado de graça. E tenho os seres vegetais, maravilhosos companheiros: ipês, paineiras, camélias, antúrios, íris, mangueiras, cajueiros, pinheiros, um pau-brasil, um imenso jequitibá e uma única solitária

---

<sup>113</sup> VIEIRA. Maria Elena Merege. Op.cit., p.38

oliveira. Tenho também delicadas framboesas, beijos-de-princesa e pássaros de variados tamanhos, cores e cantos. De que mais preciso? Qualquer dia desses volto pra Olinda. Mas, agora estou feliz no Sítio Santa Clara. Amanhã, começarei uma nova aquarela...<sup>114</sup>



Figura 39 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Sítio Santa Clara, Rio de Janeiro, 1994.

O cuidado de Guita com as plantas permanece vivo na delicadeza com que as ilustra em suas aquarelas. Essa relação de cuidar de um jardim parece um fato simples e rotineiro, mas contém uma energia psíquica que é equivalente ao amor. Um jardim só sobrevive se as plantas receberem água, que provém tanto da chuva quanto da mão humana. Dessa maneira, o jardim é um ser vivo que precisa de cuidados e a simbiose que Guita tanto sugeriu em seus desenhos passa agora a existir na realidade: ela, sua planta e sua arte se mesclam formando um ser vivo único.

O jardim é uma natureza humanizada, escolhida pelo homem para ser sua companheira. E nessa relação ser humano-jardim, é necessário podar, cortar, limpar, molhar, retirar, plantar. São ações que implicam um reconhecimento de si. No livro *Mulheres Que Correm com Os Lobos*, a psicoterapeuta junguiana Clarissa Pinkola Estes, aborda o jardim como representante da psique selvagem:

<sup>114</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.23

O jardim é um vínculo concreto com a vida e a morte. Seria mesmo possível dizer que existe uma religião dos jardins, pois eles nos ensinam profundas lições espirituais e psicológicas. Qualquer coisa que possa acontecer a um jardim pode acontecer à alma e à psique — excesso de água, falta de água, pragas, calor, tempestades, enchentes, invasões, milagres, ressecamento, reverdecimento, bênçãos, cura. [...] No jardim, adquirimos prática para deixar que pensamentos, ideias, preferências, desejos e até mesmo amores vivam e morram. Plantamos, arrancamos, enterramos. Secamos sementes, fazemos a sementeira, protegemos as plantinhas. O jardim é uma prática de meditação, a de dizer a hora de alguma coisa morrer. No jardim, podemos ver chegar a hora de desfrutar e a hora da regressão. No jardim, estamos nos movendo de acordo com a inspiração e a expiração da grande natureza selvagem, não contra ela.<sup>115</sup>

O jardim como símbolo do paraíso, o local da vida plena, de conexão com a natureza selvagem. Todas essas são representações construídas ao longo do tempo e que permanecem no inconsciente humano. Por ter uma forte ligação com a plenitude na feitura de seus trabalhos, Guita traz a representação do paraíso perdido, prestes a ser reencontrado.

Na aquarela da figura 40, essa alusão ao paraíso do jardim fica clara, quando ela coloca Adão e Eva chegando ao jardim do Sítio Santa Clara. Eles haviam conhecido o pecado original e agora poderiam desfrutá-lo na relva de um jardim, com toda uma paisagem propícia ao relacionamento amoroso. Aliás, outra atribuição do jardim é a de ser o cenário ideal para situações românticas.

O amor era sem dúvida um dos motivos do jardim renascentista, expostos à claridade da luz do dia ou ocultos no bosque. O jogo principal era o jogo do amor: e essa era a correspondência inexplicável que minava a beleza e a forma e que ao mesmo tempo a cimentava. O jardim secreto guardava esses significados. [...] Uma miniatura de *De Sphaera*, um dos tratados de maior difusão para a idealização de hortos e jardins renascentistas, mostra um jardim secreto com uma fonte da juventude no centro. Na fonte – na água – banham-se casais desnudos: um rito secreto vinculado a força do amor tingia os pequenos espaços nos quais, junto às plantas mais preciosas, guardavam-se os mais íntimos segredos da vida privada.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução: Waldéa Barcellos; consultoria da coleção: Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.76

