



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
PSICOLOGIA**

ANA PAULA SABIÁ

**MADONNAS CONTEMPORÂNEAS EM SÉRIE
FOTOGRAFICA: RELAÇÕES ESTÉTICAS E PRODUÇÃO DE
SENTIDOS SOBRE A MATERNIDADE**

**FLORIANÓPOLIS, SC.
2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
PSICOLOGIA**

ANA PAULA SABIÁ

**MADONNAS CONTEMPORÂNEAS EM SÉRIE
FOTOGRAFICA: RELAÇÕES ESTÉTICAS E PRODUÇÃO DE
SENTIDOS SOBRE A MATERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof. Dra. Andréa Vieira Zanella.

**FLORIANÓPOLIS, SC.
2015**

Este trabalho é dedicado a Francesco a quem dei à luz e esta, por ele, me foi retornada. Luzes outras - vezes límpidas e definidas e tantas vezes refratárias em direções incompreendidas - misteriosas como a própria vida em curso. Destas insuspeitas sombras então iluminadas, assim como antes, da vivência na carne da dor do parto que antecede ao nascimento, o amor vai sendo diariamente gestado e alimentado.

Dedico à Antonio, meu companheiro de feijão e sonho.

Dedico às mulheres que se permitem sair das molduras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida Andréa Vieira Zanella que me acolheu em sua generosa e estimulante orientação, me oportunizando uma das experiências mais lindas vividas nesse período;

Aos queridos professores Kátia Maheirie, Maria Juracy Filgueiras Toneli, Jaqueline Tittoni, Silvia da Ros, Maria Chalfin Coutinho, Adriano Nuernberg e Kleber Prado Filho, que apontaram tantos caminhos possíveis, muitos dos quais percorridos nessa investigação;

À Massimo Canevacci e Sandra Regina Ramalho e Oliveira, professores solícitos, atenciosos e minuciosos que aceitaram ao convite de avaliar este trabalho e participar da banca de defesa;

Aos queridos colegas de disciplinas sempre companheiros e cúmplices Lúcia, Cinthia, Gisele, Débora, Karla, Pedro, Emerson, Jacqueline e Neiva;

À CAPES que me proporcionou a bolsa de estudos;

Às coordenadoras do Grupo de Gestantes e Casais Grávidos, promovido pelo HU da UFSC;

À Roberta Lisboa e Chico Morais que me auxiliaram no inglês quando o Google Tradutor não era eficaz;

À Laura Aidar, companheira de aniversário, profissão e outras paixões, quem primeiro mencionou a palavra Madonna pra se referir às mulheres que retratei, e assim me fez tomar consciência da instintiva fonte pictórica;

À Vitor Carvalho, quem primeiro me proporcionou expor parte desse trabalho fotográfico ao público geral, através do convite para integrar coletivamente a mostra de fotografia BIT!, acontecida entre outubro e dezembro de 2014, em Atibaia (SP), na Incubadora de Artistas;

À Susan Bright por sua generosa avaliação dos retratos elaborados nesta pesquisa;

À Ana Casas Broda, Elinor Carucci, Caroline Burghardt e Janine Antoni, por autorizarem a reprodução das imagens de seus trabalhos para ilustrar essa pesquisa;

Às referenciais figuras maternas sempre presentes em minha vida: minha mãe Irene, minha tia Nair, minha avó Rosa, minha avó Teresa, minha sogra Nina;

À meu pai Ricardo e todo seu apoio e incentivo;

À Antonio, por todas as generosas trocas intelectuais e afetivas;

Às minhas amigas entusiasmadas Geovana, Camila, Josiana, Junko e Alison;

Finalmente, e especialmente, agradeço às queridas Madonnas Contemporâneas por mim retratadas, e seus filhos e filhas. Grata pela confiança e amizade, por momentos inesquecíveis de trocas enriquecedoras, antídotos necessários e preciosos contra o temor da angústia e incompreensão. Grata por compartilhar tamanha intimidade comigo e com os demais que as virem nestes retratos.

“A arte tem frequentemente o papel de designar o transcendente, de estabelecer o laço, além da morte, entre os vivos e os ancestrais, este mundo e o outro. As artes plásticas evocarão não tanto a vida terrestre, mas a existência em si, procurando provocar a irrupção do surreal no cotidiano, ou encarnando a magia de um talismã que liberta das leis do naturalismo.” (LABURTHE-TOLRA; WARNIER, 2010, p. 286)

RESUMO

Nesta pesquisa foram investigados alguns dos muitos sentidos da maternidade na contemporaneidade, utilizando como principal método para elaboração e problematização do material estético-analítico, a construção de retratos fotográficos de nove mulheres-mães, que vivenciavam os primeiros doze meses subsequentes ao parto. Os retratos das mães, junto a seus filhos, foram realizados nas casas das participantes e contém um elemento comum a todas: um varal de roupas. Neste, foram colocados objetos, especialmente selecionados pelas mulheres retratadas, que servem como signos de comunicação visual/plástica a respeito de suas experiências maternas. Tais objetos são, aqui assumidos, como transmissores de sentidos, arquetam discursos visuais e comunicam sua biografia, tanto utilitária quanto afetiva, amalgamadas às das retratadas.

Partindo da Madonna, que simboliza o perfeito amor materno na arte cristã ocidental, buscou-se apresentar um panorama referencial que contextualiza a temática da maternidade pela perspectiva das teorias feministas, explicitando a faceta crítica ante os discursos ideológicos, ainda vigentes, que determinam controle e condicionam modos de existência das mulheres na nossa sociedade. Nesse sentido, a Madonna - como símbolo artístico de mãe perfeita e amor incondicional - é justificada como uma impossibilidade concreta na vivência cotidiana. A Virgem, marcada de paradoxos, é então apresentada como referência e fonte de questionamentos na arte contemporânea e nos variados modos de existência, através de tantas artistas que fazem da fotografia a linguagem principal de questionamento na busca de desconstrução e ressignificação deste símbolo.

PALAVRAS-CHAVE: Retratos de Mães e Filhos; Fotografia Contemporânea; Maternidade na Fotografia; Madonna como Mito; Objetos Significativos;

ABSTRACT

In this study we investigated some of the many meanings of motherhood in contemporary times, using as its primary method for preparation and questioning the aesthetic and analytical material, the construction of photographic portraits of nine women-mothers, who experience the first twelve months following the birth. The portraits of mothers with their children were held in the homes of participants and contains an element common to all: a clothesline. In this, objects specially selected by the portrayed women, serving as visual/plastic communication signs about their maternal experiences. Such objects are taken here as transmitters of senses, building visual discourses and communicating their biography, both utilitarian and affective, amalgamated to the portrayed. From the Madonna, which symbolizes the perfect mother love in Western Christian art, it is sought to provide a reference picture that contextualizes the theme of motherhood on the perspective of feminist theories, explaining the critical facet before ideological discourses still in force determining, controlling and conditioning ways of existence of women in our society. In this sense, Madonna - as an artistic symbol of the perfect mother and unconditional love - is presented as a practical impossibility in daily life. The Virgin, marked by paradoxes, is then presented as a reference and source of questions in contemporary art and several forms of existence, through so many artists who use photography as the main language of proposing questions in search of deconstruction and re-signification of this symbol.

KEYWORDS: Portraits of Mothers and Children; Contemporary Photography; Motherhood in Photography; Madonna as Myth; Significant objects;

LISTA DE FIGURAS

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
78	1	Max Ernst	Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista	1926	óleo sobre tela, 1,96 x 1,30 cm. Museu Ludwig, Colônia
81	2	Autor Anônimo	Madonna com o menino Jesus	século II d.C	afresco
81	3	Ambrogio Lorenzetti	Madonna com o Menino	1319	Têmpera em painel de madeira, Pinacoteca de Brera, Milão
82	4	Leonardo Da Vinci	A Virgem e o Menino com Sant'Ana	1508-13	óleo sobre tela, 1,68 m x 1,12 m. Museu do Louvre, Paris

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
82	5	Anthony van Dyck	Madonna and Child	1621-27	óleo s/tela, 62,5 x 52,5 centímetros, Galleria Nazionale di Parma, Italia
82	6	Parmigianino	Madona com Longo Pescoço	1535-40	óleo sobre tábua, 214 x 133 cm, Galleria degli Uffizi, Florença
84	7	Jean Fouquet	Virgem e a Criança cercados por anjos	1452	Pintura a óleo composta por dois painéis (cada painel de madeira mede cerca de 93 por 85 centímetros)
94	8	Julia Margaret Cameron	A Holy Family	1872	The Royal Collection Photographic Society © National Media Museum, Bradford

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
96	9	Gertrude Käsebier	Mother and Child	1899	Impressão da platina Dimensões: 15,5 x 20,7 centímetros
96	10	Autor Anônimo	Hidden Mother	desconhecido	especificações não encontradas
96	11	Autor Anônimo	Hidden Mother	desconhecido	especificações não encontradas
100	12	Dorothea Lange	Migrant Mother, Nipomo, California	1936	silver gelatin print, 32.6 x 25.8 cm
100	13	Dorothea Lange	Migrant Mother (sequence), Nipomo, California	1936	silver gelatin print,
107	14	Elinor Carucci	Bath, from Mother Series	2006	© Elinor Carucci; Courtesy of the artist

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
109	15	Janine Antoni	Inhabit	2009	Digital C-print From an edition of 3 and 2 artist's proofs Image: 116 1/2 x 72 inches Frame: 119 11/16 x 75 1/8 x 3 inches © Janine Antoni; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.
112	16	Louise Bourgeois	Femme Maison	1994	White marble 12,7 × 31,75 × 6,98 cm 5 × 12 1/2 × 2 3/4 inches inquire Coleção Privada, Fotografia de Christopher Burke
112	17	Louise Bourgeois	Spider	2003	Aço e tecido, Foto: Christopher Burke/Walters Art Museum

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
113	18	Louise Bourgeois	Maman	1999	Aço, 10 metros, Tate Modern, London
115	19	Frida Kahlo	A coluna partida	1944	óleo sobre tela montado em masonite, 40x30,7 cm, Cidade do México, Col. Dolores Olmedo
115	20	Fra Angelico	A anunciação	1437	Afresco 2,30 x 3, 21 m , Monasterio di San Marco, Florença
115	21	Elina Brotherus	Annunciati on #3	2010	impressão digital, 50 x 61 cm
116	22	Ana Casas Broda	Kinderwunsch (Bathroom) , From the Tiny Actions series	2010	C-print, 60x90 cm © Ana Casas Broda; Courtesy of the artist
118	23	Tierney Gearon	Untitled from The Mother Project	2004	C-print, 50.8x76.2 cm

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
121	24	Frida Kahlo	O hospital Henry Ford	1932	Óleo sobre metal, 30,5x 38 cm, Cidade do México, Coleção Dolores Olmedo
122	25	Frida Kahlo	O meu nascimento	1932	Óleo sobre metal, 30,5x 35 cm, Coleção Particular
122	26	Frida Kahlo	A minha ama e eu	1937	Óleo sobre metal, 30,5x34,7 cm, Cidade do México, Coleção Dolores Olmedo
123	27	Frida Kahlo	O abraço amoroso entre o Universo, a Terra, Eu, o Diego e o SenhorXólotl	1949	Óleo sobre tela, 70x60,5 cm, Cidade do México, Coleção Jacques & Natasha Gelman

Pg.	Figura	Autor	Título	Ano	Descrições
123	28	Frida Kahlo	Moisés ou O núcleo da criação	1945	óleo sobre masonite, 61x75,6 cm, Coleção Particular

LISTA DOS RETRATOS

RETRATO	PÁGINA	MADONNA	ENCONTRO
1	39	Eu-Madonna	1° autorretrato
2	52	Madonna J.	6° encontro
3	52	Madonna C.	5° encontro
4	52	Madonna A.	4 ° encontro
5	74	Madonna M.	3° encontro
6	74	Madonna K.	3° encontro
7	74	Madonna F.	4 ° encontro
8	74	Eu-Madonna	8° autorretrato
9	74	Madonna R.	4 ° encontro
10	87	Madonna C.	2° encontro
11	87	Madonna K.	1° encontro
12	87	Madonna A.	5° encontro
13	87	Eu-Madonna	2° autorretrato
14	103	Madonna R.	5° encontro
15	103	Eu-Madonna	7° autorretrato
16	135	Madonna L.	1° encontro
17	135	Madonna M.	1° encontro
18	135	Eu-Madonna	3° autorretrato
19	135	Madonna A.	6° encontro

RETRATO	PÁGINA	MADONNA	ENCONTRO
20	135	Madonna R.	2° encontro
21	140	Madonna R.	3° encontro
22	140	Madonna C.	8° encontro
23	140	Madonna L.	2° encontro
24	142	Madonna M.	4 ° encontro
25	142	Madonna C.	5° encontro
26	142	Madonna J.	5° encontro
27	142	Madonna R.	6° encontro
28	142	Madonna C.	7° encontro
29	148	Madonna A.	3° encontro
30	148	Madonna M.	5° encontro
31	148	Madonna K.	2° encontro
32	150	Madonna L.	3° encontro
33	150	Madonna F.	2° encontro
34	150	Madonna A.	7° encontro
35	150	Madonna J.	2° encontro
36	150	Eu-Madonna	6° autorretrato
37	150	Madonna C.	1° encontro
38	151	Madonna R.	1° encontro
39	151	Madonna J.	3° encontro

RETRATO	PÁGINA	MADONNA	ENCONTRO
40	151	Madonna F.	1° encontro
41	151	Madonna A.	2° encontro
42	151	Madonna K.	5° encontro
43	151	Madonna C.	4 ° encontro
43	165	Eu-Madonna	4° autorretrato
44	165	Eu-Madonna	5° autorretrato
45	165	Madonna A.	1° encontro
46	165	Madonna C.	3° encontro
47	165	Madonna C.	4 ° encontro
48	166	Madonna F.	3° encontro
49	166	Madonna F.	5° encontro
50	166	Madonna J.	1° encontro
51	166	Madonna J.	4 ° encontro
52	166	Madonna K.	3° encontro
53	167	Madonna L.	4 ° encontro
54	167	Madonna L.	5° encontro
55	167	Madonna M.	2° encontro
56	167	Madonna L.	6° encontro

SUMÁRIO

Introdução	p. 29
PARTE I:	
I.1. Serendipity.....	p. 35
I.2. Roupas sujas se lavam em casa?.....	p. 40
I.3. Madonna de carne e osso.....	p. 42
I.4. Outros olhares (que eu olho e que me olham)	p. 45
I.5. Percursos metodológicos e interpretativos	p. 48
I.6. A fotografia e/é arte.....	p. 63
I.7. Multiplicidade analítica	p. 67
PARTE II:	
II.1. O enigma da Virgem	p. 78
II.2. Eva & Maria e suas identidades transitórias	p. 89
II.3. O retrato de Maria	p. 94
II.4. A few Home Truths	p. 104
PARTE III:	
III.1. Sujeitos constroem objetos assim como objetos constroem sujeitos	p. 124
III.2. Objetos simbólicos, significativos e afetivos	p. 129
III.3. A casa é o corpo, o corpo é a casa	p. 138
III.4. Objetificação do sujeito e personalização do objeto .	p. 144
Considerações Finais.....	p. 155
Referências.....	p. 158
Webgrafia.....	p. 162
Apêndice A (Outras fotos)	p. 165
Apêndice B (TCLE)	p. 168
Apêndice C (Roteiro de Entrevista)	p. 172
Apêndice D (autorizações de reprodução das imagens).....	p. 173
Anexo I (conto de Clarice Lispector).....	p. 178

Introdução

A arte é uma das muitas formas de existência do sujeito servindo, perfeitamente, não apenas como experiência estética sensível fundamentando modos de objetivação e subjetivação, mas também como valiosa ferramenta metodológica e analítica no âmbito científico. Sendo assim, a partir da construção de retratos fotográficos, de nove mulheres-mães que vivenciavam os primeiros doze meses subsequentes ao parto, o que se propôs com essa pesquisa foi investigar alguns dos muitos sentidos¹ da maternidade na contemporaneidade.

