# NOVOS PARADIGMAS
## *Questões de gênero na perspectiva de uma artista*

Maristela Ribeiro*

**Resumo**

Este trabalho contém basicamente, em seu corpus, informações derivadas da pesquisa desenvolvida durante o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Constitui uma tentativa de compreensão da representação visual do ponto de vista histórico, onde são destacados paradigmas que ressaltam superioridades, hegemonias e dominações. A situação da mulher no percurso se desloca da posição de objeto para sujeito permitindo a ordenação de novas abordagens analíticas sobre a experiência visual. As questões a respeito das relações de gênero são abordadas em conexão com experimentações derivadas das linguagens visuais, práticas híbridas, tendo sido descritos alguns procedimentos realizados em consonância com mecanismos advindos da técnica fotográfica.

**Palavras-chaves:** Arte contemporânea, híbrido, gênero

**Abstract**

This assay constitutes an attempt of understanding of the visual representation of the historical point of view, where paradigms are detached that stand out superiorities, hegemonies and dominations. The questions regarding the sort relations are boarded in connection with experimentations derived from the visual languages, practical hybrid, carried through in accord with happened mechanisms of the photographic technique.

**Keywords:** Contemporaneous art, hybrid, gender

O estudo crítico da representação visual e de suas mediações promove o entendimento dos meios de opressão, admite que o conhecimento é socialmente construído e que está sobretudo diretamente ligado ao poder. Compreender a formação do imaginário visual, traz a tona antigos paradigmas que ressaltam superioridades, hegemonias e dominações;

* É artista plástica, mestra em Poéticas Visuais pela EBA-UFBA, Salvador, Bahia. Pós-graduada em Metodologia do Ensino pela FFCL em Minas Gerais. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Católica do Salvador, Bahia. Atualmente desenvolve ações como artista-pesquisadora e coordenadora das Oficinas de Artes Plásticas do Centro Universitário de Cultura e Arte da Universidade Estadual de Feira de Santana. Seu trabalho artístico aborda o diálogo poético com experimentações oriundas das linguagens visuais contemporâneas, práticas híbridas ou mistas, e outros mecanismos advindos da técnica fotográfica.

e permite a ordenação de novas abordagens analíticas sobre a experiência visual. As questões a respeito da sexualidade, gênero, raça, classe, idade, etc. são desafios importantes e centrais nos debates do nosso cotidiano.

Em dado momento da minha produção artística comecei a observar mais atentamente que a iconografia, os poetas e os pintores, historicamente, reproduziam a imagem da mulher sob a interpretação do olhar masculino. Essas imagens, que povoam nosso imaginário, mascaram e conservam, sob a trama de uma criação artística e "bela", uma visão dicotômica do masculino e feminino. Tal versão, reforçada durante muito tempo nos meios intelectuais por eminentes pensadores e prosadores, foi apoiada principalmente pelas pesquisas científicas nas descobertas da medicina e da biologia do século XIX, num discurso naturalista que insistia na existência de duas naturezas com qualidades e aptidões específicas: aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão; às mulheres, o coração, a intuição e a sensibilidade.

Segundo John Berger (1972), em um ensaio sobre os modos de ver mulheres e sobre alguns aspectos da tradição na pintura, aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos e, conseqüentemente, como produzimos as coisas. Ele postula que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros. Contudo, para Berger, "Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem". Em sua opinião, a presença social da mulher exprime a "sua atitude para consigo própria". Ele conclui: "Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias" (1977, p. 50 e 57).

Heidegger (1977, p.1) em *A Origem da Obra de Arte*, afirma que "a origem de algo é a proveniência da sua essência". Portanto é oportuna uma atenção na concepção forjada em torno dos mitos do nascimento da mulher: Lilith e Eva.

O primeiro capítulo da *Bíblia Sagrada* conta a história do mito de Adão e Eva, mas, segundo o *Zohar*, também conhecido como livro do *Esplendor* – obra cabalística do século XIII que constitui o mais influente texto hassídico –, Lilith foi a primeira mulher de Adão. No livro dos hebreus – O *Talmude* – encontra-se a mesma referência. Essa

lenda pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nesses textos de sabedoria rabínica.

Por ser determinada e independente, Lilith foi expulsa do paraíso e atirada às trevas, ao passo que Eva, "leal e obediente", permaneceu ao lado do homem. Curiosamente, Lilith é exatamente o modelo que quer liberdade de agir, escolher e decidir. Ela assume completamente sua natureza de "demônio feminino". O mito de Lilith é pouco conhecido no nosso repertório popular. Num *site* da rede *internet* dedicado à sua genealogia, esse desconhecimento em relação à sua origem se justifica em função da transposição da versão jeovística para a sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja.

[1]

Berenice Lamas, (1993, p. 41) ao abordar a posição desse mito, afirma: "Autônoma, sensual e insubmissa, ela (Lilith) recusou-se ao jugo masculino no paraíso, não aceitando o papel de inferioridade e passividade, assumido mais tarde por Eva". Com isso, transgrediu o papel de mulher, restrito à esfera biológica: função reprodutora e nutridora da prole.

Ao abandonar Adão, Lilith partiu rumo ao Mar Vermelho. Mais adiante, no mesmo site que aborda a sua genealogia, esse momento de abandono é descrito como "escuridão soturna", e afirmam que lá "é um lugar maldito, o que prova que Lilith se afirmou como um demônio, e é o seu caráter demoníaco que leva a mulher a contrariar o homem e o questionar em seu poder". [2]

Por outro lado, Eva, a mãe da humanidade, criada a partir da costela de Adão, "moldada exatamente de acordo com as exigências da sociedade patriarcal, [...] é o modelo feminino permitido ao ser humano pelo padrão ético judaico-cristão". Portanto, tendo a sua posição reposta continuamente pelos agentes socializadores, como a família, a comunidade e a escola, conforme afirma Lamas, o seu papel sempre aparece em "desvantagem na vida social, pelo caráter historicamente masculino da civilização: estado, leis, moral, religião, literatura, ciência, normas e padrões, criação, tudo se originando essencialmente do masculino" (LAMAS, 1993, p. 41).