<sup>116</sup> ALIATA, Fernando. Op. cit., p. 65

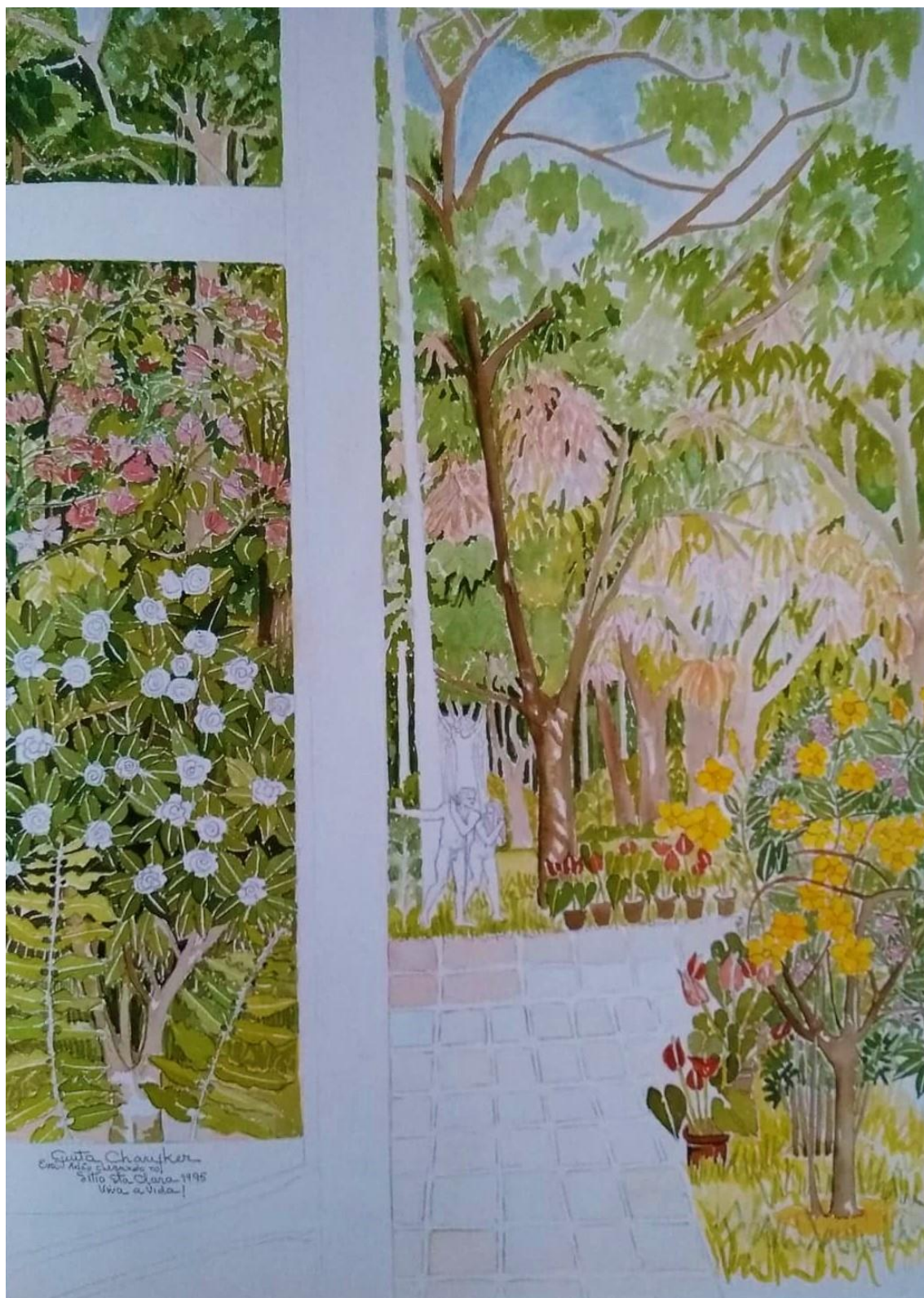


Figura 40 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel., 80X60cm. Sítio Santa Clara, Rio de Janeiro, 1995.

Ainda na figura 40, ela faz também uma referência à Michelangelo, uma vez que Adão e Eva estão claramente na mesma pose em que o pintor renascentista os retratou em *A Expulsão do Paraíso*, na Capela Sistina. Expulsos do paraíso, o casal entra na esfera terrestre por meio de um jardim, onde o pecado não seria punido.