Os retratos foram elaborados num cenário privado, nas casas das participantes, contendo um elemento comum a todas: um varal de roupas. Neste, foram colocados objetos especialmente selecionados pela retratada, que servem como signos de comunicação visual/plástica a respeito de suas experiências pessoais. A análise dialógica e polifônica desses retratos, busca ampliar relações éticas, estéticas e políticas com mulheres que se apropriam e transformam sentidos sobre a maternidade vivida em tempos atuais.

O caminho desta pesquisa foi traçado num sentido acadêmico inverso. Iniciado pela prática - com a intencionalidade implicada no autorretrato fotográfico ao retrato de outros sujeitos, que aceitaram participar - buscou-se problematizá-la com referenciais teóricos, partindo de uma perspectiva crítica. Perceber a riqueza de informações contidas naquele material (que era elaborado a cada novo clic), fez necessário buscar argumentos de outras áreas e correntes teóricas que pudessem sustentar e ampliar sentidos. Desde então, defini que os interesses da minha investigação constituíam uma espécie de trinômio temático que propunha relacionar: a arte (através da elaboração de uma série de retratos fotográficos com nove mulheres-mães); a maternidade (a partir da (des)construção de sentidos de ser mulher-mãe na contemporaneidade); e objetos simbólicos (dotados de biografia e intencionalidade, figurando como elementos comunicadores dentro da imagem fotográfica).

Reconheço, porém, a complexidade singular dos temas abordados e a consequente vastidão de caminhos teóricos-epistemológicos. Desse modo, cabe aqui esclarecer que a presente

¹ O conceito de ‘sentido’ é aqui compreendido a partir da perspectiva de Lev Vygotsky, “concebido como acontecimento semântico particular constituído através de relações sociais, nas quais uma gama de signos é posta em jogo, o que permite a emergência de processos de singularização em uma trama interacional histórica e culturalmente constituída.” (BARROS, J et al., 2009, s/p)

pesquisa faz sua abordagem qualitativa apoiada na perspectiva histórico-cultural, que considera o objeto de estudo dentro de um panorama crítico-analítico, sustentando uma posição que busca ir além do domínio individual, tendo como foco a produção dos discursos. Nesse sentido, o sujeito à luz da psicologia histórico-cultural, é pensado enquanto partícipe de um “processo permanente e inexoravelmente social de (re)invenção de si em que um “outro” é fundamento e expressão do próprio eu.” (ZANELLA, 2006, p. 34) A escolha do percurso metodológico, interpretativo e analítico, por sua vez, traz muitas referências da prática etnográfica, destacando como atitude característica a observação participante numa dada realidade cultural, se apoiando em correntes da antropologia simbólica e comunicacional, destacando Clifford Geertz, James Clifford e Massimo Canevacci.

Apesar de amplos e múltiplos, os três grandes eixos de interesse investigativo se interconectam, de modo que a apresentação deste trabalho, mesmo que dividida em três partes, caracteriza-se por um hibridismo temático. Na perspectiva teórico-metodológica adotada, o processo - que orienta tanto o desenvolvimento da metodologia quanto da interpretação - demanda explicações detalhadas, porém abertas, que tem por objetivo apresentar as estratégias utilizadas que viabilizaram o próprio processo analítico da pesquisa.

A primeira parte é destinada à temática da fotografia, como linguagem, e suas potencialidades discursivas. Essa primeira parte, possivelmente mais que as outras duas, relaciona fortemente os três focos temáticos contemporaneamente. Busca-se tratar da imagem fotográfica enquanto possibilidade artística, vivência estética, produção de discursos e (i)materialidade fetichizada.

Os argumentos sobre a não potencialidade da fotografia como arte há muito foi superado, tanto fora quanto dentro da academia. Prova disso se encontra na crescente quantidade e diversidade de publicações sobre o tema², e nos espaços ainda mais amplos ocupados pela fotografia nas produções artísticas, como nas variadas exposições de artes visuais, na criação de grandes festivais de fotografia³ e no evidente incentivo à premiações fotográficas em prestigiados e concorridos

² A título de exemplo, a partir do descritor ‘Fotografia’ no banco de teses da CAPES, foram encontrados 189 pesquisas de mestrado e doutorado, desenvolvidas desde 2010 até hoje, em 35 áreas de conhecimento que abrangem das artes visuais à engenharia elétrica.

Fonte: <http://bancodeteses.capes.gov.br> Consulta realizada em 12/01/2015

³ No Brasil podemos citar: o pioneiro Paraty em Foco (RJ), e o Foto em Pauta (Festival de Fotografia de Tiradentes, MG)

concursos⁴. O fato é que pensar a fotografia contemporânea necessariamente implica em afirmá-la como uma linguagem híbrida, num contexto evidentemente relacional com outras mídias/meios (artes visuais, música, teatro, cinema, internet, redes sociais virtuais, informações de toda natureza veiculadas intermitentemente através da web). Inserida em novas tecnologias do fazer e do pensar, tornou-se retrógrado o questionamento a respeito de suas especificidades ou de seu purismo fotográfico; em contrapartida, tem se mostrado conveniente caminhar em direção aos sincretismos imagéticos e à experiência visual.

Refletir sobre essas novas modalidades da fotografia é admitir uma reorganização não apenas na própria essência do que foi instituído como o fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem, do sujeito e o mundo. A fotografia então passa a ser também possibilidades virtuais:

“na medida em que o exterior e o interior, sujeito e objeto, natural e artificial se confundem através de uma interconexidade, nos afastamos de definições precisas e mergulhamos no campo da multiplicidade, da transitoriedade e do acaso. A imagem parece transpor os limites da representação para se estabelecer como um processo capaz de produzir diferença. Nesse contexto, pensamos os dispositivos como produtores de subjetividades, sendo estas fluidas e processuais, que se apresentam como sintomas dessa nova relação com as imagens na contemporaneidade.” (CARVALHO, 2008, p.01)

A fotografia, como linguagem imagética aqui proposta, ocupa um lugar próprio no “regime de imagéité”, termo cunhado por Jacques Rancière, que consiste em relações entre elementos e entre funções, que põem em cena uma relação do dizível com o visível e joga contemporaneamente com sua analogia e dessemelhança. Em “O destino das imagens” (2012), o filósofo reflete, a partir das transformações contemporâneas sobre os lugares ocupados pelas imagens da arte atualmente, determinando sobre a natureza artística que vemos numa imagem segundo duas distinções: a de uma relação simples, que produz a semelhança de um original (não necessariamente sua cópia fiel, mas

⁴ No Brasil temos os prêmios Marc Ferrez de Fotografia, Fundação Conrado Wessel, Prêmio Brasil Fotografia e Bolsa Zum de Fotografia (do Instituto Moreira Sales) como exemplos consideráveis.

apenas o que é suficiente pra tomar o seu lugar); e um jogo de operações que produz o que chamamos de arte, numa alteração da semelhança, pela qual essa alteração pode assumir muitas formas. Sendo a arte figurativa ou não, essas imagens produzem uma distância, uma dessemelhança.

Além da discussão sobre a fotografia como linguagem artística, ressalto o interesse exploratório nas possibilidades criativas da experiência estética advinda do fazer e do fruir fotográfico. Sob essa perspectiva, a experiência estética é aqui entendida como as muitas possíveis relações entre a dimensão do sensível e a realidade as quais, pautadas na sensibilidade, permitem reconhecer e resignificar a polissemia da vida. São essas relações que fazem transcender a concretude e utilitarismo cotidiano para, mais do que assegurar “sentidos e conhecimentos autorizados, incentivar processos criativos no qual o sujeito seja capaz de reinventar possibilidades para si e para os outros nas linhas de resistências e dissonâncias”. (ZANELLA, 2006, p.34)

Portanto, a primeira parte desta pesquisa propõe se sustentar sobre a perspectiva que entende a imagem fotográfica como linguagem artística polissêmica, e suas potencialidades estéticas enquanto processos críticos e de resistência na (des)construção e resignificação de sentidos.

Na segunda parte o foco se ajusta à maternidade onde, num primeiro tempo, se apresenta um panorama referencial que contextualiza a temática pela perspectiva das teorias feministas, explicitando a faceta crítica ante os discursos ideológicos, ainda vigentes, que determinam controle e condicionam modos de existência das mulheres na nossa sociedade. Aqui, a Madonna - como símbolo artístico e ideológico de mãe perfeita e amor incondicional - é apresentada como uma impossibilidade concreta na vivência cotidiana. A Virgem, marcada de paradoxos, é então apresentada como referência e fonte de questionamentos na arte contemporânea, através das lentes de variadas artistas, entre as quais: Elinor Carucci, Ana Casas Broda, Tierney Gearon, Viktoria Sorochinski, Adriana Lestido, Paula Huven, dentre outras, que fazem da fotografia a linguagem principal de questionamento na busca de desconstrução e resignificação deste símbolo.

A terceira parte discute a relação dos objetos materiais como elementos comunicacionais, que figuram no retrato fotográfico possibilitando variadas leituras. Assim, o signo (o objeto na foto) assume a função de “elemento que representa alguma coisa, de alguma

forma, para alguém tendo como característica fundamental a reversibilidade” (PINO, 2000, p.59). Isso acontece pelo fato de que “representar algo tanto para quem o recebe quanto para quem o emite, não necessariamente coincide, posto que os sujeitos em relação atribuem sentidos diferentes àquilo que vivenciam”. (ibid, p.59)

Em uma ótica semelhante, defende Baudrillard (1973) que os objetos formam um sistema de comunicação cultural, possuem significação e identidade, trazem referenciais de inclusão ou exclusão, se olhamos pela ótica do objeto de consumo. O objeto, em sua concreticidade é, então, compreendido mais do que pela sua forma e função, como detentor de uma trajetória de tempo e espaço, com uma biografia própria. Podem vir a ser fetichismos visuais em razão de seu “sex appeal, normas de atração e repulsa, não somente para os consumidores culturais, mas também entre si” (CANEVACCI, 2009, p.31)

Buscando atingir os propósitos desta investigação e de acordo com o percurso adotado, fez-se uso dos seguintes recursos metodológicos: a) construção dos retratos fotográficos; b) entrevistas individuais abertas, utilizando os retratos como disparadores de discurso. Ao restituir os retratos elaborados às mulheres participantes, estas puderam descrever, visualizando suas fotografias, suas impressões, reavaliar experiências e instaurar outras reflexões a partir de (in)visibilidades antes desconhecidas.

Faz-se importante salientar que, devido a grande quantidade de retratos produzidos que completam esta série fotográfica (são 56 fotos no total), estas foram interpretadas e analisadas não individualmente, mas agrupadas segundo critérios de temas, assuntos e objetos sígnicos, referentes tanto às suas semelhanças, quanto dessemelhanças. Os processos interpretativos e analíticos estão presentes nas 3 partes da pesquisa, visando contemplar as complexidades temáticas.

A análise do material elaborado é assumida a partir de um processo sincrético que relaciona arte e etnografia. O sincretismo é aqui compreendido, a partir dos ideais metodológicos libertadores do antropólogo Massimo Canevacci, no qual “liberado de sua matriz religiosa, adentra e antecipa algumas significativas experiências culturais contemporâneas. O sincretismo encontra na montagem metodológica dos vários capítulos, no choque de diferentes argumentos, no percorrer subjetividades literárias ou artísticas reciprocamente estranhas, no deslocamento de linguagens lineares, uma composição que recusa a moldura”. (CANEVACCI, 2013, p.18-19)

Desse modo, os retratos elaborados foram compreendidos como dispositivos verbo-visual interpretados na qualidade de processos estéticos e comunicativos das mulheres participantes tanto enquanto retratadas como, também, espectadoras de si próprias. Desse modo, são ampliados os pontos de observação e explicação do objeto pesquisado abrindo espaços também à coexistência de tensões e contradições, efetivando um processo metodológico que busca abarcar a polifonia desta investigação.

PARTE I

1. *Serendipity*⁵

A investigação aqui apresentada começou a ser gestada em março de 2012, momento logo posterior a quando dei à luz ao meu primeiro filho. As novas experiências cotidianas em maternar um outro ser nascido de mim revelaram o pouco que sabia sobre como era ser mãe ou como deveria ser. Essa prática, que acontecia dia a dia, se mostrava muito diversa daquilo que conhecia apenas através do que os outros diziam, ou do que os livros recomendavam, ou do que os filmes fantasiavam, ou do que a publicidade vendia, sobre a mulher que vivia o período inicial da maternidade. A prática rotineira pesava em mim mulher, e então mãe, incessantemente não apenas pelo cansaço físico das noites mal dormidas - e das tarefas infundáveis que se iniciavam com as mamadas pontuais e toda a cadeia de necessidades correspondentes a elas, como trocas de fraldas, trocas de roupas, interação com o bebê, dar o conforto quanto este tinha desconforto, prover todo o seu bem estar (e após seu breve repouso, todo o ciclo recomeçava!) - mas também pelo estresse físico, hormonal, psicológico e emocional trazidos por toda essa novidade e dedicação dada exclusivamente ao novo ser.