A *Bíblia*, em *Genesis*, corrobora essa posição, afirmando ter Deus dito à mulher: "Multiplicarei os sofrimentos do teu parto; darás à luz com dores; os teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio." [3]

Ao comentar sobre as categorias da pintura a óleo européia, Berger (1972, p.58) assegura que a mulher foi o tema principal de uma delas, o nu feminino. Para ele, essa nudez é com freqüência um signo da oferta e da submissão aos interesses do homem, seja ele o provedor, o proprietário, o pintor ou o espectador. Tudo leva a crer que essas pinturas eram realizadas para enaltecer a presença masculina: “Nos nus da pintura a óleo européia, em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali”.

Analisando o quadro “Alegoria do Tempo e do Amor” (Figura 1), de Bronzino, Berger afirma que este foi um presente enviado pelo grão-duque de Florença ao rei de França. O menino ajoelhado na almofada e beijando a mulher é Cupido. Ela é Vênus. Mas o modo como o seu corpo está estruturado, está em desacordo com o beijo. O corpo está assim para ser apresentado ao homem que vê o quadro. O quadro foi concebido para atrair a sexualidade deste. Nada tem a ver com a sexualidade dela. Na tradição européia em geral, a convenção de não pintar os pêlos do corpo feminino contribui para a mesma finalidade. O cabelo está associado ao poder sexual, à paixão. Ainda segundo Berger “a paixão sexual feminina tem de ser minimizada para que o espectador possa sentir que tem o monopólio dessa paixão. As mulheres existem para alimentar um apetite e não para terem apetites seus” (BERGER, 1972, p. 59).

Figura 1 - Agnolo Bronzino,
“Vênus, Cupido, Loucura e Tempo”,
146 cm x 116 cm, óleo s/ tela, 1546

Os conceitos cristalizados em torno da figura da mulher nos remetem a um passado remoto. Transmitidos de geração a geração, pelos meios socializadores, eles circulam nos mais variados níveis da ideologia dominante. Transitam abrigados nos mitos, na moral tradicional, em antigos costumes, nos provérbios, máximas, aforismos, adágios, e constituem o senso comum ou a cultura popular de um povo.

Essa problemática que permeia as condições sociais e existenciais da mulher, tem raízes profundas e remotas. Entre os primórdios da humanidade e meados do século XVIII, pouca coisa havia de fato mudado com relação à condição da mulher. Casos como o de Safo, poeta grega, nascida na ilha de Lesbos, que, na Antiguidade, criou um centro para a formação intelectual da mulher; ou, na Idade Média, o da escritora Christine de Pisan, figura que se projetou na história por protestar contra a subordinação sob a qual as mulheres eram mantidas, são pontuais. Embora se encontrem a "filha adotiva" de Montaigne, Marie de Gournay, no século XVII, que ousou atacar o princípio da superioridade masculina, ou Poullain de la Barre – estudioso que viveu também nesse século, cujo método de análise tenta explicar antropologicamente a servidão humana –, que propõe a igualdade dos sexos, só com a agitação da Revolução Francesa, teve início um curto ciclo de lutas mais intensas pela restauração dos direitos da mulher, logo abafado pelos grandes revolucionários franceses, considerados anti-feministas. (PERROT, 1988).

Somente no século XIX, ainda que lentamente, começaram a ocorrer algumas mudanças na vida das mulheres, no momento em que elas passaram a fazer parte dos meios de produção, como mão-de-obra barata. Enfrentando condições de trabalho miseráveis, essas mulheres, que integravam as aglomerações operárias, conquistaram a simpatia dos grandes socialistas utópicos dessa época – entre eles, Saint-Simon e Charles Fourrier –, que se pronunciaram pela sua emancipação. Na primeira metade desse mesmo século, sobressaiu-se Flora Tristan, avó do grande pintor Paul Gauguin, que, juntamente com outras vozes, começou a denunciar, dentre outras coisas, a degradação física da mulher operária. Contudo, a exclusão feminina ainda era muito grande.

Todo o investimento dispensado ao longo do tempo, em busca da conquista pela posição de igualdade de direitos entre homens e mulheres, resultou em mudanças mais ou menos profundas no plano dos costumes ou das conquistas jurídicas. Porém, até meados do século XIX, não era possível localizar as raízes dessas desigualdades, muito

menos apontar o caminho para a libertação da mulher. Essas raízes foram analisadas, pela primeira vez, pelos criadores do socialismo científico – Karl Marx, Frederick Engels e seu discípulo August Bebel –, sob a ótica das relações de produção do sistema capitalista. Em síntese, a condição histórica da mulher foi vista, então, como o reflexo da exploração da sociedade de classes, na qual a mulher sempre foi dependente economicamente do marido ou do pai, seus principais provedores.