Figura 41 - Michelangelo. A Expulsão do Paraíso. Capela Sistina. Séc. XVI

A divindade encontrada em sua arte emerge como um desejo inconsciente pela integração espiritual do homem, através de sua relação com a natureza. Um quadro de Guita representando um jardim, posto numa parede, traz um significado maior do que o meramente decorativo. “O jardim como refúgio no qual é possível afastar-se dos perigos do mundo, e também laboratório de experimentação para retornar ao equilíbrio e à serenidade perdida.”<sup>117</sup> Ali, se acessa o sonho antigo do paradisíaco na terra, das alegrias de quintais, da simplicidade natural do ar puro, da entrega à vívida contemplação.

Há artistas que sofrem para criar e outros que extraem a alegria da criação. Estou no segundo grupo. Nunca me dilacerei. Sofrer, para mim, é não criar. Criar é amar e o amor não é uma enfermidade. Preciso me sentir prenhe de amor para criar.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> ALIATA, Fernando. Op. cit., p. 108

<sup>118</sup> In: VALENÇA, Carla. Op. cit., p.119



Figura 42 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80. Olinda, 2000.

4 À Guisa de Conclusão: O Abrigo Precioso





#### 4.1 O Abrigo Precioso

Os primeiros desenhos infantis são de casinhas, com sol, nuvens e jardim. Como um arquétipo, esses desenhos representam o lar primordial, o local de pertencimento, de onde o ser sai para aventurar-se. Segundo Bachelard, pedir a uma criança para “desenhar a casa é pedir-lhe para revelar o sonho mais profundo em que ela deseja abrigar sua felicidade.”<sup>119</sup> É a segurança contra qualquer perigo externo, é o espelho de si mesmo e os objetos nela contidos, bem como a maneira de organizá-los no espaço, relaciona-se aos estados mentais do morador. A casa já foi caverna, cabana, tenda. Casa grande, apartamento ou palafita, qualquer que seja seu formato arquitetônico atual, a casa é muito mais um sentimento, o sentimento de pertencer. A casa é o útero, em uma nova medida.

Guita faz da casa, atelier. E jardim, onde tudo se funde, a artista, a mulher, seus sonhos, sua arte. É na casa que inicia seu horizonte: portas e janelas sempre abertas, o verde penetra criando quadros internos onde a moldura está nas aberturas da própria casa. A casa é o “nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.”<sup>120</sup> Porque atelier, a casa de Guita segue outro ritmo. O ritmo do trabalho artístico, que é um universo à parte, dependendo de cada artista.

Para Guita, a casa e o jardim eram seu atelier e ali a fluidez da vida se desenrolava. De acordo com seu filho Saulo Charifker, Guita morou sozinha na casa do Amparo até ficar impossibilitada de andar devido a uma queda, mas já tinha quase 80 anos. Foi, portanto, uma mulher independente durante quase toda sua vida. E sua relação com a casa demonstra o quanto ela se relacionava consigo mesma, em sua solitude criativa. “...se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”<sup>121</sup>

Em paz, ela se deu ao deleite de pintar seu microcosmo, com o silêncio das ausências humanas e a atmosfera das casas antigas de Olinda. Até mesmo quando estava em outros abrigos, como nos sítios do Rio de Janeiro, Guita vai fazer do espaço que lhe acolhe a sua principal fonte de criação, trazendo a vegetação para dentro das casas, como se os galhos das árvores ganhassem movimento e quisessem mergulhar no interior dos ambientes onde estava

---

<sup>119</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit. p.84

<sup>120</sup> Idem, p.24

<sup>121</sup> Idem, p. 26

a artista. Muito sutilmente, encontramos corações e corpos de mulher camuflados nos troncos e alguns poucos animais ao lado de imagens de santos. A casa de Guita é uma extensão de seu jardim.