Nas brechas do ciclo quase ininterrupto, nos raros momentos em que eu não desabava de cansaço e sono, eu chorava. E depois do

⁵ “Serendipity é uma palavra inglesa criada pelo escritor britânico Horace Walpole em 1754, a partir do conto persa infantil “Os três príncipes de Serendip”. Esta história de Walpole conta as aventuras de três príncipes do Ceilão, atual Sri Lanka, que viviam fazendo descobertas inesperadas, cujos resultados eles não estavam procurando realmente. Graças à capacidade de observação e sagacidade, eles descobriam “acidentalmente” a solução para dilemas impensados. Esta característica tornava-os especiais e importantes, não apenas por terem um dom especial, mas por terem a mente aberta para as múltiplas possibilidades.

A história da ciência está repleta de casos que podem ser classificados como serendipity. O antropólogo Clifford Geertz, em seu conhecido trabalho “A Interpretação das Culturas” (1973) conta-nos essa estória dos Príncipes de Serendip trazendo anedotas reais nas quais pesquisas e descobertas científicas aconteceram por causa desse “acidente feliz”. O termo e o conceito de serendipity continua a desempenhar um papel importante na busca da verdade, porém em função do tradicional comportamento e pensamento científico, baseados na lógica e na previsibilidade, é muitas vezes, ignorado na literatura científica.

Pesquisadores bem sucedidos conseguem observar os resultados de forma atenta, com disposição para analisar um fenômeno sob as mais diversas e diferentes perspectivas. Questionam a si mesmos sobre pressupostos que não se encaixam com as observações empíricas. Percebendo que eventos serendipitados podem gerar importantes ideias de pesquisa, esses reconhecem e apreciam o inesperado, encorajando seus assistentes a observarem e discutirem fatos inesperados, tentando descobrir uma nova aplicação para um novo conhecimento.”

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Serendipidade>

desabafo solitário e silencioso das lágrimas eu buscava encontrar alguma forma de compreensão dessa minha condição de mulher, agora mãe, e maneiras de lidar com os sentimentos muitas vezes paradoxais sobre o meu papel maternal. Atravessar essa dinâmica na construção sócio-cultural da maternidade foi algo angustiante pra mim, que a experimentava pela primeira vez, principalmente pelos conflitos psicológicos e identitários socialmente construídos. Estar vivendo uma escolha consciente, a de tornar-me mãe, não me excluía (pelo contrário!) de sentir os paradoxos inerentes aos meses seguintes ao dar à luz. O ônus físico e psicológico se intercalava com o bônus emocional de ser mãe de uma criança desejada. E vice-versa.

Não desmereço - aliás, enalteço - o apoio prático e emocional de meu companheiro, pai de meu filho, que foi fundamental nos momentos e dias de maior fragilidade enquanto mulher e mãe. Contudo, minhas indagações mais íntimas a respeito dessa nova condição me acompanhavam desde o dia que eu havia parido. Como diminuir a pressão emocional das novas responsabilidades a partir de uma ruptura do ciclo vicioso choro-mamada-fraldas-cansaço? Como poderia me expressar diante de tais contradições? Qual linguagem eu poderia utilizar que possibilitasse novos olhares e oportunidades de resignificações sobre mim mesma ao me lançar nesses questionamentos?

Numa certa manhã, enquanto concluía mais uma das tarefas rotineiras de estender as roupas limpas para secarem no varal (e é preciso especificá-la, pois foi a partir desta que a pesquisa se desenvolveu), me surgiu um insight, um clarão - um flash! - e uma idéia alentadora em resposta me veio quase óbvia: fotografando! A tal obviedade se explica pelo fato de que sou fotógrafa por profissão, mas antes de tudo por paixão à linguagem fotográfica. Além disso, investigar tais reflexões através da arte era um convite desafiador e totalmente atual, primeiro porque sou formada em arte e percebi aquela como uma ótima possibilidade de produzir um bom trabalho a partir da complexidade do tema. Segundo, porque dessa maneira poderia sair do ciclo, alienante e desgastante, da rotina da maternagem e resignificar a minha condição a partir da fotografia artística, tanto no processo da produção criativa, quanto no pensar a partir do produto final realizado. Terceiro, porque a fotografia como meio artístico de auto-representação sempre foi produzida e, talvez hoje, ainda mais presente devido à comunicação digital, é uma linguagem extremamente acessível, difundida, discutida, múltipla, híbrida e aberta às diversidades e pluralidades de sentidos. A partir disto, o assunto fotográfico me soou

evidente e não poderia ser outro senão o retrato. Ou melhor, o autorretrato.

“A auto-representação no retrato contemporâneo se impõe num movimento de superação evidenciado nas modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a body art e a performance, e coloca no centro da obra não apenas o autor como motivo, como sugeria a tradição do autorretrato, mas o revela como instrumento e elemento catártico de sua própria expressão. O sujeito se vê ante uma imagem que lhe devolve o olhar com outras imagens num processo contínuo de multiplicação de eus, de onde surge uma nova individualidade. O reflexo da imagem em forma de retrato, a visualização de si como outro, a ruptura, a cisão, o corte são marcas desse novo tipo de retrato que guarda muito pouco da tradição do retrato clássico, herdeiro da individualidade aristocrática na pintura, e burguesa, na fotografia.”⁶ (MAZZA e GURAN, p.08, 2011)

Na atualidade, o paradigma antropológico que propunha compreender o ponto de vista nativo (lê-se: sujeito/participante da pesquisa) vem sendo redefinido de modo diverso. Assim como a cultura - que há tempo deixou de ser classificada como algo homogêneo, sendo cada vez mais percebida como plural, fragmentada, descentrada e conflitual - o ponto de vista nativo vêm se redefinindo como pontos de vista da auto-representação, sendo que dentro do prefixo auto, o sujeito, também plural, não pode mais ser inscrito em uma cultura do pertencimento unitária e compacta, pois ele mesmo também não o é (CANEVACCI, 2013).

O autorretrato sempre foi temática recorrente dos artistas visuais no interesse de investigação plástica, estética, política, sócio-cultural, filosófica, reflexão de si e do outro, sua auto-imagem e seu tempo. Realizar um autorretrato é olhar-se refletido e, mais do que tomar consciência de si, é questionar a própria identidade como uma construção “sedentária e imóvel, compacta e única” se permitindo explorar tantas outras “possíveis pluralidades identitárias no interior do mesmo sujeito.” (CANEVACCI, 2013, p.236).

⁶ Joana Mazza e Milton Guran, foram curadores da mostra “Eu me desdubro em muitos - a auto-representação na fotografia contemporânea”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, entre 31 de maio e 10 de julho de 2011, no Rio de Janeiro. Esta exposição apresentava trabalhos que celebram a expansão do conceito do retrato e propõe uma viagem visual pelo universo das mais praticadas técnicas de leitura visual da atualidade.

Fonte: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>

A noção de indivíduo, na condição de modelo e referência, é instituída na modernidade, e suas experiências coletivas e particulares tornam-se objeto de relevância e reflexão nas variadas esferas do conhecimento. Do marxismo à psicanálise, a interpretação da subjetividade e as inúmeras indagações sobre a presença do sujeito no mundo - obviamente abordadas também na arte - avançam períodos e estilos se reafirmando em todo século XX. As interrogações sobre os limites do indivíduo investem com interesse quase obsessivo o privado e o íntimo, potencializando a ideia de identidade não como algo compacto e homogêneo, mas de um “eu” constituído por tantos “nós”, multiplicando possibilidades de auto-representações (CANEVACCI, 2013; NEVES, 2011). Nesse sentido, “o auto-retrato contemporâneo constitui o espaço de um ‘eu’ expandido, que encontra voz na fuga aos discursos de pressupostos ontologizantes, humanistas e essencialistas; um sujeito que se constrói em processo” (NEVES, 2011, p.381), no qual vai tecendo a sua própria identidade sem render-se ao aprisionamento ideológico e identitário. Torna-se um sujeito diaspórico e sincrético.

A arte contemporânea evidencia a relação corpo-tecnologia e auto-representação, no desafio de estabelecer ressignificações dos valores culturais não-idênticos nos múltiplos e aumentados panoramas comunicacionais na cultura digital. O sujeito-artista que se assume sincrético, se recusa a afirmar-se num imobilismo egóico, se auto-apresenta cada vez mais transitivo e não teme deslocar-se entre composições identitárias, partindo da compreensão que o eu “é uma montagem de diferenças em constante movimento. Nessa auto-montagem determinam-se liberações possíveis.” (CANEVACCI, 2013, p.55)

Muitas das produções artísticas contemporâneas partem do desafio de trilhar um caminho etnográfico do self, intentando abrir-se às múltiplas possibilidades de (des)construções identitárias. O fácil acesso às novas tecnologias e aos seus dispositivos favoreceram o crescente aumento da utilização experimental da fotografia, como veículo de materialização da experiência sensível do sujeito, e como prática artística que possibilita a multiplicidade a partir de variadas narrativas: auto-retratos, auto-representações, memórias coletivas e individuais, vida pública, intimidades, sexualidade, etc. (NEVES, 2011) Instintivamente, tornou-se instigante pra mim que as minhas incompreensões pessoais pudessem ser elaboradas, comunicadas e pensadas através de autorretratos fotográficos.

Nesse mesmo dia, em frente ao varal, repleto e ordenado de fraldas limpas, armei o tripé com a câmera e posicionei o rebatedor de luz em ângulo, de modo que refletisse os raios de sol sobre o lugar exato em que eu iria me posicionar. Ajustei a exposição e o foco.



Autorretrato 01

Carreguei meu bebê de 4 meses nos braços, acionei o timer do disparo da câmera e corri para ocupar o centro do enquadramento da foto nos segundos precedentes ao click. Feito: autorretrato com bebê nos braços. (Autorretrato 01)

Essa experiência estética me instigou. O prazer sentido no processo de produção da foto, pensado em cada detalhe da composição (como a organização dos elementos visuais de acordo com as cores, formas, texturas e importância; a iluminação rebatida criando um *chiaroscuro*⁷ pictórico; o meu lugar espacial ocupado dentro do enquadramento fotográfico; a expressão corporal desejada) e o resultado artístico realizado me agradaram muito, confirmando a boa escolha da linguagem expressiva. Era uma boa foto, tanto estética quanto tecnicamente falando. A luz, tão perfeitamente dramática, possibilitava-me vislumbrar associações barrocas com Michelangelo Caravaggio. Uma cortina de fraldas barrocas. Um contraste duro da iluminação, conseguido através do rebatimento da luz solar de meio de tarde, demarcava com precisão áreas iluminadas daquelas cobertas de sombras e valorizava os volumes. Minha expressão facial, ambígua como a *Monalisa*, encara aquele outro retratado que, por sua vez, observa curioso o objeto estranho e prateado que reflete luz. Não era um simples autorretrato, pois meu bebê estava ali comigo retratado na foto. Era um autorretrato meu e um retrato dele. Eu, ciente das malícias da câmera enquanto fotógrafa e retratada, junto a outro retratado que ignorava, até mesmo, que estava “posando” para a foto. E o entusiasmo da experiência era justamente esse: o fato de me

⁷ O *chiaroscuro* (palavra italiana que designa “luz e sombra” ou, mais literalmente, “claro-escuro”) é uma das técnicas inovadoras da pintura de Leonardo da Vinci, pintor renascentista do século XV. A técnica exige um conhecimento de perspectiva, do efeito físico da luz em superfícies, e dos brilhos, da tinta e de sua matização. O *chiaroscuro* define os objetos representados sem usar linhas de contorno, mas apenas pela técnica habilidosa de criar contraste entre as cores do objeto e do fundo simulando, assim, seu volume tridimensional/espacial. (ARGAN, 2003)

afrontar numa auto-imagem, potente o bastante para uma análise - tanto artística quanto significativamente - onde eu me relacionava comigo mesma, com a câmera e com meu bebê. Além do fato que o varal de roupas (e os objetos pendurados nele) tornou-se cenário, e outro personagem, que também discursava através dos elementos que expunha.

O curioso nisso tudo foi que o insight, ou serendipity, me ocorreu enquanto eu observava as roupas secando no varal. Um fato banal, mas apesar de sê-lo, observar as roupas secando assim, penduradas, sempre mexeu com minha sensibilidade e fantasia.

2. Roupa suja se lava em casa?

Uma das lembranças mais vívidas de minha infância remete aos períodos de férias escolares, em que eu viajava para o interior de São Paulo e ficava na casa de minha avó Rosa. Lembro-me dela caminhando do tanque de lavar roupas em direção ao varal, feito de um único e comprido fio de arame que era erguido no meio por uma taquara grossa de bambu, para não ficar pendente com o peso das peças úmidas. Carregava sua grande bacia de alumínio plena de roupas molhadas, alvas e cheirosas de sabão de coco. Mais tarde, após o vento e o sol terem secado os lençóis, enquanto ainda estavam pendurados, era um grande prazer correr e brincar de me esconder ali, no meio daquela cabana branca e perfumada. Anos depois pintei, usando somente tinta branca e preta, uma de minhas telas preferidas: um figurativo de um varal cheio de roupas estendidas. Era uma pintura feita com as tintas preta e branca, honesta em sua construção plástica, onde o assunto estava ali pra ser imediatamente identificado, evitando sofrer qualquer interferência desviante de outra cor.

A temática do varal, na pintura, foi especialmente trabalhada a partir do Romantismo (século XIX), seguindo presente nas telas de artistas realistas, impressionistas e modernistas, como Berthe Morisot, Charles Courtney Curran, Vincent van Gogh, Edgar Degas, entre outros⁸. Essas obras chamam minha atenção, pois além do prazer estético que justifico em muitas dessas composições pictóricas (principalmente àquelas impressionistas que com sua técnica

⁸ No endereço do blog a seguir, é possível visualizar uma seleção de imagens de pinturas, de variados artistas, tendo o varal como assunto principal. (Consultado em setembro de 2014) <http://deniseludwig.blogspot.com.br/2014/04/pinturas-com-varais-de-roupas-e.html>

conseguem imprimir a sensação de movimento das roupas secando nos varais), estas me possibilitam recordar daquela minha prazerosa vivência infantil.