Finalmente, no século XX, desenvolveu-se uma nova consciência. Na primeira metade, mulheres como Simone de Beauvoir abriram caminho para importantes avanços na luta feminista. Em seu célebre livro, *O Segundo Sexo*, de 1949, ela busca refletir historicamente sobre a condição da mulher na sociedade, levando em conta o motivo original que a subordinou ao masculino. Contextualizando sua existência, observa a disparidade desenvolvida com a divisão dos sexos, argumentando que os dois nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Quando trata da contribuição dos marxistas para a elaboração de uma teoria sobre a problemática da mulher, Beauvoir afirma que eles, apesar de terem ampliado o debate, não conseguiram avançar em questões básicas, por considerarem a propriedade privada dos meios de produção como a causa fundamental da opressão e da exploração feminina. Por isso, enfatiza suas restrições às conclusões de Engels em sua obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* e critica a tese marxista do matriarcado. Para ela, a dominação do macho está inscrita na origem dos tempos. E é exatamente aí que reside a maior dificuldade.

De acordo com a socioantropologia francesa, em sua abordagem simbólico-funcional-estrutural (Durkeim, Mauss, Lévi-Strauss e Pierre Bourdieu), a resposta estaria no processo de socialização, ou seja, no modo como mulheres e homens, desde o nascimento, são incluídos ou excluídos das relações sociais.

As primeiras manifestações efetivas contra o papel de submissão da mulher estimularam transformações nas mais diversas áreas do conhecimento humano.

Em se tratando da arte moderna, e mais uma vez da categoria recorrente e bastante difundida – o nu –, Berger pontua o surgimento de algumas mudanças na representação feminina e esclarece que na arte moderna, a categoria do nu passou a assumir uma menor importância. (BERGER, 1972, p. 67)

Já em 1975, a instalação “The Dinner Party” (Figuras 2 e 3), da artista americana Judy Chicago, lança outra perspectiva. A obra evoca uma festa imaginária para 39 mulheres, distribuídas em torno de uma mesa de formato triangular, sobre a qual pratos chineses são sobrepostos por formas esculturais montadas e pintadas de tal maneira, que aludem à anatomia genital feminina.

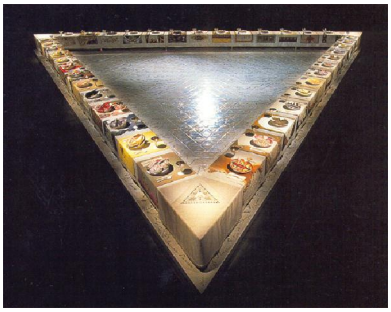

Figura 2 - Judy Chicago, “*The Dinner Party*” - Mista - 14,4 x 12,6 x 0,9 cm. 1979

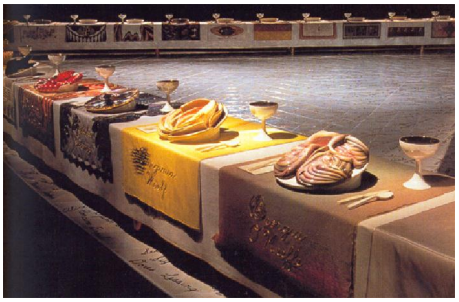

Figura 3 - Judy Chicago, “*The Dinner Party*” - Mista - detalhe. 1979

Chicago – que fundou o Programa de Arte Feminista na California State University of Fresno em 1968 –, ao construir seu trabalho, tinha por objetivo assegurar certo destaque às mulheres, personagens históricas ou mitológicas já esquecidas como Georgia O’Keeffe, cujas pinturas eram consideradas, para algumas artistas dessa nova geração e à sua revelia, como símbolos da sexualidade feminina.

É importante contextualizar o momento em que “The Dinner Party” foi composto.

**Deslocamentos Paradigmáticos**

A partir de finais da década de 60, sobretudo nos Estados Unidos e na França, começou a se constituir um movimento expressivo no campo das idéias sob o efeito devastador das transformações sociais, políticas e estéticas, ocorridas ao longo dos anos pós-Segunda Guerra Mundial. E, mais ainda, sob a influência da assertiva de Beauvoir (1980, v.2, p.9), de que "Não se nasce mulher: torna-se mulher", bem como pela análise de Betty Friedan em *A Mística Feminina;* as mulheres, inspiradas pelos movimentos de luta por direitos civis, nos Estados Unidos, e pela revolta estudantil, na Europa, finalmente começaram a criar grupos e a se organizar, protestando contra a opressão imposta pelo sistema desigual entre os sexos (RECKIT; PHELAN, 2002).

Em 1966, foi fundada, nos Estados Unidos, a Organização Nacional das Mulheres, a qual veio contribuir fortemente para a legitimação do Movimento de Libertação Feminina, cujos membros apregoavam que, se as mulheres eram "construídas" socialmente, então essas crenças podiam ser revistas e modificadas, de acordo com os interesses delas.

Em meio a tudo isso, algumas artistas que aderiram ao movimento questionaram as restrições que favoreciam a pequena participação das mulheres em galerias e museus, e começaram a adotar, nas suas práticas artísticas, relações que estimulavam revisões pessoais e políticas.

Na primeira fase do feminismo, o corpo aparecia como o centro de onde derivava e para onde convergia toda a opressão. As mulheres reivindicavam o controle sobre o que sucedia aos seus próprios corpos. Nessa fase, houve uma celebração da sexualidade, e o fazer artístico buscou valorizar a produção desenvolvida, evidenciando o modo como as mulheres comumente se expressavam. Como conseqüência, as artistas incorporaram diversos materiais ao seu trabalho – cosméticos, absorventes, roupas íntimas, toucas de banho etc. – e desafiaram os poderes instituídos.

Artistas como Judy Chicago, Miriam Schapiro, Mira Schor, Mary Kelly, Ana Mandieta destacaram-se. Outras, com produções anteriores ao movimento feminista e que não eram conhecidas até então, foram descobertas.

O tempo e um conjunto extraordinário de conquistas em favor da mulher separam “The dinner Party” da atualidade. As circunstâncias históricas mudaram consideravelmente. No início do século XXI, as questões são outras.