Assim, uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa.<sup>122</sup>

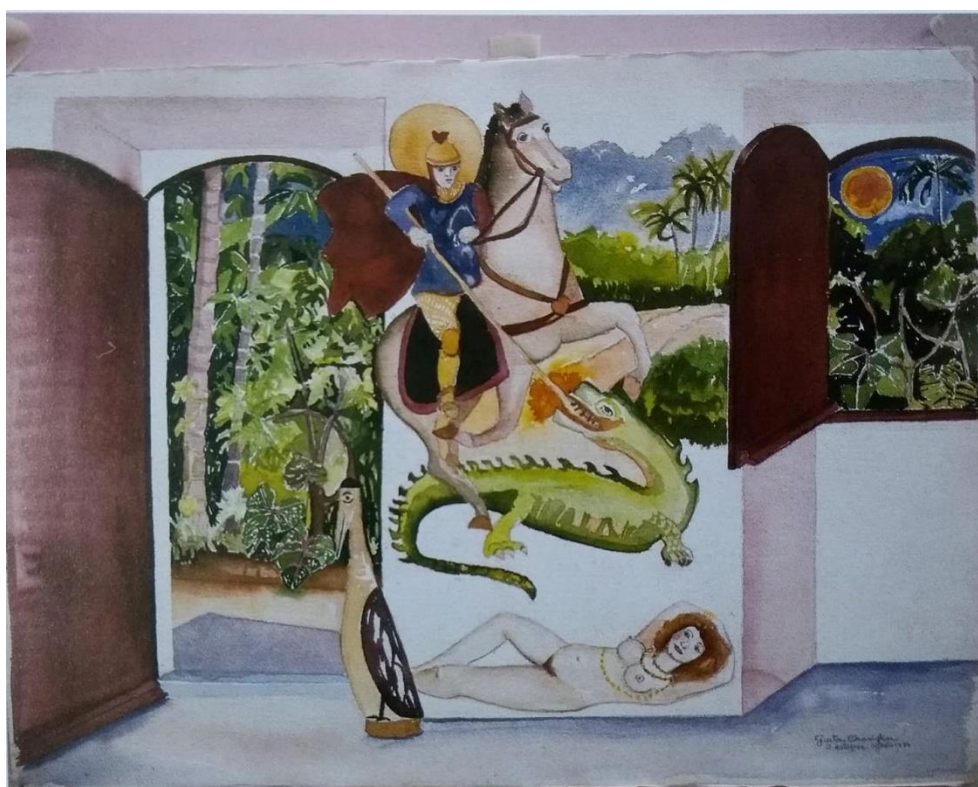


Figura 43 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80cm. Olinda, 1998.

Penso que a mulher deitada, a observar São Jorge matando o dragão é a própria Guita em seu deleite imaginário, com pulseiras e colares amarelos, mostrando sua devoção à Oxum. A casa, como o local da tranquilidade propícia ao pensamento, é o nascedouro dos devaneios humanos. Nela, Guita se entrega aos seus sonhos e segue criando seres imaginados ou apenas pintando com um interesse constante pela natureza real, como fazia Monet. E Olinda teria

<sup>122</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p.67

esse caráter inspirador, por ser, segundo Raul Córdula, “um lugar possuidor de uma arte que almeja as visões do paraíso.”<sup>123</sup>

Na sociedade icônica e ruidosa de hoje, o homem é bombardeado continuamente por milhares de informações visuais e auditivas. Mas, apesar disso, ou por isso mesmo, ele ouve pouco e vê menos ainda. No ateliê, ao contrário, o que conta são as sensações táteis e olfativas, pequenos ruídos, a luminosidade indicando a passagem das horas e das estações, o brilho e a opacidade das cores, a textura dos materiais, o ritmo cadenciado ou espasmódico dos pincéis e da espátula. [...] O ateliê do artista não é uma empresa, onde se produzem objetos utilitários. É quase sempre o lugar de um homem só. O artista vivendo a solidão do ato criador. Se é o local de trabalho de um artista-artesão, representante do velho ofício da pintura, o ateliê guarda, ainda, uma certa atmosfera medieval, bruxuleante, alquímica. Nele, o artista transforma materiais em obras de arte.<sup>124</sup>

Apenas na casa é possível acessar esse outro ritmo do tempo porque o exterior a ela está na atividade incessante, onde as pessoas, aceleradas, encontram-se alheias a si mesmas, preocupadas com demandas externas. A casa é o ambiente da intimidade e, para o artista que a faz de atelier, é duplamente carregada de segredos. O pintor sabe que tipo de luz vai atingir sua porta, suas plantas, o interior de seus aposentos. O som dos bichinhos do mato que invadem a casa, o vento. A casa é um ser vivo, interagindo constantemente com a humanidade que a habita.

Todo ser intensamente terrestre – e a casa é um ser intensamente terrestre – registra apesar disso, os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste.<sup>125</sup>

Que seria esse mundo celeste? Os sonhos humanos mais puros? Ou a natureza que se comunica com o ar, como os pássaros, as plantas? Intuitivamente, a casa de Guita vai sendo a “nave mãe”, fértil, perene, dotada de pequenas delicadezas.