Me instiga também observar o varal alheio, o que é quase considerado uma invasão de privacidade, afinal muitas das intimidades, em variadas formas, cores e estilos, estão ali, secando à temperatura ambiente. O varal, aliás, é um demarcador social no Brasil. Enquanto para alguns o lugar destinado à ele é escondido, no fundo ou lateral das casas, para muitos (principalmente em grandes metrópoles, como São Paulo) ele está totalmente à mostra, amarrado em penderes provisórios e precários, expondo as roupas, seus donos e condições de moradia instáveis a qualquer um que passa apressado por cima e por baixo das pontes e viadutos, ou sobre as rodovias. Para poucos, que podem pagar as facilidades tecnológicas, existe a máquina de lavar e secar. Para estes, o varal já não é mais necessário.

Por outro lado, conheci lugares onde o varal, para minha surpresa, é destaque na fachada arquitetônica também por razões culturais. Lisboa, em Portugal, ou tantas cidades da Itália, são repletas de varais que sustentam toda a variedade de roupas, expostos aos olhares dos transeuntes. Estão fixados nas janelas e terraços, muitos deles unem dois prédios, ou mais, formando túneis de biancheria⁹ por onde atravessam os pedestres. Ao refletir sobre essas lembranças e observações, percebi o varal como um objeto de valor simbólico e significativo, capaz de abranger contemporaneamente o individual e o coletivo, trazendo argumentos de ordem social, econômica e cultural, do privado ao público.

⁹ (do italiano) Roupas de cama, mesa e banho lavadas.

3. Madonna¹⁰ de carne e osso

Após a experiência relatada sobre o primeiro autorretrato, me propus continuar nesse intuito na expectativa de elaborar uma espécie de “diário de imagens”. Esperando um intervalo de tempo, e sempre junto ao meu bebê, repeti a ação, mas claro, não o assunto. As experiências pessoais na construção cotidiana da maternidade tornavam-se o foco do que era elaborado em fotos, sob uma perspectiva artística autoral. A amamentação, a sexualidade, os medos, os valores, a família e diversos outros temas eram postos em reflexão no propósito de questionamento crítico visual. Somente então é que os objetos eram escolhidos, como símbolos de comunicação verbal e plástica. Curiosamente, percebi nesses autorretratos - mulher carregando a criança - algo que, até então, era inconsciente mas que se apresentava bastante visível nas imagens: eu era uma Madonna!

Na arte sacra cristã, a Madonna (ou a Virgem com o Menino Jesus) é a representação de Maria, mãe de Jesus Cristo, geralmente com o seu filho bebê nos braços. Trata-se de uma iconografia muito conhecida através de séculos - apresentada principalmente em pinturas e esculturas - repleta de variações que conferem diversidades de leituras: tanto no que se refere à forma de sua construção artística como também, em seus elementos simbólicos, que dependem de época, do artista que a produz, do público que a recebe e das técnicas empregadas. Nas representações ocidentais dos períodos gótico e renascentista, por exemplo, Maria “se senta com Jesus em seu colo ou o abraça, enquanto em outras ela aparece no trono e o Menino aparece plenamente consciente, levantando sua mão e oferecendo uma benção”¹¹.

As Madonnas bizantinas, dos séculos X a XIII, santificadas e de proporções alongadas, pintadas em cores e poses rígidas, são visivelmente diversas das Madonnas barrocas humanizadas (séc.XVII), criadas sob novos valores, por artistas que dominavam outros avançados artifícios técnicos, como a construção espacial através da perspectiva ou o controle de iluminação que garantiam mais dramaticidade e

¹⁰ A palavra Madonna (do latim mea domina) escrita com dois “N” é a grafia originária no idioma italiano. No caso de plural, também no idioma italiano, a grafia desta palavra seria Madonne. Durante a escrita desse texto, por bastante tempo persistiu a minha incerteza em utilizar Madonna, grafada com dois “N”, principalmente pelo uso dessa palavra no plural. Por fim, decidi escrevê-la com o duplo “N” (muito característico nas nomeações artísticas da imagem da Virgem com o menino Jesus) tanto no singular quanto no plural, porém “abrasileirando” a grafia da palavra no plural com o “AS” no final. O curioso é que também no idioma inglês, o plural é escrito Madonnas, com “AS” no final da palavra.

¹¹ Fonte: Wikipedia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Madona>

veracidade das cenas pintadas (MANGUEL, 2001). A Madonna está inserida no coração da arte cristã, e mesmo que suas representações artísticas tenham sofrido censuras durante longo tempo pós Reforma religiosa nos países protestantes, a figura da Madonna, talvez como compensação do prejuízo sentido por muitos cristãos e fiéis de outras comunidades, mantém sua autoridade simbólica no século XXI, mesmo para aqueles que podem saber pouco ou nada sobre o cristianismo. (WATNEY, 2013) Segundo o autor,

“representações de Maria e Jesus formam o maior corpus de imagens de mãe na cultura ocidental, permanecendo praticamente estável ao longo dos séculos, apesar das modificações constantes e novos desenvolvimentos das circunstâncias sociais e históricas. Seria extraordinário se este corpo acumulado em vasto trabalho não tivesse deixado um impacto profundo, uma vez que reflete a dinâmica dos padrões de crença e de identidade, incluindo atitudes arraigadas em relação a idade, gênero e sexualidade”. (WATNEY, in Home Truths, 2013, p.57)

Os meus autorretratos fizeram-me perceber elementos de associação e transfiguração em um eu-Madonna na temática da foto (a mulher-mãe com seu filho nos braços) e no uso de alguns elementos técnicos formais escolhidos para apresentar o tema, tais como enquadramento e iluminação dramática. Contudo, e fundamentalmente, o que à primeira vista até podia ser associado às representações pictóricas da Virgem, também trazia a intencionalidade dos novos elementos, como cenário, objetos, pose e ângulo da foto, propositalmente pensados e inseridos na composição de modo a possibilitar outras leituras dessas imagens. Considerando que, se somos inseridos numa determinada cultura desde que saímos do útero, e dela somos partícipes enquanto agentes transformadores da dinâmica social, não deveria me causar assombro essa associação visual com a Nossa Senhora.

Em seu livro *Lendo Imagens*, o ensaísta Manguel (2001) reuniu informações que sustentam que a imagem cristã da Virgem com o menino Jesus traz referências de imagens muito anteriores ao

cristianismo, pois “a imagem de uma deusa que amamenta é antiga e universal: Ishtar na Mesopotâmia, Dewaki amamentando Krishna na Índia, Isis amamentando Horus, no Egito, e muitas outras.” (MANGUEL, 2001, p.63)

A imagem da Madonna, enquanto ícone cristão de amor materno virginal - e por isso perfeito, inocente e puro - está enraizada nos mais insuspeitos lugares produzindo valores ou incitando julgamentos: das fantasias cinematográficas à astúcia publicitária, da fábula infantil à apelação política, da ciência à religião, à filosofia às artes. E apesar de gerar e dar à luz um filho santificado, a Madonna (Virgem Maria) é adorada justamente por ser casta.

A historiadora e crítica Marina Warner (1985) há anos escreveu sobre as tensões e contradições que circundam a figura de Maria, em particular na Igreja católica, que usa a doutrina do nascimento virginal para apoiar uma profunda negação da sexualidade humana, principalmente quando essas práticas sexuais não são destinadas à procriação. Cumprir tal exigência de castidade santificada compete às mulheres negar seu sexo e implicitamente rejeitar a condição feminina natural aceitando-a como impura. Sendo assim, sob o dogma da cultura cristã, as mulheres eram então consideradas passivamente virtuosas e assexuadas (negando também a maternidade pois, biologicamente, esta é consequência do sexo), ou sexualmente ativas e depravadas, concepções opostas e extremas pelas quais, iniciadas com o feminismo moderno, ainda hoje busca-se desconstruir. (BRIGHT, 2013)

O assombro ao qual me referi foi que se, ali plasmada em imagem, à primeira vista meu retrato talvez me associava artisticamente com uma Madonna, subjetivamente eu me dissociava. E era necessário seguir minha intuição artística e trazer à luz algumas reflexões negadas, ou mal compreendidas, intencionando construir novas significações da maternidade na contemporaneidade.

4. Outros olhares (que eu olho e que me olham)

Tendo nessa pesquisa como ponto de partida a construção fotográfica como linguagem artística, tracei rotas investigativas buscando bifurcações teóricas e diálogos interdisciplinares que abrangem arte, psicologia social, filosofia, antropologia e literatura, intencionando outras possibilidades de conhecimento diante à complexidade das temáticas abordadas.

Um mês após iniciar as construções dos meus autorretratos tive a idéia de convidar outras mulheres a participar como retratadas nessa investigação fotográfica. Recorri imediatamente àquelas que conheci durante o período em que, enquanto gestantes, integrávamos o Grupo de Gestantes e Casais Grávidos¹² promovido pelo Hospital Universitário da UFSC. Naquela ocasião, nos reuníamos semanalmente para troca de informações, sanar dúvidas e questionamentos a respeito de gestação, parto, pós parto e maternagem. Aquelas mulheres, provavelmente, estariam passando pelas mesmas descobertas e dúvidas, pensei, e intuí que alguns dos meus questionamentos poderiam ser enriquecidos, e melhor compreendidos, se pudessem ser compartilhados entre pares.

O meu convite a elas, por email, explicava em linhas gerais a ideia do projeto fotográfico, no qual a partir de retratos elaborados artisticamente interessava investigar os sentidos da maternidade no

¹² “Iniciado em 1996, o Grupo de Gestantes e Casais Grávidos é um projeto de extensão, gratuito e educativo, realizado desde de 1996, dirigido às gestantes e acompanhantes. Os encontros de cada grupo são realizados semanalmente no Núcleo de Capacitação Técnica durante oito semanas, sendo constituídos de três grandes momentos: conscientização corporal, relaxamento e respiração, lanche e tematização. Os temas são definidos pelos participantes abrangem a gravidez, o aleitamento, a alimentação, parto, pós-parto, cuidados com o bebê e formação da nova família. Esses e os subtemas que divergem em cada grupo são refletidos e problematizados coletivamente. No último encontro é realizada a visita à maternidade. Nesses 17 anos, 68 grupos foram realizados, com a presença de 1294 gestantes, 751 acompanhantes, alunos de graduação de enfermagem, psicologia, odontologia, de educação física, mestrandas de enfermagem e profissionais de saúde. O Grupo de Gestantes tem sido um campo de formação acadêmica, sendo um espaço para o ensino-aprendizagem. Busca, sobretudo, ampliar o espaço de troca, de interação e de comunicação com a com as gestantes e acompanhantes, para que possam melhor compreender o processo de nascimento e o papel da mulher e do homem como protagonistas da gestação, parto e pós-parto, preparando-os para a maternidade e paternidade.

O Grupo de Gestantes e Casais Grávidos é um projeto é coordenado pelas enfermeiras e docentes do Departamento de Enfermagem da UFSC, Maria de Fátima Mota Zampieri e Vitória Regina Petters Gregório, pela psicóloga do Hospital Universitário Zaira Aparecida de Oliveira Custódio e pela educadora perinatal Maria Isabel Regis.”

Fonte:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/125953/Maria%20de%20Fátima%20Mota%20Zampieri%20-%20apresentação.pdf?sequence=1>

contexto social contemporâneo; complementei esclarecendo que o projeto fotográfico já havia sido iniciado por mim mesma, com autorretratos; e intencionava seguir acompanhando cada voluntária, que se dispusesse participar, por um tempo previsto em 12 meses (no qual eu iria à casa de cada uma, para fazer os retratos, em intervalos de 2 meses).

Em resposta, onze mulheres, que então vivenciavam a fase inicial¹³ da maternidade, desejaram participar desse percurso investigativo que seria construído através de fotografias. Duas mulheres chegaram ao projeto por indicação de outras que já estavam participando, e mais uma foi convidada por estar na mesma fase da maternidade delimitada para a constituição da escolha das participantes. A partir daí, o grupo formado por doze mulheres, incluindo a mim mesma, estava definido.

Éramos mulheres com idade entre 22 e 38 anos que, em maioria, vivenciávamos a maternidade pela primeira vez. Contudo, após algumas semanas, na tentativa de conciliar os encontros com todas as onze participantes, percebi as primeiras dificuldades referentes à distancia percorrida e o tempo necessário para ir de casa em casa. Me deslocava entre sul e norte da ilha de Santa Catarina numa continuidade exaustiva, de modo que optei por manter no projeto somente nove mulheres, e aqui me incluo, que moravam próximas entre si. O bairro do Campeche, onde resido, situado ao sul de Florianópolis, por coincidência era o endereço de domicílio da maior parte do grupo; o outro bairro era o Canto da Lagoa e uma participante era moradora do município vizinho - São José - na região continental.

Acreditando haver encontrado o meio para produzir um material de qualidade artística que permitisse trazer à luz questionamentos e reflexões que abarcassem a multiplicidade e complexidade das temáticas relacionadas à maternidade, reafirmei a minha experiência do autorretrato: fotografar mulheres-mães, como eu, com seus filhos-bebês, em um cenário específico, composto de objetos por elas escolhidos, dispostos em um varal de roupas. Destaca-se a importância deste cenário próprio de pertencimento privado, no qual os objetos propositalmente escolhidos serviam também para estabelecer e visibilizar a comunicação entre sujeito e objeto. Os objetos presentes nos retratos ultrapassam suas funções utilitárias e se apresentam como discurso visual, reiterando (ou

¹³ Estou considerando como fase inicial da maternidade os primeiros doze meses subsequentes ao parto.

contradizendo) as temáticas propostas de cada uma das mulheres retratadas.