**Procedimentos artísticos contemporâneos**

Buscando refletir acerca dos papéis femininos com os quais a mulher se vê confrontada ainda hoje, em março de 2003, selecionei 39 mulheres que viviam num asilo para idosos, 37 mulheres residentes num hospital psiquiátrico e 13 mulheres que se encontravam detidas num presídio, portanto, todas as 89 excluídas da sociedade. O critério de seleção baseou-se exatamente no estado em que se encontravam: confinadas. E agora? Como operar com materiais, suportes e técnicas na construção de um trabalho plástico, tendo como referência a imagem da mulher na contemporaneidade? Como abordar sua condição, de acordo com parâmetros atuais?

Cercada por essas questões, dei início ao diálogo poético com as experimentações derivadas de práticas híbridas e mistas, utilizando materiais e suportes, além da manipulação de vários procedimentos.

Escolhi trabalhar com mulheres com movimentos demarcados. Tinha como objetivo traçar metaforicamente um paralelo entre esse estado e sua histórica condição de opressão. Essas criaturas viviam duplamente a sujeição: por serem mulheres e por vivenciarem, de certa forma, experiências limítrofes. Tinham em seus corpos as marcas das tramas rígidas da vida.

Encaminhei-me para a fotografia. A imobilidade de uma cena, em seu tempo e espaço, havia despertado meu interesse. Evocadora de memórias, vestígios, lembranças, inclusões, exclusões, reminiscências, narrações, testemunhos presenciais, a linguagem fotográfica produzia um rastro da realidade e dava depoimento desse real, revelando-se muito mais eficiente do que qualquer outro meio distinto do seu princípio.

Roland Barthes (1998, p.17), em *A Câmara Clara*, esclarece que: “Na foto, alguma coisa ‘se pôs’ diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre”. Acrescenta ainda: “Ao deportar esse real para o passado ‘isso foi’, ela sugere que ele já está morto”. Portanto, o que uma câmara produz é um vestígio de algo que se perdeu para sempre. E mais: fisicamente, a imagem do retratado se materializa, fundando um objeto.

Atraiu-me também uma outra característica dessa linguagem visual: sua capacidade de citação, de forma portátil e objetiva. Susan Sontag reconhece a aptidão da fotografia para atingir o outro, ao afirmar que "cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente" (2003, p. 23).

Com alguns pontos já decididos, e para definir "o que" e "como fazer", reportei-me, mais uma vez, a Roland Barthes, quando afirma: "Em primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa" (BARTHES, 1984, p. 57). Notável porque há um enquadramento que se segue a uma escolha. Enquadrar é incluir e excluir. Portanto, de antemão, procuraria enfatizar aquilo que fosse essencial para mim, na imagem dessas mulheres.

A técnica da fotografia vem sendo muito utilizada por artistas, na contemporaneidade, como linguagem visual e recurso expressivo. Esse uso difere, contudo, do uso feito regularmente pelo fotógrafo profissional, principalmente pelos fotógrafos mais tradicionais, cujos procedimentos implicam uma técnica polida e apurada.

**Suportes e materiais; conceitos de apropriação e hibridação**

Como transformar em linguagem visual conceitos como opressão, abuso e condicionamento – situações sofridas ainda hoje pela mulher –, sem, contudo, deter-me nas reivindicações pela melhoria das condições de vida dessa mulher, sujeito que demanda uma posição igualitária à do homem no mercado de trabalho e no âmbito dos direitos sociais? Como trabalhar com esses conceitos, priorizando a obra e seus desdobramentos, sem cair na ilustração do tema ou da teoria?

Havia, na diversidade e na singularidade das imagens que eu vinha desenvolvendo, uma indicação para as reflexões no âmbito de esferas antagônicas: mulheres e mulheres; Evas e Liliths; submissão e rebeldia; razão e emoção; feminino e masculino; docilidade e insurreição; unicidade e pluralidade; santa e puta; anjo e diabo; beleza e feiúra; lucidez e insanidade; condição e impossibilidade.

Existem diferentes sociedades, com diferentes culturas e valores, porém, em todas elas, há desvantagem em relação ao papel designado à mulher. As regras das relações de gênero são apreendidas na mais tenra idade e perpetuam-se veladamente na sociedade patriarcal.

Comecei, desde o início, a pensar nos materiais e na sua possível "carga de significados" (REY, 1997, p. 83) que pudessem expressar o abandono, a pobreza, a opressão e a solidão coletiva, comuns a todas as mulheres selecionadas, buscando ainda estabelecer uma relação entre eles e os papéis femininos adotados na sociedade. Diferentemente de outros artistas cuja fotografia já explicitava tudo o que queria dizer –, no meu caso, eu sentia que faltava alguma coisa. Havia a necessidade de complementação, para que a idéia pudesse atingir o sentido que eu buscava. Mas o que faltava? Como? Pus-me a articular este diálogo, aproximando-me do conceito duchampiano [4] de apropriação.

O conceito de apropriação, cuja referência teórica e artística nos remete ao artista Marcel Duchamp[5] por suas operações de deslocamento de objetos do cotidiano, provocadas por seus *ready-mades,* está diretamente relacionado a uma troca de lugar do objeto em questão e a sua conseqüente perda do sentido original, já que o mesmo passa a ganhar outro significado (Figura 4).

Figura 4 - Marcel Duchamp.
"A Fonte". Porcelana. 1917.

Paulo Reis esclarece que a obra "Fonte", de Marcel Duchamp deslocado de seu lugar de sentido para um lugar de arte, é por ele contaminado e "se transforma" em objeto de arte. "O fazer artístico é substituído pelo pensar, e a arte torna-se uma operação de linguagem" (2002, p. 168).