---

<sup>123</sup> Catálogo da Exposição *Ateliês Pernambucanos 1964-1982*.

<sup>124</sup> MORAIS, Frederico. Op.cit., 2004.

<sup>125</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 67



Figura 44 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 60X80. Olinda, 1991.



Figura 45 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 56X76cm. Olinda, 1989

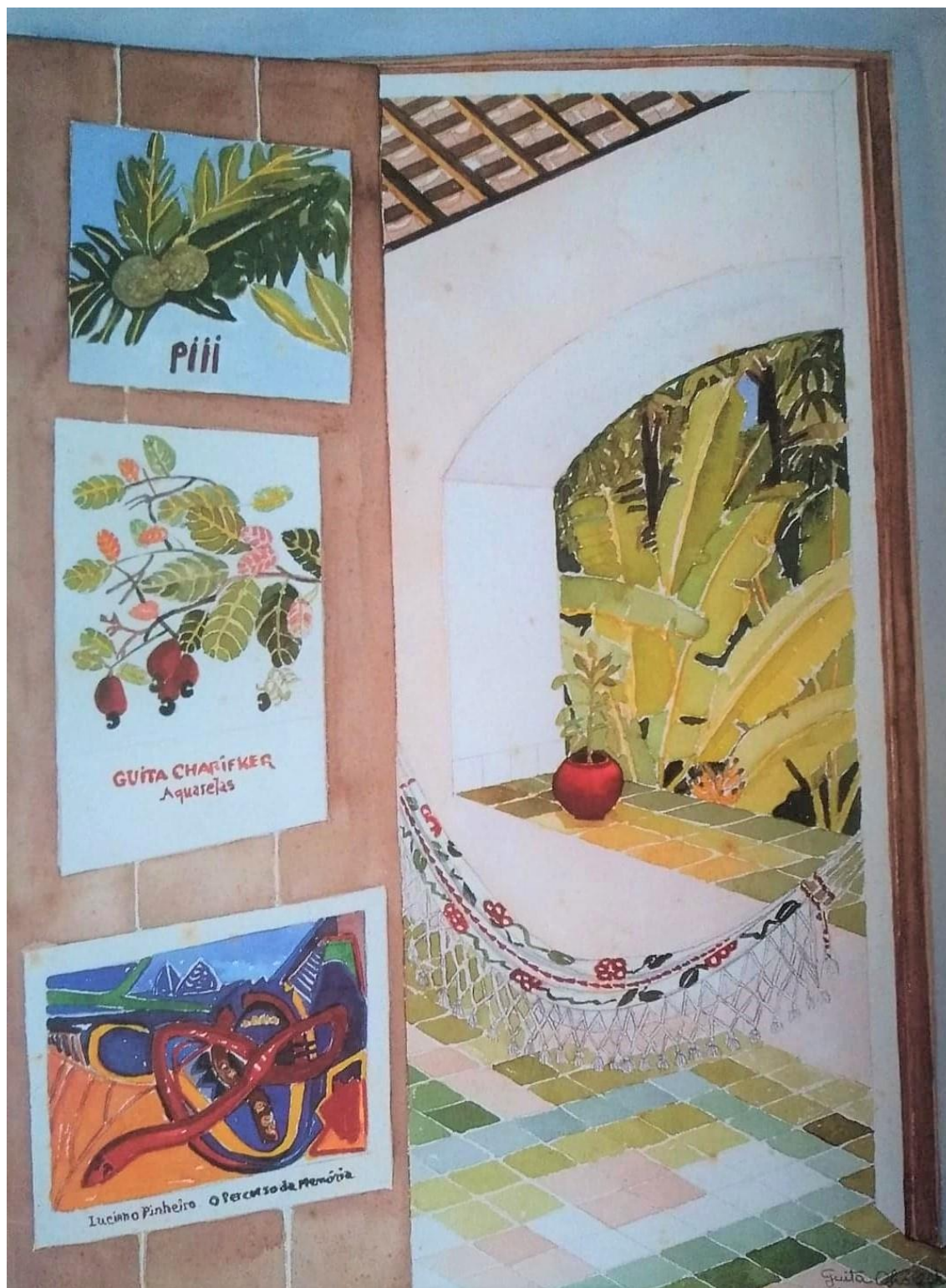


Figura 46 - Guita Charifker. Aquarela sobre papel, 80X60cm. Olinda, 1993.