Eu vibrei! Já vislumbrava a riqueza do que se poderia construir, tanto dentro quanto fora das fotos. Éramos nove mulheres, pessoas diversas, investigando através da arte, e nos modos de viver, eles de comunhão e diferenciação na (des)construção de sentidos e no questionamento ideológico da maternidade. Sendo assim, era primordial estabelecer uma relação de confiança com cada uma delas. Interessava-me elaborar esses retratos com conhecimento e intensidade daquilo e daqueles para quem apontava minha câmera, destacando com igual importância dentro da imagem, tanto a retratada e seu bebê, quanto seus objetos no cenário. Era necessário ir até cada uma delas, em suas rotinas e em sua intimidade, e expor - a partir de suas escolhas consentidas - aquilo que me era compartilhado em confiança mútua.

E aqui cabe destacar um fato curioso, e provavelmente decisivo, sobre o interesse dessas mulheres-mães em participar dessa investigação: seis dentre as nove mulheres compartilhavam a primeira experiência da maternidade apenas com seu companheiro/marido, pois as outras relações familiares eram difíceis devido à distancia que aqueles se encontravam, em outras cidades ou países. Por mais que seus parceiros fossem presentes enquanto pais, estes estavam fora de casa trabalhando. Nesse sentido, ressentiam-se do fato de não poder contar com a rede de apoio das outras relações familiares/parentes, na intenção de aliviar um pouco tanto as tarefas e responsabilidades, quanto aplacar as fragilidades como mulher e mãe. A vivência coletiva dessa investigação surgiu, para estas e para mim também, como uma possibilidade concreta de constituir uma rede de apoio.

5. Percursos metodológicos e interpretativos

Desde o início da pesquisa, era fundamental a elaboração de uma série fotográfica¹⁴ que fosse construída em um determinado percurso de tempo, dentro do qual seriam perceptíveis os sinais de mudança visíveis, tanto através de comparação entre as imagens, quanto das significações a respeito do tema. Além disso, a construção narrativa da série tem por finalidade não presenciar o idêntico, mas propor uma repetição diferencial, que se torna distinto mesmo pelo próprio sujeito que se transmuta diariamente e se diversifica a cada experiência.

Deste fato justifica-se que a análise não seja feita de cada retrato isolado, mas compreendida por meio da série, que potencializa sentidos a partir de sua totalidade, pois o que está posto em discussão não são somente as imagens em si, mas o próprio processo de elaboração destas e a construção de novos sentidos do sujeito e de sua condição.

Sendo assim, pensei ser possível estreitar as relações de confiança à medida em que nos conhecíamos, o que poderia garantir um resultado fotográfico mais satisfatório da mulher retratada enquanto tal e, também, no enriquecimento das experiências compartilhadas numa verdadeira prática etnográfica, observativa e participativa, buscando tratar aquilo que se apresentava familiar como objeto estranho e, por isso, fonte de curiosidade investigativa. Além disso, havia sido definido que as fotos serviriam, posteriormente, como dispositivo de reflexão para as próprias retratadas, através das quais falariam a respeito das temáticas abordadas a partir de uma perspectiva dialógica, de (des)construção de sentidos. A proposta de análise dialógica, aqui assumida, busca contemplar a polifonia que se apresenta nos discursos (BAKHTIN, 2012). Cada retrato é assumido como um texto visual e polifônico, e cada elemento ali figura como signo comunicativo das (in)visibilidades e (in)dizibilidades: das mulheres retratadas, da fotógrafa-pesquisadora e dos espectadores das fotografias.

Após as chamadas telefônicas e confirmada a disponibilidade em me receber, em tal dia e horário estava eu à porta de suas casas, tocando a campainha ou batendo palmas para me anunciar. Na maioria das vezes eu não chegava sozinha, e sim acompanhada do meu filho, ainda bebê de poucos meses. Além dos itens infantis, levados para

¹⁴ Uma série fotográfica é compreendida um conjunto de fotos que apresenta como características comuns - de algum modo entrelaçadas - elementos que têm uma relação entre si, a fim de estabelecer uma unidade temática e um nexo de continuidade entre todas elas.

necessidades ou entretenimento do meu filho, eu carregava os equipamentos necessários para fotografar: uma bolsa fotográfica cheia de compartimentos, contendo uma câmera reflex¹⁵ digital, um flash externo para ser usado nos dias com pouca luz, um tripé usado eventualmente para fixar o flash e um rebatedor de luz.

Ao adentrar as casas, meu olhar buscava encontrar referências visuais ou perceptivas que pudessem me auxiliar na tarefa de conhecer um pouco mais da intimidade daquela e daqueles que ali habitavam: a disposição dos móveis, as cores e estampas das almofadas, uma peça de roupa deixada sobre algum lugar, os livros numa estante, a música que tocava na ocasião, os odores do ambiente, o design da xícara que me era servido um café ou dois. A série completa, do modo que aqui se apresenta, é compreendida por 56 retratos fotográficos. Isso significa que para cada foto corresponde um encontro. Em cada encontro eram feitas entre 10 a 20 fotos, quantidade que eu considerava bastante razoável e que me permitia garantir opção satisfatória de seleção, pois dentre todas, somente uma imagem seria, por mim, eleita.

Decidir quais retratos constituem a série fotográfica dessa pesquisa foi um dos pressupostos, tanto enquanto fotógrafa quanto pesquisadora, pois acredito ser fundamental, ao autor-criador da imagem, que a liberdade da escolha de uma imagem fotográfica seja daquele quem a realizou. O fotógrafo-artista sente melhor que qualquer um, dentre as fotografias realizadas, qual possui o “punctum”¹⁶ (Barthes, 1984) pretendido por ele no momento da captação. Além disso, como pesquisadora, cabe a mim decidir qual o percurso investigativo pretendido e, dessa maneira, selecionar as imagens que comuniquem tais escolhas. O método fotográfico, aqui desenvolvido, dialoga com o aquele pioneiro e, ainda hoje referencial, construído em *Balinese Character*¹⁷, de 1942, de Gregory Bateson e Margaret Mead, marco da antropologia do século XX.

¹⁵ Uma câmera reflex monobjetiva digital (SLR digital ou DSLR "digital single-lens reflex cameras") é uma câmera digital que usa um sistema mecânico de espelhos e um pentaprisma para direcionar a luz da lente para um visor óptico na parte traseira da câmera. As DSLRs frequentemente ainda são preferidas pelos fotógrafos profissionais, pois permitem uma pré-visualização precisa do enquadramento em momento próximo da exposição e por permitirem ao usuário escolher uma variedade de objetivas intercambiáveis. A maioria das DSLRs também possui uma função que permite pré-visualização precisa da profundidade de campo.

¹⁶ Termo cunhado por Roland Barthes, em seu famoso livro “A Câmara Clara”. Punctum é aquele elemento casual, ou não, dentro da imagem fotográfica e que tem a força de pungir, de mortificar, de ferir. (BARTHES, 1984, p. 46)

¹⁷ Marco da antropologia do século XX, que ajudou a definir a antropologia visual, e no qual Gregory Bateson observa que “(...) depois de fazer as fotografias uma seleção foi realizada. Voltando para os Estados Unidos, tínhamos a coleção inteira de 25.000 fotogramas impressos

Houve 48 encontros fotográficos (pois aqui me excludo da contagem de encontros) com oito mulheres, acontecidos em pouco mais de 18 meses. Esses encontros, com cada participante, eram acordados para serem realizados a cada dois meses, em média. Porém, devido a alguns imprevistos como doença, intempéries do tempo e esquecimentos, o número destes se diferencia entre elas. Sendo assim, uma mulher realizou 8 retratos, uma realizou 7 retratos, três participantes têm 6 retratos e outras três mulheres têm 5 retratos. Os meus autorretratos integram mais 8 fotos.

Cada encontro tinha duração média de uma hora, onde o tempo era dividido geralmente entre conversas de ordem variada, sobre a escolha da temática do encontro que seria retratado em foto e o momento da produção das fotos. As temáticas abordadas pelas participantes eram muitas vezes semelhantes, talvez por estarem cronologicamente vivenciando situações características de bebês da mesma idade, porém, os motivos e os respectivos objetos escolhidos para a representação imagética, se diferenciavam entre todas.

Na maioria das vezes, eu encontrava o varal de roupas - cenário comum a todas retratadas - já organizado com os objetos significativos escolhidos pela mulher participante. Outras vezes, por alegar incerteza da temática, nós conversávamos sobre as suas dúvidas de modo a esclarecer o que ela queria apresentar e, a partir daí, ela saía pela casa elegendo quais objetos ficariam dispostos no varal/cenário visando comunicar e presentificar a temática escolhida que, logo mais, seria fotografada. Apesar de acontecer alguns assuntos temáticos semelhantes entre as mulheres, os objetos escolhidos para sua representação eram totalmente distintos, o que evidenciava as diversidades nos modos de significação do tema.

A vivência dos encontros acontecia muito genuinamente, pois a formalidade característica de uma investigação acadêmica era diluída na qualidade de estar ali com o propósito de fotografá-las e conversar sobre o assunto. Nesse sentido, facilitava o fato de que também eu estava experimentando muitas das situações vividas por todas aquelas mulheres. Eu as retratava - com apurado cuidado ético e estético - mas também vivenciava essa gama de sentimentos muitas vezes contraditórios, próprios do período inicial da maternidade. Com o passar

como diapositivos em tiras de filme positivo, e ao planejar o livro, fizemos uma lista de categorias as quais pretendíamos ilustrar – uma lista semelhante, mas não idêntica ao agrupamento das pranchas no índice.” Isso nos indica que, para Bateson, a captação de imagens não se daria de forma tão aleatória e obedeceria a algumas disposições pré-estabelecidas que se conformariam em um roteiro da pesquisa. (FREIRE, 2006, p.65)

do tempo, o renovar dos assuntos e das experiências maternas, a cada novo encontro fazia-se mais perceptível um vínculo afetivo que também se delineava visível nas imagens.

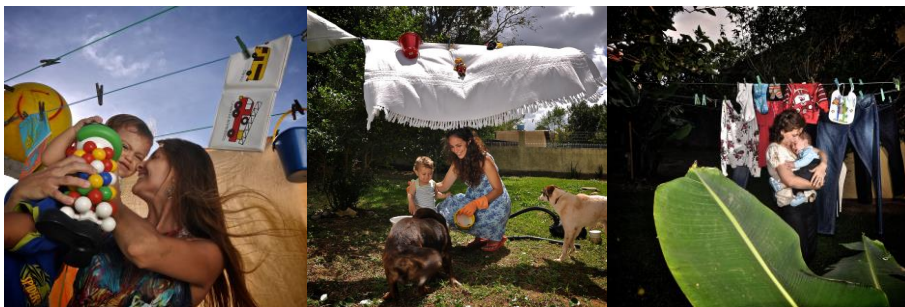
O momento da produção das fotos era o mais breve, porém o mais aguardado por mim. Era o momento de sintetizar todas as conversas e informações, percepções e impressões e transpô-las num instante eternizado pela imagem fotográfica. A brevidade desse momento se justifica pelo fato de que a retratada deveria se sentir confortável naquela condição de estar sendo fotografada, pois do contrário, o que saltaria aos olhos seria a brutal artificialidade da pose. Além do fato de haver também um bebê envolvido no retrato, o que me exigia a habilidade de aproveitar ao máximo os instantes de interação mãe-filho(a), num curto espaço de tempo. O preparo para a concretização das fotos consistia no meu posicionamento em frente ao varal de roupas, que sustentava os objetos; ajustava a iluminação a partir do rebatedor de luz ou com o flash remoto, dependendo da condição de luz daquele dia; preparava meu equipamento fotográfico escolhendo a abertura do diafragma¹⁸, geralmente entre 8 e 11, e a velocidade do obturador¹⁹ (média/alta). Somente após isso, a retratada junto ao seu bebê eram chamados para ocuparem o lugar central do cenário.

Durante o momento da captação fotográfica, que durava cerca de cinco minutos, os retratados não poderiam, nem deveriam, estar necessariamente parados, não havia um comando de pose. Era durante a interação e o gestual entre mulher-criança, mulher-cenário, mulher-fotógrafa, bebê-fotógrafa, bebê-cenário que eu acionava o disparador da câmera. Inclusive eu, fotografando, não estava parada. Me movimentava lateralmente, um pouco para frente ou para atrás (mesmo usando uma objetiva com zoom), me ajoelhava ou levantava. Cabe ressaltar que, para o fotógrafo, a escolha do ponto de vista é valioso e a simples mudança deste altera tecnicamente o resultado fotográfico e, conseqüentemente, a leitura da imagem.

¹⁸ Dispositivo que regula a abertura de um sistema óptico. É composto por um conjunto de finas lâminas justapostas que se localizam dentro da objetiva, que permitem a regulação da intensidade de luz que sairá no material foto-sensível. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Diafragma_fotográfico

¹⁹ Dispositivo mecânico, na câmera fotográfica, que abre e fecha controlando o tempo de exposição à luz do filme, ou do sensor das câmeras digitais. É uma espécie de cortina que protege a câmera da luz, e quando acionado o disparador, ele se abre. Quanto mais tempo aberto, mais luz entra. Ele fica embutido no interior do corpo da câmera após o diafragma. A velocidade do obturador, é um dos fatores utilizados para alterar o resultado final de uma fotografia pelo fotógrafo. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Obturador>

Contudo, um outro fator que merece ser considerado, é o fato de ocorrerem situações inesperadas, ou acasos, no exato instante da captação fotográfica - vendavais, que turbavam os tecidos e os cabelos; cães que, sem serem chamados, vinham ocupar alegres o cenário fotográfico; o bebê sorridente que caía num berreiro inconsolável e alterava até mesmo a temática da mãe - se mostraram grandes aliados no resultado plástico/visual do retrato, acrescentando uma nova dinâmica verbo-visual das imagens. Exemplos citados podem ser vistos nos retratos 2, 3 e 4.



Na sequência: Retratos 2, 3 e 4

Retrato 2: foto do 6º encontro; Retrato 3: foto do 5º encontro; Retrato 4: foto do 4º encontro

As fotos da mulher participante, após realizadas, eram apresentadas rapidamente, ainda no monitor da câmera, com o intuito de diminuir sua curiosidade. Contudo, somente após o término do processo de elaboração de todos os retratos, que durou cerca de 18 meses, é que cada uma das Madonnas pôde visualizar a totalidade da série.