Esse conceito na contemporaneidade se amplia, ultrapassa a própria matéria desses objetos "já feitos" e apresenta-se também na interferência, que transforma a realidade, terminando por produzir uma nova realidade. Essa realidade criada pela imaginação é tão real quanto aquela exterior à obra. É aqui, nesse espectro, que se insere o meu objeto. Advindo dessa filiação histórica, retraça um outro panorama, marcado pela

apropriação do universo cotidiano, o qual sofre uma interferência, construindo e constituindo novas formas em consonância com seus conteúdos.
A matéria implicada nesse processo dinâmico, à medida que vai sendo manipulada, passa a ter outra identidade, outra feição. Passa a ser reinventada, e sua carga semântica se amplia, sendo, nesse caso, portadora de todas essas impregnações relativas à manipulação. Salles aponta que "a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela" (1998, p. 72).

**A construção do objeto**

Os trabalhos realizados nesse decurso foram materializados após o deslocamento de objetos – normalmente feitos para fins utilitários – de centros comerciais para o *atelier*, para servir de suporte ou material. Sofrendo interferência, eles se transformaram em outros objetos, "ressignificados" por meio da adequação forma/conteúdo, constituindo, dessa maneira, uma condensação ou metáfora. Esses materiais foram utilizados pela possibilidade de associação entre a matéria e os seus significados.
Dando ênfase a esse pensamento, a exposição "Fendas e Frestas", proposta artística resultante desse trajeto, visa potencializar a relação entre a histórica condição feminina e o seu confinamento subjacente.
Após os primeiros contatos com o ambiente no qual estava presente o universo da minha pesquisa, e já tendo tomado as providências necessárias para empreendê-la, tais como a autorização da direção de cada instituição, o contato com o pessoal de apoio e a seleção das internas que voluntariamente permitiram a sua participação no meu trabalho, no dia 12 de março de 2003, dei início às primeiras tomadas, considerando os conceitos de multiplicidade, diversidade e reprodução, e utilizando uma câmera profissional Yashica, fixa em tripé, com enquadramento em *close*, tipo 3x4, cadeira fixa e fundo paisagístico. Barthes (1984, p. 62), acentua que: "A Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa". Eu buscava o silêncio necessário à reflexão, portanto, desejava a simplicidade do fazer, sem ruídos elaborados. Essa operação foi comum entre as mulheres do Asilo de Idosos, do Hospital Psiquiátrico e, também, do Presídio.
Os meus procedimentos buscavam a simplicidade tecnológica em favor de uma intencionalidade artística, ou seja, uma câmera na mão e o fugidio ali, quieto,

assustadoramente acomodado. Aquele que, em função de uma simples operação, se tornaria imóvel para sempre. Outra característica: a frontalidade dos enquadramentos, o que denota uma atitude direta. Não há distanciamentos. O embate é claro. Nos meus retratos, a ênfase se dá à fisionomia. Interessa-me o conjunto de feições do rosto, o seu aspecto, seu ar, sua cara, todo o complexo de caracteres singulares, enfim, o estado anímico do retratado, e essa postura (enquadramento frontal) impede que interferências indesejáveis tenham acesso.

No meu trabalho o incômodo só se revela a partir da aplicação de uma prática híbrida, ou seja, a partir do momento do encontro dessas fotografias com o objeto portador das significações capazes de ressignificar o seu conteúdo expressivo. Portanto, não é a fotografia que produz a desestabilização. O estranhamento comparece no objeto criado.

**Fendas e Frestas: uma poética do feminino**

Para John Berger, as imagens produzidas e apreciadas pelo homem são condicionadas por toda uma série de pressupostos adquiridos. Ele afirma que "todas as imagens corporizam um modo de ver. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registro mecânico." Ao rever as mulheres por mim selecionadas para desenvolver a investigação, eu me deparava com criaturas humanas que haviam tido mães, pais, talvez irmãos, filhos e amigos. Um dia foram crianças, tiveram sonhos e esperanças. Algumas, por uma certa força misteriosa que eu não chego a compreender, já haviam saído alteradas do útero materno, outras, a vida se encarregara de modificar. Partindo dessas deduções, foram criadas as *Instalações* descritas a seguir.

**1. A Colônia**

Ao entrar na maior unidade psiquiátrica do Estado da Bahia, o Hospital-Colônia Lopes Rodrigues, em Feira de Santana, com seus mais de 400 leitos, tinha em mente um trecho do livro *O Alienista,* de Machado de Assis, que tanto havia me chamado a atenção: "A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente".

Na Antigüidade, acreditava-se que os loucos possuíam poderes divinos. A Idade Média lamentavelmente os acorrentou e os expôs ao frio e à fome, pois eram vistos como seres endemoniados e possuídos. No início da Idade Moderna, os transtornos mentais foram

qualificados como “crime”, e seus portadores foram punidos com a pena de prisão. Só no século XVIII, na Europa, os loucos foram elevados à categoria de doentes mentais e a loucura passou a ser uma questão médica.

O Ministério da Saúde no Brasil, através do Centro Cultural da Saúde, vem disponibilizando um amplo e rico material, que pode ser visto na mostra itinerante “Memória da Loucura” [6], a qual apresenta personagens, documentos, cenários e histórias da saúde mental no Brasil, desde a criação do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1852, até os dias atuais. Essa exposição, apresentada no Museu do Cuca da Universidade Estadual de Feira de Santana, em fevereiro de 2004, chamava a atenção para a necessidade de consolidação das conquistas antimanicomiais impetradas pela Lei nº. 36.570, de 1989, e implementadas pela Lei nº. 10.216, de 6 de abril de 2001, que dispõem sobre a humanização dos métodos de tratamento e inclusão social dos portadores de sofrimento mental, assinalando a extinção dos procedimentos repressores e desumanos que marcaram e ainda marcam a história da psiquiatria no Brasil.