“O amor cura todos os males, todas as angústias do mundo. Mas é um remédio muito raro, muito difícil de ser encontrado. É por isso que há tanta gente doente, neurótica, por aí. Na sociedade de consumo, o amor tem tempo certo, tem rótulo. Isso é péssimo! Só a emoção me faz desenhar bem. Essa do artista infeliz já era. O amor me faz desenhar mais bonito e melhor. Eu só consigo trabalhar bem quando estou feliz, quando estou alegre. Preciso ter sempre gente à minha volta. Eu amo a vida e gosto das pessoas.”

*Guita Charifker*

*Diário de Pernambuco, 29/10/1972*

## Referências

VALENÇA, Carla. **Viva a Vida! Guita Charifker: Aquarelas, Desenhos, Pinturas.** Edição: Ronaldo Correia de Brito e Mário Hélio Gomes de Lima, SIC. Recife: 2001.

CÓRDULA, Raul. **Utopia do Olhar.** Recife: Fundarpe, 2013. *O Olhar Feminino: Guita Charifker e Maria Carmen.*

MENDES, Paulo Rafael Barreto. **Imagens do Desejo: Arte erótica em Pernambuco no século XX.** Dissertação de mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos.** Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2ª Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Estudos Alquímicos.** 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente.** 5. ed. -. Petropolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade.** 18.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, C. G. **AION : estudo sobre o simbolismo do si-mesmo.** 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** 1991. São Paulo: Cultrix, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

FOUCAULT, Micheal. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

VIEIRA, Maria Elena Merege. **O Jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar**. São Paulo: Annablume, 2007.

FREUD, Sigmund. **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e Outros Trabalhos (1914-1916)**. Imago, 1992.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução: Waldéa Barcellos; consultoria da coleção: Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PAZ, Raissa Alves Colaço. **Preocupações Artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife**. Dissertação de mestrado em História para o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015.

MORAIS, Frederico. **No Ateliê do Artista: os mecanismos de criação**. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2 volumes. 2004

MERCIER, Mario. **Iniciação ao Xamanismo e à Magia Natural**. São Paulo: Pensamento, 1995.

LOPES, Tania Mara Antonietti. **O Realismo Mágico em José Saramago**. Estudos Linguísticos, São Paulo, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução direta do Grego, introdução e notas por Jaime Bruna, Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Adeus, Guita Charifker!** Revista Continente, edição 195, março de 2017.

WALTHER, Ingo F. **Paul Gauguin 1848-1903: Quadros de um Inconformado**. Tradução: Etelvina Rocha Gaspar. Benedikt Taschen, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 27. ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

NISKIER, Arnaldo. **Branca Dias: o martírio**. Rio de Janeiro: Consultor, 2006.

ALIATA, Fernando. SILVESTRI, Graciela. **A Paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico**. Tradução: Paulo Chiesa. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife: Artespaco, São Paulo: Renato Magalhães Gouvea - Escritório de Arte, 1978.

SARTRE, Jean-Paul; PERDIGÃO, Paulo. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHO, Adriano José de. **E a mulher se fez pintura: história de vida, gênero e política na obra de Tereza Costa Rêgo**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

GALLO, Marina Dider Nunes. **Francesca Woodman e o lugar de onde eu me olho**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

ZACCARA, Madalena. **De Sinhá Prendada a Artista Visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco.** Coordenação: Madalena Zaccara. Funcultura: Recife, 2017.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

VASARI, Giogio. **Vidas dos Artistas.** São Paulo: Martins Fontes, 2011

Catálogo da Exposição **Ateliês Pernambucanos 1964-1982.**

### **Matérias de jornais**

Diario de Pernambuco, 01/09/1963. **Artes e Artistas.**

Diario de Pernambuco, 10/07/1981. **Artes e Artistas, por Paulo Azevedo Chaves.**

Diario de Pernambuco, 29/10/1972. **Arte: uma entrevista com a desenhista Guita Charifker, por Paulo Chaves.**

Diario de Pernambuco, 14/07/1979. **Os Novos Caminhos de Guita Charifker.**

Diario de Pernambuco, 27/11/1979.

Diario de Pernambuco, 27/07/1982.

Diario de Pernambuco, 10/07/1979.

Correio da Manhã, 15/03/1979.