A escolha da imagem mais satisfatória, correspondente a cada um dos encontros, coube, como disse, a mim artista-fotógrafa e pesquisadora. A esse respeito foi esclarecido desde o início do projeto fotográfico, no qual elucidei quais critérios e requisitos deveriam ser considerados na escolha de uma imagem em detrimento de outra. O “melhor” retrato deveria integrar a qualidade técnica e a plasticidade artística, não absolutamente nessa ordem, pois concebo que as imagens, mais do que manifestações das propriedades de determinado meio técnico, “são operações de relações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. (RANCIÈRE, 2012, p.12)

Nesse sentido, compreendo que a qualidade técnica possa ser objetivamente identificada no retrato através do domínio da iluminação e na escolha do ponto de vista do enquadramento, que põem em destaque determinado(s) elemento(s) de interesse da imagem. Por outro lado, no que se refere à plasticidade artística, entendendo-a como uma força correspondente à criatividade e expressividade, produzindo prazer na fruição da imagem, além de promover aberturas e pluralidades de sentidos através das múltiplas leituras, não restritas somente a uma única interpretação. O retrato, quando eleito o “melhor”, deveria conter, sob mecanismos sensíveis, qualquer punctum imagético com elementos objetivos e subjetivos, e estabelecer essas “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas.” (RANCIÈRE, 2012, p.13)

Cada retrato correspondente ao encontro, após ser eleito, passava por uma simples pós produção digital, onde eram conferidos três ajustes: reforço de contraste, para destacar ainda mais a dureza entre luz/sombra, valorizando a dramaticidade da imagem; recorte quadrado, pois assim a foto, em origem feita no formato horizontal, perdia sua forma tradicional de modo a valorizar o assunto e fazer referência às antigas molduras ou relicários em formatos quadrados, que emolduram as antigas Madonnas pictóricas; e inserção da Vignette (recurso digital que escurece as bordas da imagem fotográfica, conferindo mais destaque à personagem central) através de um comando do aperture²⁰.

Todavia, cabe aprofundar o conceito de drama, palavra proveniente do grego que significa ação e frequentemente associada à representação teatral, para assumi-lo como um dos elementos presentes nos retratos fotográficos elaborados nesta pesquisa. Em concordância com a perspectiva histórico-cultural, que propõe como fundamento a abordagem crítica à realidade humana, a noção de drama, acima mencionada, será tratada a partir das concepções de Lev Vigotski (1896-1934).

Com base em suas obras, o drama geralmente é compreendido como uma ação do ser humano, característica em seu desenvolvimento, enquanto encenação de vários atos (assim como acontece no teatro) que desencadeia decisões, tantas vezes conflituosas, sobre a condução de seu destino. “Estas peculiaridades constituem o caráter (in)tenso e dialeticamente conflituoso de se decidir socialmente por um caminho

²⁰ O Aperture é um aplicativo com inúmeras funções para edição fotográfica digital, destinado aos fotógrafos profissionais e amadores avançados.

vital ou outro num dado contexto histórico-cultural – desde o mais corriqueiro até aquele no qual pode estar envolvida uma situação de vida ou morte – “ser ou não ser” (DELARI Jr, A. 2011, p.181). Segundo Delari, as proposições sociais sobre drama, na obra de Vigotski, tem suas raízes na gênese grega do teatro e transita entre psicologia e arte (ou vice-versa) num limiar de “contribuição das artes para a psicologia e/ou leitura psicológica de algo próprio da arte” (Ibid, p.181); o que vem ao encontro do objeto desta pesquisa.

A vivência do drama na realidade concreta é o embate interno conflituoso, dinâmico e dialógico que tensiona escolhas do ser social. Tal qual na arte teatral, a experiência concreta pode ser enriquecida se percebida como possibilidade de assunção de ‘diversos papéis’, em um “processo social de aprendizagem, que permite tornarmo-nos diferentes do que éramos, sem desejarmos nos igualar absolutamente ao modelo, ou à ‘forma ideal’ que nos inspira.” (DELARI, 2011, p.183)

Nesse sentido, produzir os retratos/fotografias, oportunizava uma experiência sensível que é própria da arte: elaborar, a partir de uma realidade conhecida, alternativas criativas que permitam transpor nossos próprios limites na busca de uma reflexão de si, do mundo, e na ressignificação de sentidos.

“Além disso, o próprio “efeito” da linguagem artística sobre nós pode se dar tanto pela catarse com base na “identificação” com um trajeto acidentado do herói, quanto pela tomada de consciência de aspectos até então insuspeitos da vida social, mediante profundo “estranhamento” aos signos da obra e/ou a nós mesmos em relação a eles. Ademais, se uma pessoa pode não se reconhecer num discurso científico sobre ela mesma, também pode não se reconhecer numa dada obra de arte.” (DELARI, 2011, p.183)

Na psicologia social, as relações entre drama e vida são estabelecidas enquanto recíprocas e assimétricas num intrincado jogo de reflexos que fundamentam sentidos singulares e partilhados. A atividade criadora e a atividade orientada - poiesis e praxis - presentes no teatro articulam-se numa ação que busca propiciar uma reflexão. De igual maneira, os retratos aqui elaborados foram propostos: a poiesis permitia

que cada retratada pudesse se experimentar, criar visualmente e dramaticamente, através de si mesma, dos objetos que escolhia para se fazer comunicar e da própria vivência estética-sensível do ato; e a praxis fundamentava o propósito temático investigativo a partir da elaboração técnica e artística da concretização das fotografias e do processo reflexivo, daí advindos.

Portanto, durante o momento em que a retratada era fotografada, ela encenava a si mesma diante da câmera. Protagonizava uma performance improvisada de si, não a partir de um roteiro pré-existente, mas baseada em pensamentos e sensações estimuladas pela experiência mesma do ato, nos movimentos que aconteciam em função dos objetos do cenário, na relação interativa com o entorno e ao som dos clicks, onde eram construídas suas verdades e fantasiavam identidades na intenção de ampliar narrativas ou hipóteses de histórias conflitantes. Assim, na experiência da auto-representação (e aqui estendo aos retratos fotográficos desta pesquisa), “o sujeito encena-se a si mesmo, propõe-se tanto como lugar de auto-reconhecimento ou lugar da alteridade: (...) com efeito, outrem não é um outro Eu, mas o Eu é um outro, um Eu rachado. Não há amor que não comece pela revelação de um mundo possível como tal, enrolado em outrem que o exprime.” (NEVES, 2011, p.380)

Os retratos foram realizados objetivando reflexões e questionamentos de ambas as partes, fotógrafa/pesquisadora e retratadas/sujeitos de pesquisa. As (in)visibilidades e (in)dizibilidades que se dão a ver/ler nestes discursos imagéticos são, deste modo, aqui propostas de forma a assumir as múltiplas diversidades de leituras destes códigos, assim como de possibilitar a fruição estética da imagem, pois na fotografia “a marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material.” (RANCIERE, 2012, p. 18)

São muitas as correntes metodológicas que buscam estruturar um sistema de estudo sobre/com fotografias, em seus diversos contextos, nas variadas esferas do conhecimento. Tanta diversidade, não raro, abarcam cruzamentos metodológicos historicistas, sociológicos, antropológicos, de análises culturais, etc. Por ser, a fotografia, uma linguagem artística realizada por um sujeito criador/produzidor, destaco algumas metodologias recorrentes no âmbito científico: a metodologia

biógrafa ou psicanalítica, que a interpreta de maneira autoral, muito recorrente em poética visual, no campo artístico, na História da arte; a metodologia estruturalista, que interpreta a materialidade do “texto” visual se sustentando na análise semiótica dos elementos da imagem; e ainda aquelas propostas desconstrucionistas que entendem estudar o texto fotográfico transcendendo sua materialidade, delegando ao leitor/espectador autonomia como o sujeito que constrói o significado do texto da imagem. (FELICI, 2008)

No artigo “Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica”, Brait (2013), compreendendo as contribuições de Bakhtin e de seu Círculo²¹ para uma teoria da linguagem em geral e não somente a literária, reafirma algumas sugestões teórico-metodológicas que sustentam uma perspectiva denominada por ela, dimensão verbo-visual de um enunciado ou texto, onde tanto a “linguagem verbal quanto a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos e sendo separadas, perdem uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente. A dimensão visual interage constitutivamente com o verbal (ou vice-versa), acrescentando-lhe valores. Sem esse jogo não se dá a construção do objeto de conhecimento, nem dos sujeitos da construção e da recepção” (BRAIT, 2013, p. 43-65).

Sob uma perspectiva dialógica, a imagem proposta como texto-visual caracteriza-se num panorama enunciativo-discursivo revelador de autoria (individual ou coletiva), que trama diferentes vozes sociais que as configuram. Tornam-se arenas de discursos que evidenciam suas relações assimétricas, “entrelaçadas pelo jogo promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas significações” (BRAIT, 2013, p.62).

Muitos dos estudos de Bakhtin vem sendo adotados com o intuito de compreensão da linguagem humana, e o seu conceito de polifonia, iniciado na literatura, vem servindo de alicerce a diversas ciências humanas e à arte. Os livros Bakhtin and the Visual Arts (1995) e Bakhtin Reframed (2013), ambos da autora americana Deborah J.

²¹ “Trata-se de um grupo multidisciplinar de intelectuais russos que se reuniam regularmente entre 1919 e 1929. Três desses intelectuais merecem atenção – Bakhtin, Voloshinov e Medvedev –, não só devido à confusão de autoria dos textos, mas também pela representatividade desses a cerca do pensamento do Círculo.”
Fonte: <http://culturadetravesseiro.blogspot.com.br/2011/04/linguagemmedialogoideiasdebakhtinfraco.html>

Haynes, apresentam as contribuições do Círculo de Bakhtin para o estudo das artes visuais possibilitando um leque de conceitos/categorias para a leitura e interpretação do visual a partir de questões que exigem, para sua resposta, posicionamento epistemológico, teórico e metodológico rigorosos. (ibid, 2013)

Contudo, a proposta verbo-visual desta pesquisa, que utiliza a fotografia como dispositivo de arte e discurso organizados num único plano de expressão, mais do que utilizar verbo e imagem com o intuito de se auto-explicarem, propõe o estranhamento, instiga ao questionamento e dúvidas, na ânsia de arquitetar possibilidades de (des)construções significativas.

Sabemos que cada linguagem é produzida e circula em esferas distintas, atingindo um público a partir de enunciados, gêneros e recepções diferentes. Assim, os diferentes discursos circulam reiterando a ideia de que “cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão da realidade, certos graus na extensão de sua percepção e na profundidade de penetração nela” (Medviédév apud Brait, 2012, p.196). Desse modo, continua como estabelecido o pressuposto sobre diferenças entre, por exemplo, o artista e o cientista, pois os gêneros utilizados por eles, para referir-se a determinados aspectos da realidade, são diferentes.

Entretanto, se insisto em tensionar esses discursos - a arte e a ciência - a partir dos suportes teórico-metodológicos utilizados nesta investigação, não o faço com ingenuidade, mas sim com grande esperança de superar certas resistências acadêmicas. Além disso, é imperativo sustentar uma diversidade discursiva, sendo que essa se tornou ainda mais evidente a partir da comunicação digital. Tal objetivo, apesar de parecer utópico, baseia-se na afirmação da mutabilidade cultural e ideológica que acompanham as mudanças gerais da história intelectual.

Nas décadas de 20 e 30 do século XX na França, as ciências humanas mantiveram contato com a literatura e a arte, e o desenvolvimento da etnografia, como emergente prática antropológica, caminhou com grande proximidade às explorações das vanguardas artísticas européias. O momento era propício para buscar novas possibilidades, já que a normalidade ou senso comum tinham sido abatidos com a grande guerra. A realidade instável agora se apresentava potência aberta às subversões, paródias e transgressões, de modo que se tornou emergente buscar rotas alternativas de sentidos. (CLIFFORD, 2011) No capítulo intitulado Sobre o surrealismo etnográfico, Clifford

(2011) aponta as diversas maneiras pelas quais se tornaram possíveis valiosas conexões entre as duas fronteiras, desafiando a série de distinções e unidades comuns na qual, a partir dos ideais surrealistas de fragmentação e justaposição de valores culturais, a etnografia daquele período propunha interpretações e análises também baseadas num collage²² cultural que se contrapunha à construção estável e artificial do significado coletivo.

Aqui, porém, torna-se importante desenhar o panorama que propiciou o movimento surrealista e as relações que o conectavam à etnografia. O surrealismo nasceu em Paris, na década de 1920 e foi um dos movimentos de vanguarda que definiram o período modernista, entre as duas guerras mundiais. O movimento artístico e literário, que tinha como líder e mentor o poeta e crítico André Breton, era fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud e buscava produzir uma arte que enfatizava o inconsciente na atividade criativa, afirmando que o racionalismo exacerbado, ao qual era submetida a sociedade, acabava por destruir a potência da arte. Segundo os surrealistas, a arte deve libertar-se das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, procurando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos. (FONSECA, 2009)

No Manifesto Surrealista²³, e textos posteriores, seus defensores rejeitam a chamada ditadura da razão e valores burgueses como pátria,

²² “Collage é uma técnica de colagem que contribuiu nos diversos processos de criação nas artes plásticas. A frase do artista surrealista Max Ernst “Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 66) nos faz sentir a necessidade de considerar a linguagem surrealista expressa através da colagem, desde os movimentos de vanguarda até a contemporaneidade, não apenas como uma técnica de arte plástica, mas como um conceito, a que o próprio Ernst chamou de collage. Portanto, é importante destacar o valor da colagem não só como parte do processo de criação, mas como uma forma significativa, pouco discutida quanto ao resultado poético na composição das obras e frequentemente usada, mesmo que inconscientemente, por artistas, inclusive contemporâneos.

A sobreposição, a dispersão de imagens ou até mesmo a junção de imagens dispersas, são situações possíveis com a técnica de colagem, que foi desenvolvida há muito tempo e incorporada às diversas linguagens artísticas, sendo interpretada de diferentes maneiras, principalmente a partir do século XX, com o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e outros movimentos artísticos. Porém é na collage, a colagem surrealista, que se encontra o processo de distanciamento provocado pela fragmentação e produzido através da recriação da realidade com a sua justaposição.” (FONSECA, 2009, p. 54)

²³ “O Manifesto Surrealista foi publicado pelo escritor francês André Breton em 1924, e trouxe para o mundo um novo modo de encarar a arte. Neste manifesto, os princípios surrealistas são declarados, tais como a isenção da lógica, a adoção de uma realidade superior, chamada “maravilhosa”, rendendo famosas citações como a seguir: “A atitude realista é fruto da mediocridade, do ódio, e da presunção rasteira. É dela que nascem os livros que insultam a inteligência.”

família, religião, trabalho e honra, lançando mão de recursos como humor, sonho e a contra-lógica na intenção de questionar e libertar o homem da existência utilitária, subvertendo as ideias de bom gosto e decoro. A principal característica do movimento era a sobreposição de estilos numa combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente, utilizando metodologias como a colagem e a escrita automática.