Em contato com os loucos do Hospital-Colônia, comecei a me perguntar se poderia existir de fato uma sociedade capaz de acolher os portadores de transtornos mentais; uma sociedade que permitisse a inclusão das diferenças, que aceitasse a possibilidade de ser e existir de modo divergente, como desejavam os partidários da reforma psiquiátrica. Nesse momento, recordei-me de uma frase atribuída a Arthur Bispo do Rosário: “Os doentes mentais são como beija-flores. Nunca pousam. Estão sempre a dois metros do chão” (Ministério da Saúde, 2003).

Assim, de posse de todas essas idéias, foi-se materializando este núcleo, constituindo-se de uma *Instalação* composta de 34 caixas de correio, embutidas na parede, com suas janelinhas com chave, entreabertas, de modo que só podem ter acesso às imagens – rosto parcial das mulheres que vivem isoladas no Hospital Psiquiátrico – aqueles que tomem a iniciativa de abrí-las. Cada caixa mede 22,5 cm x 22,5 cm x 9 cm e tem a fenda da janelinha na parte superior com 8 cm x 19 cm de dimensão (Figura 5).

Figura 5 - Maristela Ribeiro. Instalação.Detalhe
Conjunto Cultural da Caixa. Brasília - BA. 2005

Essas caixas foram adquiridas em lojas comerciais e são conhecidas como caixas de correio. Elas foram utilizadas por sua relação com a mensagem, a lógica, a linguagem linear, como contradição ou contraponto para a "incômoda" diversidade, a história fragmentada, a abordagem "sem lógica" de quem está do outro lado (Figura 6).

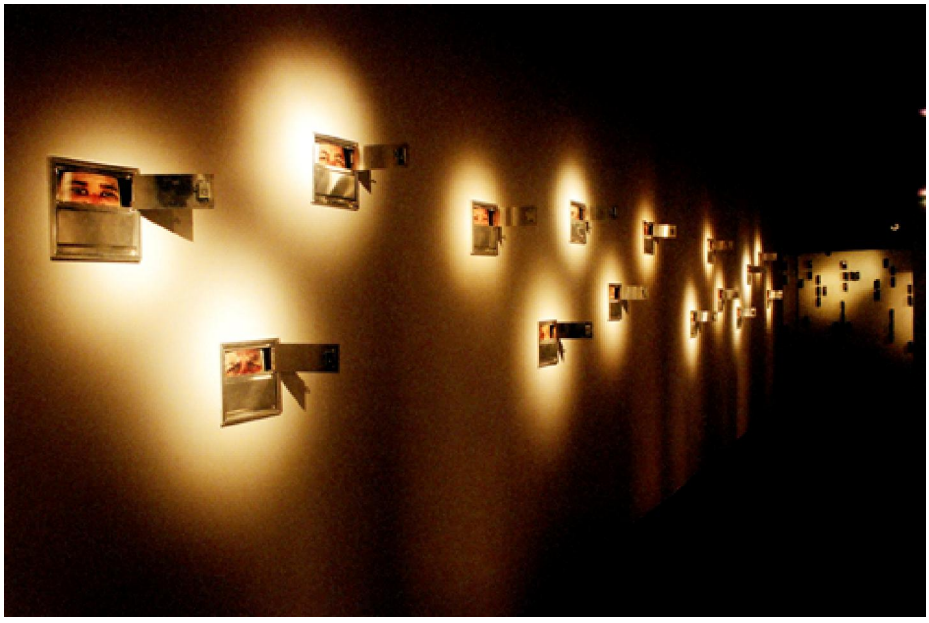

Figura 6 - Maristela Ribeiro. Instalação.Vista geral
Conjunto Cultural da Caixa. Brasília - BA. 2005

A exposição conta também com iluminação direcional, cênica, como forma de valorizar a disposição e dramaticidade dos objetos.

*2. O Presídio*

Com a manchete de 1ª página "Presos não conseguem mudar de vida", o jornal baiano, de circulação nacional, *A Tarde* afirma que "somente 10% das pessoas que cumprem penas, ou já cumpriram, nas prisões brasileiras mudam sua perspectiva de vida e não reincidem no crime." Na Bahia, só 22% dos presos trabalham e apenas 11% estudam (*ATarde*, 2/8/4, p. 8).

Tendo a página 8 do 1º caderno inteiramente dedicada ao tema, o referido jornal apresenta o título "Uma segunda chance" [7], em letras garrafais e informa que, embora o trabalho e o estudo atraiam poucos detentos, essas atividades trazem inúmeros benefícios, porque, além de ocupar o tempo, o preso aprende um ofício que lhe permite uma renda para o auxílio à família. E mais, atualmente, no Brasil: "Todos os internos que trabalham têm direito à remissão de pena. Cada três dias trabalhados vale um dia a menos no período de reclusão. Quem exerce atividade remunerada recebe 75% do salário mínimo." Desse total, 25% vai para uma poupança que poderá ser resgatada quando forem liberados e os 50% são repassados para as famílias. Mais adiante, assegura: "Os registros comprovam que os que trabalham e estudam não voltam a cometer delitos". O exercício de funções específicas dentro dos presídios – como aqueles que abrangem atividades aprendidas em cursos profissionalizantes auto-sustentáveis –, possibilita uma segunda chance ao egresso, quando ele mais tarde ganhar a sua liberdade.