Mais do que um movimento estético, o surrealismo é uma maneira de enxergar o mundo, uma vanguarda artística que transcende a arte. Busca restaurar os poderes da imaginação, castrados por limitações impostas por uma sociedade controladora, e superar a contradição entre objetividade e subjetividade, tentando consagrar uma poética da alucinação, de ampliação da consciência. Alguns destes métodos, no entanto, não eram práticas exclusivas de caráter estético, mas trazia um efervescência subversiva na intenção de abolir a realidade “que uma sociedade vacilante nos impôs como a única verdadeira, para além de criar uma arte nova, criar um homem novo.”²⁴

Assim como o surrealismo, a etnografia moderna dos anos '20 do século XX, pelas mãos de Mauss, Bataille e Métraux, via a cultura - e suas normas de beleza, verdade e realidade - como arranjos artificiais sujeitas a uma análise distanciada ou comparativa a outros arranjos possíveis. Sua atitude não propunha ao pesquisador trabalhar no campo para tornar compreensível o não familiar mas sim o inverso, fazendo o familiar tornar-se estranho, próprio de uma colagem surrealista. O exótico, e todas suas probabilidades, era tido como o principal recurso apelativo contra o racional, o belo e o normal do Ocidente, e o outro - seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da mentalidade primitiva ocidental - era objeto crucial da pesquisa moderna (CLIFFORD, 2011).

Em 1929 Bataille²⁵ rompe, junto com Leiris, Artaud e outros, com sua participação no movimento surrealista de Breton. Neste mesmo

“A mania incurável de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve para entorpecer cérebros.”

“Hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas secundários”.

Fonte: Manifesto Surrealista, André Breton, 1924
<http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>

²⁴ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Surrealismo>

²⁵ Georges Bataille (1827-1962) foi um escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da literatura como no campo da antropologia, filosofia, sociologia e História da arte. O erotismo, a transgressão e o sagrado são temas abordados em seus escritos. Muito cedo estudou psicanálise, marxismo e a antropologia de Marcel Mauss; bebeu das águas de

período ele era o editor da requintada revista *Documents*²⁶, que funcionava como um fórum para as visões divergentes do movimento, e se mostrava como exemplo revelador da colaboração etnográfica surrealista com diversos pesquisadores de campo. Entretanto, deve-se sublinhar que a ideia sobre etnografia nos anos 20 difere daquela de uma ciência social definida - com parâmetros teórico-epistemológicos muito bem estruturados - pois nesse momento a prática em novos campos e os métodos se estavam permitindo experimentar. *Documents*, que tinha como subtítulo *archéologie, beaux arts, ethnographie, variétés*, buscava através da evidência e atitude etnográfica uma crítica cultural subversiva, que

“implicava também num nivelamento e numa reclassificação de categorias familiares. A “Arte”, com “A” maiúsculo, havia praticamente sucumbido à pesada artilharia do dadaísmo. A “Cultura”, tendo mal sobrevivido a esta “avalanche” do pós-guerra, era agora resolutamente escrita com “c” minúsculo, encarada como um princípio de ordem relativa no qual o sublime e o vulgar eram tratados como símbolos de igual importância. Uma vez que a cultura era percebida, pelos colaboradores de *Documents*, como um sistema de hierarquias morais e estéticas, a

Nietzsche, filiando-se ao seu pensamento: em 1929-30 seu caráter contestador já podia ser observado. Preocupado em escapar ao cativeiro da modernidade, do universo fechado da razão ocidental, Bataille, diferente do que fez Heidegger, não pretende encontrar os fundamentos mais profundos da subjetividade, mas sim libertá-la dos seus limites (Habermas). Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Bataille

²⁶ A revista *Documents* criada em Paris, em 1929, teria, ao longo de dois anos, apenas 15 números publicados, e, no entanto, exerceria papel essencial na crítica da historiografia artística, na redefinição da experiência visual e nas investigações estéticas da modernidade. Reunindo artigos voltados para arte, arqueologia, etnologia, fotografia, jazz, ciência e music-hall, um repertório insólito, crítico, de imagens, e conectando as vanguardas artísticas (em especial os dissidentes do surrealismo bretoniano) e a reflexão mais recente então no campo das ciências humanas e da psicanálise, nela se assistiria, igualmente, à afirmação de novo vocabulário crítico, pautado não mais em questões de gosto, beleza ou composição, mas em terrenos conceituais movediços cujas forças motrizes são noções como as de intensidade, desejo, informe. Conduzida por Georges Bataille e Carl Einstein, e tendo em Michel Leiris um colaborador regular, o periódico se oferece como documento privilegiado não apenas de um momento na história do pensamento moderno sobre arte, mas da experiência e da trajetória dos três.

Fonte: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=2569

... tarefa do crítico radical era a decodificação semiótica, com o objetivo de desautenticar, e assim expandir ou deslocar, as categorias comuns.” (CLIFFORD, 2011, p.147)

Desse modo, torna-se evidente a cumplicidade entre o surrealismo e a etnografia, já que ambos propunham abandonar a distinção entre cultura “alta” e “baixa”, fornecendo outras fontes de conhecimento não ocidental e assumindo uma atitude de observação participante irônica entre as hierarquias e os significados da vida coletiva. A atitude etnográfica proporcionava uma reorganização de categorias carregadas de valor - tais como música, arte, beleza, sofisticação, limpeza - e as forjava num nivelamento cultural cientificamente validado. Para um surrealista etnográfico (ou etnógrafo surrealista), diferente tanto do típico crítico de arte ou de um antropólogo da época, o prazer da investigação é encontrado em meio às impurezas culturais e perturbadores sincretismos.

“O extremo relativismo e mesmo o niilismo, latente na abordagem etnográfica, não ficou inexplorado pelos colaboradores mais radicais de Documents. Sua visão de cultura não expressava concepções de estrutura orgânica, de integração funcional, totalidade ou continuidade histórica. Sua concepção de cultura pode ser chamada, sem anacronismo, de semiótica. A realidade cultural era composta de códigos artificiais, identidades ideológicas e objetos suscetíveis de recombinações e justaposições inventivas: o guarda chuva e a máquina de costura de Lautréamont, um violino e um par de mãos batendo no solo africano.” (CLIFFORD, 2011, p. 150)

Em Sincrétika, o antropólogo Massimo Canevacci retoma, em suas explorações etnográficas sobre artes contemporâneas, muito dos conceitos de Documents, ou seja, propõe traçar as muitas relações possíveis entre arte e etnografia, porém contextualizadas à cultura

digital. As temáticas antropológicas, que vêm ocupando sempre mais terrenos na contemporaneidade e extravasaram o conceito antropológico de cultura, agora também presente nas outras áreas, não mais a “delimita como algo unitário, homogêneo, que liga e compacta indivíduos entre si, mas cada vez mais é percebida como plural, fragmentada, descentrada e conflitual” (CANEVACCI, 2013, p. 31). Assumir métodos vagantes e fluídos, característicos das perspectivas e metodologias sincréticas (que reafirmo, é a proposta na presente pesquisa) é por aí justificado.

O conceito de sincretismo se fundamenta sobre uma “chamada contaminação transcultural” que reúne diferentes e variadas doutrinas que se entrecruzam. Tal conceito que, frequentemente, tende a ser ligado aos fenômenos religiosos²⁷, é então percebido como possibilidades de ‘liberações identitárias’ no que concerne às miscigenações metodológicas-epistemológicas aqui trabalhadas (CANEVACCI, 2013). Além disso, não podemos negar que a vivência da trocas acontecidas no mundo - além do concreto - virtual, dentro da cultura digital, nos estimula transitar em percursos, idéias e conceitos múltiplos e diversificados, o que poderia favorecer a essa abertura de si aos “outros eus”. (ibid, 2013)

Reafirmando a validade da contaminação transcultural dada pelo sincretismo, pelo qual os limites das relações alheias e familiares e entre culturas de elite, de massa, de vanguarda e digitais são dissolvidos e remodelados, o autor, em sua pesquisa, parte do conceito de glocal que determina uma composição sincrética que funde o global e o local, não operando na dicotomia, mas abrindo-se a uma pluralidade de sentidos que se apresentam tanto nos resultados de pesquisas empíricas quanto como manifesto político-cultural. Desse modo,

“a transformação das relações entre arte e etnografia, inseridas no processo de globalização e localização, é sincrética, envolve e revolve os tradicionais modos de

²⁷ “ O Sincretismo religioso se apresentou, então, uma vez mais sob o signo do compromisso defensivo: suportava-se a aliança invasiva da religião dominante, desde que se permitisse certa tolerância cultural.” (CANEVACCI, 2013, p.33)

“Sincretismo é a absorção de um sistema de crenças por outro. Isto ocorreu, por exemplo, quando o cristianismo absorveu e adaptou conceitos das religiões pagãs da Europa, moldando-os de acordo com os interesses da Igreja Católica numa tentativa de facilitar a propagação da religião cristã no continente europeu. Um exemplo é a festa cristã do Natal, originalmente uma festa pagã que celebrava o solstício de inverno e o nascimento anual do Deus Sol mas que a Igreja Católica transformou na atual celebração do nascimento de Jesus Cristo.” (Wikipedia: Sincretismo)

produzir cultura, consumo e comunicação, se assumindo como política cada vez mais de auto-representação, de subjetividades ubíquas e conectadas com a comunicação digital. Sendo assim, a investigação que se propõe sincrética deve assumir a *polifonia* - como mistura de vozes sociais, estilos, linguagens, imagens, subjetividades, identidades - se posicionando como um manifesto político-cultural ao defender a complexidade da igualdade nas diferenças.” (CANEVACCI, 2013, p. 31)

6. Fotografia e/é arte

Atualmente, as explorações das possibilidades do medium fotográfico são entendidas de maneiras mais estendidas e virtuais, assumindo sua multiplicidade comunicativa; porém, muitos dos questionamentos sobre a fotografia nas últimas décadas do século XX, apesar de suas conquistas artísticas, ainda a colocavam como prática isolada num certo purismo modernista. A partir dos anos 70, graças aos esforços dos artistas e todos os envolvidos na disseminação da arte - instituições como galerias e museus, críticos e colecionadores, revistas e demais espaços discursivos da arte e o público - a fotografia (e posteriormente o vídeo) consegue se legitimar como paradigma das artes visuais afirmando seu caráter, desde sempre eclético, trazendo emergências de se pensar a si mesma como prática artística que hibridiza categorias separadas pela modernidade (NEVES, 2011).

Entre 1965/1970, graças a outras inquietações da arte pós modernista, que buscava se reconectar com a sociedade negando o emolduramento das quatro paredes dos museus, a fotografia se reafirma como discurso artístico. Alguns artistas interessados em questionar o comportamento humano e social, através da performance ou da arte conceitual, começaram a por em relação práticas e conceitos que até então eram operados em campos separados. Muitas dessas fronteiras eram ultrapassadas pela fotografia, justamente por ter a vantagem de ocupar um espaço in between entre arte/não arte, entre as especificidades da arte e os usos tradicionais do medium fotográfico. Artistas como Vito Acconci, Joseph Kosuth, Jasper Johns, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Richard Long, Chuck Close e Christian Boltanski, Marina Abramòvic, Cildo Meireles, entre tantos outros,

pretendiam reconectar práticas artísticas como operadoras críticas em questões que atravessavam o campo da arte. No final dos anos 60, fotografia e arte tornam-se objeto de reflexão teórica que se desenvolve ao longo dos anos 80 na Europa e nos Estados Unidos. A partir de então, muitos artistas fartos da fotografia dita artística inauguram uma escrita fotográfica da arte conjugando dois conceitos: “A fotografia como arte”, das reflexões de Sontag, e “A arte como fotografia” de Benjamin (NEVES, 2011).

Paradoxalmente, e contrariando os já bastante conhecidos obstáculos à legitimação da fotografia como arte desde o seu aparecimento, foi mesmo através da imagem fotográfica que se tornou possível ampliar noções que transpassam binarismos do tipo: arte e não arte, imagem e representação, espaços de legitimação e produções, alta e baixa cultura, original e apropriação, aura e múltiplo, real e ficção, documento e história, memória e tempo, objetividade e subjetividade, identidade e sujeito, feminino e masculino, corpo e sexualidade, gênero e estilo, poder e política, retrato e auto-retrato. O julgamento de classificação da fotografia como prática não artística se justificava ao seu processo mecânico/automático que propiciava acessibilidade, rapidez e reprodutibilidade a serviço de uma economia capitalista. (NEVES, 2011)

No conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1994) atentava sobre as marcas que então viria sofrer a sociedade moderna, a partir da massificação da cultura na qual a fotografia e o cinema, então, eram os meios técnicos que popularizavam a arte. O autor aponta para algumas questões importantes como a noção de autenticidade, o valor de culto e a unicidade na obra de arte que permeavam o início do século XX.

A autenticidade da obra de arte que até ali era entendida como única e possuidora de uma 'aura' - pois detinha um mistério que envolvia tanto a sua criação e sua tradição quanto sua presença física restrita a um local específico - foi subvertida diante a possibilidade dessa mesma obra, por meio da reprodução técnica, ser produzida em número ilimitado, para o acesso das grandes massas. Esse era o escopo do sistema capitalista: a substituição da existência do único para a proclamação da existência do sempre idêntico, através da reprodução em série.

Pontos positivos e negativos foram levantados por Benjamin em sua análise. Diante da reprodutibilidade técnica, que possibilitava o acesso à arte por grandes multidões, estas poderiam apropriar-se coletivamente daquilo que era produzido, a partir de uma reflexão social

crítica; porém, ao mesmo tempo, a engrenagem capitalista tendia a transformar essa mesma experiência coletiva, e suas conseqüências políticas, em massificação e manipulação social.