Depois de cruzar os gigantescos portões que separam o cotidiano do homem comum daquele mundo dos delinqüentes e transgressores do Conjunto Penal de Feira de Santana, as pessoas são compelidas a se interrogar: que mundo é esse? Por que estão aqui? Quais crimes cometeram? Serão pessoas ou monstros? O que pensar da pena capital? Qual a diferença entre estes e aqueles? Experimentei uma sensação de medo e desconfiança, e uma onda de frio percorreu todo o meu corpo. Na administração, pessoas comuns trabalham em salas pequenas e nuas, com minúsculas mesas, uma ou duas cadeiras e fichários, muitos fichários. Ouvem-se vozes altas e chaves tilintando. O ambiente é glacial. Duas fortes grades tomam as duas extremidades do longo corredor, para onde confluem essas salas. Há uma indicação de que, de um lado, ficam os

homens, do outro, as mulheres. Transposta a grade da ala feminina, deparamo-nos com um pequeno pátio descoberto, completamente vazio, com paredes imensas pintadas de branco. Do lado direito, em 10% da área total, encontra-se um pequeno jardim, coberto por uma grama rasteira e verde. Do lado esquerdo, o cascalho, a parede e o céu. De qualquer parte, avista-se no alto a torre de fiscalização. Em frente, está o pavilhão das mulheres detidas. Aí o sol é frio.

As mulheres presidiárias com as quais eu trabalhei, em sua grande maioria, estavam cumprindo pena, por terem sido "laranjas" ou cúmplices, dos seus companheiros, normalmente traficantes de drogas ou formadores de quadrilhas.

Inicialmente desconfiadas, essas mulheres só aceitaram posar para minha câmera, depois de uma detalhada explicação sobre o meu trabalho. As suas histórias são muito parecidas: acercam-se da pobreza, do desespero e da solidão. Defrontadas com o universo da rejeição, temem a saída. Passam o dia ouvindo rádio na freqüência AM, cantam, brigam e fazem trabalhos manuais como crochê, costuras em retalhos (fuxico) e outros. Uma delas me havia dito: "Conto os meses, os dias e as horas. O tempo passa mais rápido quando a mente está ocupada". Havia, naquele período, dois bebês que tinham nascido ali e permaneceriam ao lado das mães até o momento a ser determinado pela lei.

No final das tomadas fotográficas, pediram-me que fizesse algumas fotos informais de cada uma, para presentearem a si, aos parceiros ou aos familiares próximos. Invariavelmente escolheram o pequeno jardim para essas fotografias, e somente posaram depois de arrumadas e penteadas. Algumas pintadas com batom. Muitas pediram para ser fotografadas com um dos bebês, e todas demonstravam certo carinho pelas crianças. Outras escolheram como companhia a agente penitenciária de plantão, demonstrando uma relação amistosa. Todas solicitaram a retirada da torre de fiscalização do foco, e evidenciaram a preocupação em evitar o registro de qualquer sinal que indicasse o lugar em que se encontravam. Fiz essas fotos com muito prazer e, quando ficaram prontas, enviei-as pelo correio, furtando-me da satisfação de compartilhar dos comentários e brincadeiras.

Para a realização deste núcleo foi criada uma *Instalação* do conjunto de "esculturas" (Figura 7).

Figura 7 - Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral.
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo - 2005

Ela compreende 12 armários de aço de uma só porta, medindo 180 cm x 45 cm x 35 cm cada, contendo na parte frontal superior uma fenda de 15 cm x 25 cm. Por essa fresta, aparece a fotografia de mulheres à espreita. A chapa de aço foi utilizada por sua relação, como material frio e rígido, com o ambiente presidiário. (Figura 8).

Figura 8 - Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhe.
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo - 2005

Esses blocos foram apresentados de forma dispersa no solo, numa referência vaga e indireta aos castigos que são impostos nas denominadas solitárias.

**3. O Asilo**

Em contato com o asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana, na Bahia, pude observar que o idoso tem mais medo do abandono, da própria velhice, da dependência, do que da morte. A morte é, para ele, uma coisa natural, esperada, lógica. O abandono não o é. A marginalização social amplia a lista dos espectros que cercam a velhice. Embora o envelhecimento faça parte da vida de todos os seres vivos desde o seu nascimento, a valorização ou a desvalorização do idoso são fatores construídos socialmente.

O velho, afastado da realidade que não consegue mais enfrentar, sofre o mesmo castigo imposto aos criminosos e aos doentes mentais: o confinamento. Mas essa proteção, que impõe o corte dos laços com a vida exterior, o condena a uma existência permeada de solidão e marasmo. Portanto, a velhice, nesse caso, apresenta-se como a idade do abandono.

A *Instalação* para este núcleo foi concebida como um composto de 365 caixas plásticas, de 15 cm x 5 cm x 6 cm, na cor cinza, havendo uma fenda na parte central de cada uma, de 5 cm x 2 cm, por onde aparece parcialmente o rosto de cada mulher fotografada. Essas caixas – adquiridas em lojas de material de construção – são conhecidas como caixas de luz, ou caixas para interruptores. Elas foram assim utilizadas por sua relação com a luz (mulheres que dão à luz); com a construção, a edificação, a propriedade; com as reflexões de permanência, transitoriedade, perecividade etc. O trabalho busca a problematizar questões relativas ao mito de Eva, velha e abandonada, sujeitada ao "cárcere" imposto. Cromaticamente, a exposição é predominantemente cinza. (Figuras 9 e 10).

Figura 09 - Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral.
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo - SP – 2005

Figura 10 - Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhes.
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo - SP – 2005

**A Imagem da Mulher: da contemplação à interlocução**

Ao começar esse trabalho, não sabia ao certo qual o caminho que deveria percorrer, tampouco como seria esse percurso. Contudo tinha como objetivo maior a construção de uma poética que se situasse na busca de uma tradução expressiva entre a plasticidade da matéria e a imagem da mulher na contemporaneidade. Visava, ainda, ao desenvolvimento de uma sistemática que abordasse procedimentos artísticos contemporâneos, em diálogo claro com condutas presentes em outras áreas do conhecimento e outras poéticas que também problematizavam a representação na arte. Busquei selecionar um método de trabalho capaz de acompanhar o objeto de estudo, enquanto este ia-se constituindo. Nesse contexto, o processo passou a ter uma importância relevante e fundamental.

Encontrei na prática híbrida, baseada na conjunção com a fotografia, o procedimento que mais se aproximava do meu propósito. Desde o início da investigação, tive a preocupação em identificar de que maneira poderia abordar questões aparentemente abstratas, como opressão, confinamento social e relação de menos-valia, transformando-as em imagens. Do mesmo modo, busquei entender como são forjados os aspectos ideológicos que dão origem à imagem da mulher, identificáveis na representação do feminino.

No percurso, percebi que, engendrada com base nos mitos, crenças, ditos populares e em outros conceitos presentes no discurso oficial e no senso comum, a imagem da mulher, assim como qualquer outra imagem, precisa ser freqüentemente observada e questionada. Portanto, nesse caso, a construção e a desconstrução dos espaços míticos do feminino tiveram relevância no desenrolar da construção poética visual.

As experimentações foram realizadas com a utilização de técnicas e materiais variados. Essas operações contribuíram para a compreensão do modo como se dá a ver a criação, permitindo a ampliação das possibilidades imagéticas. Nesse itinerário, pude notar que a fotografia registra **o que vê**, enquanto, a memória grava **o que quer ver**.

Durante o percurso, busquei selecionar recursos narrativos que visavam a reordenar a posição do fruidor, deslocando-o do ponto de vista da contemplação em direção a um convite para a interlocução.

Creio que, ao abordar um fragmento do meu processo criativo, mesmo sabendo das limitações em trazer à tona o inexprimível, tive como objetivo maior dar vida e corpo ao

pensamento – fundamento primordial da criação. Desse modo procurei bordejá-lo, buscando favorecer o irrompimento de algo esquecido, soterrado, escondido. Finalmente, espero ter contribuído, de alguma maneira, para o surgimento de outros modos de significação, capazes de intervir criticamente no contexto artístico e social, fornecendo possibilidades de renovação das formas de representação.

[1] (http://geocities.yahoo.com.br/tamis_br/lilith.htm)

[2] (http://geocities.yahoo.com.br/tamis_br/lilith.htm -2003).

[3] BIBLIA SAGRADA, Escritura Sagrada do Judaísmo e do Cristianismo, patrimônio da humanidade.

[4] Duchampiano é relativo a Marcel Duchamp.

[5] Marcel Duchamp: artista francês, criador de peças que revolucionaram o conceito de arte. Em 1913, Duchamp chocou o *establishmen*t cultural, quando transformou objetos cotidianos em obras de arte, acrescentando sua assinatura: de uma pá de neve a uma roda de bicicleta, de um vidro com o ar de Paris a uma imagem desfigurada da Mona Lisa. Esses engenhosos "ready-mades" revolucionaram o conceito de arte no século XX.

[6] Memória da Loucura além de ser o título da Mostra é também uma narrativa crítica reeditada pelo Ministério da Saúde, 2003.

[7] Trata-se de um editorial do jornal *A Tarde,* Salvador de 2 de agosto de 2004, p. 8, sem determinação de autoria.

## Referências


ASSIS, Machado de. **O alienista e outras histórias**. São Paulo: Saraiva, [19..!].

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.2.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas**. Revista Porto Arte**. Porto Alegre, n.12, jul. 1996.

BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Memória da loucura**. Brasília: Ministério da Saúde (MS), 2003 . 54p. il. (Série J. Cadernos Centro Cultural da Saúde).

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1994.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O Olhar**. Adauto Novaes (Org). São Paulo: Schwarcz,1988.

_____. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática,1994.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DOMINGUES, Diana (Org). **A arte no século XXI***:* a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

GROSENICK, Uta. (Ed.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI.** Lisboa: Taschen, 2002

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1977.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Tradução Casa das Línguas. Koln, Alemanha: Tashen, 1994.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo.** Tradução Ana Luiza D. Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

LAMAS, Berenice Sica. **Mulher***:* processo criativo para além do biológico. Porto Alegre, 1993. 220fl. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Personalidade) -Instituto de Psicologia - PUCRS.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino:** uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002

NÖOTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Pierce. São Paulo: Annablume. 1995.

NOVAIS, Adauto (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, Leila Mezan (Org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2002. 62 f.. (Textos Didáticos).

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, nov. 1997.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. **Art and feminism**. New York: Phardon, 2002.

REIS, Paulo. **Estranhamento.** In: MAPEAMENTO nacional da produção emergente. 2001/2003. Coordenação de F. Cocchiarale, Cristina Freire, Jailton Moreira e Moacir dos Anjos. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996.

SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTAELLA. NÖOTH. **Imagem:** cognição semiótica. São Paulo: Iluminuras. 1998*

SCHWARZER, Alice. **Simone de Beauvoir** hoje. Rio de Janeiro: Rocco, 1985

SHAPIRO, Judith. Anthropology and the study of gender. In: **Soundings, an interdesciplinary journal,** v.64, n.4, 446-65, 1981.

SONTAG Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-modernismo. Tradução de Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

A TARDE. Jornal. **Presos não conseguem mudar de vida**. Salvador, 02 de agosto de 2004. Caderno. v. 91, n. 31.162. Disponível em:< www.atarde.com.br>. Acesso em: 8 ago.2004