A vantagem de emancipar a obra de arte da dita tradição aurática é a possibilidade de subversão de valores: o que antes era ligado à sua autenticidade ritualística, agora é compreendida como prática política.

Contudo, hoje averiguamos concretamente aquilo que Benjamin profetizava sobre a imagem fotográfica: seria esta a contribuir para a transformação da noção tradicional de Arte a que assistimos há quase meio século (NEVES, 2011). A partir da entrada da imagem fotográfica nos museus e espaços de circulação de arte, esta adquire o caráter fetichista de obra, ganha valor estético e de troca, e torna-se um objeto artístico. Desde então, nem as imagens fotográficas - agora livres de sua conotação meramente utilitária, informativa, ilustrativa ou documental - e nem mesmo os museus, serão os mesmos. Mas aqui, no que se refere à fotografia, não devemos generalizar. É sabido que, como ferramenta de expressão artística, a prática fotográfica é usada diversamente; com todo um aparato conceitual, que a afasta da fotografia meramente técnica, pois as imagens da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças:

“(...) esta fotografia dos artistas não tinha pontos comuns com a fotografia dos fotógrafos que continuava polarizada na questão da representação: seja esforçando-se em reproduzir literalmente as aparências (como a fotografia documento); seja afastando-se delas (como a fotografia-expressão); seja transformando-as deliberadamente (como a fotografia artística). A fotografia dos artistas (...) não pertence ao domínio da fotografia, mas ao da arte. É que a arte dos artistas é também distinta da arte dos fotógrafos tal como a fotografia dos artistas o é da dos fotógrafos” (ROUILLÉ, 2005, p.382).

Nascida dentre as múltiplas tendências da arte contemporânea, a arte conceitual fez o uso experimental e crescente da fotografia como meio fundamental de difusão crítica. Com obras performáticas, intervenções e instalações dramáticas, a proposta artística defendida era

a “desmaterialização da obra”, e esta só podia cumprir sua premissa com o apoio da fotografia e do vídeo, pois somente a partir do registro do seu acontecimento social através destes meios técnicos, a obra realizada pôde produzir memória de seu acontecimento e sua recepção pública. Nesse sentido, a arte torna-se fotografia. Sendo assim, a reprodução técnica fundamenta todo o desenvolvimento da arte pós-conceitual e continua atualmente no fotoconceitualismo.

É a partir dessa linha de interpretação, que a presente pesquisa evidencia o afastamento de pensar a imagem fotográfica como era pensada na arte moderna, onde a natureza técnica do meio fotográfico ostentava uma qualidade específica e irredutível, e reafirma pensar a fotografia como arte e linguagem contemporânea, onde o potencial crítico da imagem fotográfica compactua ao problematizar os processos múltiplos de recepção social do conhecimento artístico na cultura da comunicação digital a partir de novas tecnologias. A fotografia transita num limiar que a torna arte e não arte: combate o “cultismo” artístico através de sua imediatez, a sua facilidade de manipulação e o seu caráter popular, ao mesmo tempo que é velozmente produzida, consumida e fetichizada como bela arte. Além disso, esse limiar:

“permitia-lhes um deslocamento do objeto de desejo para o sujeito de desejo, questionando-se conseqüentemente o valor da obra de arte como tal e, até mesmo, a sua própria existência e relação com o contexto sócio-político. Ao mesmo tempo, a fotografia abria-lhes novas possibilidades de reflexão face aos temas recorrentes da história da arte como a complexidade da existência humana e a relação desta com um espaço e um tempo determinados” (PICAZO apud NEVES, 2011,p.383).

A imagem - seja ela considerada como arte ou não - é detentora de uma dupla conversibilidade que se apresenta como presença sensível, nua e sem significação; e como linguagem discursando visualmente, apresentando uma história que se propõe ser decifrada em seus códigos, gerando variedades de significações das coisas inscritas diretamente sobre o que alí se vê (dá a ver um período histórico, um destino social, um fado individual).

A fotografia torna-se arte quando “seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes os rostos dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos.” (RANCIÈRE, 2012, p.24) O que, talvez, esteja implicado na concepção mesma que fundamenta a arte: enquanto transcendência da vida e dissolução do indivíduo.

7. Multiplicidade analítica

Intentando explicitar alguns parâmetros analíticos para a leitura dos retratos produzidos para esta pesquisa, convém reafirmar que o contexto histórico-sócio-cultural é condição de possibilidade e marca, inexoravelmente, a produção, a recepção e a interpretação da fotografia. Além disso, também é preciso considerar que o local ou o veículo por onde se vê/interpreta a imagem (exposições em espaços ou instituições de arte, nas ruas, através de livros ou computadores, etc.) conforma o conteúdo da comunicação (SANTAELLA, 2005).

Estudar os signos como linguagem vem sendo uma tarefa muito antiga, mas com as transformações históricas, econômicas e sociais, acontecidas a partir da revolução industrial, esse estudo ganhou emergência científica através da semiótica²⁸, que busca possibilitar caminhos de compreensão e significação da cultura, constantemente povoada de novos signos. A necessidade de leitura dos signos de modo mais consciente e profundo, que difere daquele que nasce da mera convivência e familiaridade pelas quais somos expostos a eles, mostrou-se fundamental no processo expansivo em dialogar com as novas tecnologias de linguagem. Santaella (1994, 2005), autora que fundamenta seu estudo de semiótica a partir das obras de Charles Sanders Peirce²⁹, afirma a possibilidade de se definir estratégias

²⁸ A semiótica, consiste em uma ciência auxiliar, ou um conjunto de teorias e que, assim sendo, mesmo composta por matrizes teóricas distintas associa-se aos conhecimentos próprios das áreas as quais demandam estudos de suas dimensões de significados e sentidos, para que possam cumprir seus propósitos conjuntamente.

²⁹ “A obra de Peirce (1839 - 1914) é muito extensa e complexa. Ele foi um gênio polivalente. Dedicou-se às mais diversas áreas da ciência: matemática, física, astronomia, química, lingüística, psicologia, história, lógica e filosofia. Foram tantas as áreas devido ao fato de que

metodológicas que garantam a leitura e análise dos signos e os modos como eles agem, sejam no verbal quanto não verbal: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc.

Barthes (1984), sob a perspectiva de uma análise semiótica, definiu dois modos pelos quais se entende uma fotografia, o *punctum* e o *studium*. Segundo ele, o *punctum* é uma força imediata que nos atinge através do “isso existiu”, e está diretamente relacionada com a natureza indicial da imagem fotográfica e o meio sensível por meio do qual ela nos afeta. Já o *studium* refere-se às informações que a fotografia transmite e às significações que ela acolhe. Isso faz dela ser um material banal que demanda decifração e explicação da mensagem. O curioso, contudo, é que nesse famoso ensaio que objetiva pensar sobre a arte fotográfica, Barthes evidencia que a fotografia não é uma arte (ROUILLÉ, 2009), pois segundo ele, a imagem fotográfica se encerra, quase imediatamente, entre a simples técnica e um sentimentalismo ideológico do fotógrafo.

Contudo, ver/olhar uma imagem fotográfica é acima de tudo uma aproximação sensível, pois com ela é possível estabelecer uma relação estética. Se essa relação acontece com mais ou menos intensidade, é devido a fatores vários que sensibilizam, em maior ou menor grau, a complexidade da comunicação. Nesse sentido, justificar a imagem fotográfica como linguagem tão somente semiótica é racionalmente pôr a perder a oportunidade da fruição estética, ou pior, amenizar a potencialidade da arte. Isto é claramente evidente diante da desconexão e oposição estabelecida entre *studium* e *punctum*, que

“separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética entre o hieróglifo e a insensata presença nua. Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda a significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do ‘isso-foi’. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o

seu talento o destinava para a lógica, mais propriamente a lógica da ciência. Nas diversas áreas das ciências, buscava o conhecimento dos métodos e dos fundamentos lógicos subjacentes a eles. Ai está a chave de sua semiótica pensada como uma lógica em um sentido muito amplo.” (SANTAELLA, 1995, p.01)

real da impressão maquina e o real do afeto que tornam esse afeto experienciavel, nominavel, fraseavel. Apagar toda esse genealogia que torna nossa imagens sensiveis e pensaveis, anular, para manter a fotografia pura de toda arte, os traços que fazem com que uma coisa em nosso tempo seja sentida por nós como arte - este é o preço bastante caro que se paga pela vontade de liberar o gozo das imagens do domínio semiológico. O que apaga a simples relação da impressão maquina com o punctum é toda a história das relações entre três coisas: as imagens da arte, as formas sociais da imageria e os procedimentos teóricos da crítica da imageria³⁰.” (RANCIÈRE, 2012, p. 24)

Baseados nos estudos semióticos de Peirce, é possível afirmar que todo signo pode ser analisado sob três categorias: “em si mesmo, no seu poder para significar; na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários.” (SANTAELLA, 2005, p. 05) Apesar de não adotar exclusivamente a análise semiótica na interpretação dos retratos dessa pesquisa, é importante articular o estudo semiótico com outras teorias específicas que fundamentem outros processos do que se propõe estudar. Desse modo, no presente caso, que analisaremos a fotografia, devemos atentar para que essa análise entre em diálogo com teorias específicas de fotografia e da arte, pois

“sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem. Se o repertório de informações do receptor é

³⁰ Rancière utiliza o termo “imagerie” (“imageria” na tradução de Mônica Costa Netto) que define o repertório de imagens em sentido amplo, relativo a todas as formas de produção e reprodução de imagens, não especificamente às produzidas por equipamento imageador. Os muitos exemplos de imageria que circulam ainda hoje vem do século XIX, onde graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, além da fotografia e do cinema, criou-se o grande comércio da imageria coletiva, deslocando para a arte palavras e imagens que eram construídos para servir ao desejo do consumo de produtos comerciais.

muito baixo, a semiótica não pode realizar para esse receptor o milagre de fazê-lo produzir interpretantes que vão além do senso comum.”(SANTAELLA, 2005, p.06)

Nos basearemos na proposta de modelo de análise da imagem através da perspectiva semiótica, tal como trabalhado por Felici (2008), a partir de retratos agrupados em 5 ou 6 imagens propondo diálogos entre eles de acordo com elementos que se assemelham ou diferem. Entretanto, é sabido que toda a análise pressupõe um investigador/leitor e que este está implicado no processo analítico podendo alterar sentidos. Segundo FELICI (2008), uma proposta metodológica que analise imagens fotográficas através de interpretações semióticas parte de alguns critérios nos níveis - contextual, morfológico, compositivo e enunciativo - a fim de estabelecer referências na leitura visual, definindo sob quais aspectos foram operadas as análises.

O *nível contextual* refere-se à(s) técnica(s) utilizadas(s), o autor, o momento histórico a que se reporta a imagem, o movimento artístico ou escola fotográfica a que pertence, assim como a pesquisa de outros estudos críticos sobre a obra em que se integra a fotografia que pretendemos analisar. Como todos os retratos desta pesquisa foram realizados pela mesma autora, utilizando a mesma câmera e objetiva, com as mesmas técnicas fotográficas, sob o mesmo gênero (retrato), a partir de movimento estético semelhantes, o nível contextual, na presente pesquisa, é equivalente a todas as imagens (Ver Quadro 1, a seguir).

Contextualizando, a série fotográfica é formada por 56 fotografias coloridas, realizadas entre 2012 e 2013; estas se inserem na categoria/gênero retrato, assim como também em fotografia artística e social.

Estes retratos buscam no estilo pictorialista seu repertório iconográfico referenciados nas Madonnas pictóricas renascentistas e barrocas, além de exaltar referências de auto-representação como problematização crítica. Busca-se articular imagem e discurso através do argumento principal, que é a maternidade e os modos de significação desta, a partir de um grupo formado por 9 mulheres-mães. A fim de possibilitar referências visuais, plásticas e temáticas, cada mulher retratada elegeu objetos pessoais presentes em seus retratos com a finalidade de apresentar seus temas. Interessante notar que as temáticas

abordadas pelas participantes são similares, apesar de escolhas dispares dos objetos apresentados como signos comunicadores.

Quadro 1- Nível Contextual da série completa (56 retratos)

Título	Não se aplica
Gênero	Retrato / Fotografia Artística e Social
Cor - Predominância	Coloridas / Alto Contraste
Câmera/Suporte	Reflex DSLR/ Arquivo Digital
Objetiva	18 - 105 mm
Movimento artístico / Escola fotográfica	estilo pictorialista
Iluminação	Natural/ Luz Rebatida/ Flash
Ano de Produção	2012 - 2013
Localidade	Florianópolis, SC, Brasil.

No *nível morfológico* torna-se visível a natureza subjetiva do trabalho analítico, onde afloram considerações de caráter valorativo. Devemos assumir, neste sentido, que toda a análise encerra uma operação projetiva, reconhecendo a ausência de uma fronteira entre a forma e o conteúdo que, na realidade, funcionam como um *continuum*, impossibilitando delimitar onde termina um e começa o outro. Nesse nível faz-se uma descrição do assunto fotográfico, daquilo que a fotografia apresenta numa primeira leitura da imagem. Tal análise informa-nos sobre o grau de figuração ou de abstração da fotografia e disponibiliza as chaves genéricas nas quais se pode integrar o texto fotográfico que estudamos, evidenciando os elementos formais que configuram as imagens: pontos, linhas, planos, espacialidade, escalas, texturas, iluminação, contrastes, cores.

O *nível compositivo* refere-se aos acréscimos conceituais relativos ao morfológico, e propõe abarcar, além da perspectiva, ritmo-tensão, proporção, distribuição de pesos visuais, ordem icônica, pose, encenação, espaço da representação, campo/fora de campo, concreto/abstrato, tempo da representação, instantaneidade, atemporalidade, tempo simbólico, tempo subjetivo.

Esta proposta metodológica de leitura de imagem, diferente de outras, compreende o nível enunciativo de análise e põe o acento nos modos de articulação do ponto de vista. Qualquer fotografia, na medida em que representa uma seleção da realidade, um lugar a partir do qual se realiza a tomada fotográfica, pressupõe a existência de um olhar enunciativo. O estudo desta questão tem consequências notáveis para conhecer a ideologia implícita da imagem e a visão do mundo que transmite, pois

“neste sentido, propõe-se um conjunto de conceitos a partir dos quais é possível refletir, desde o ponto de vista físico, a atitude das personagens, a presença ou ausência de qualificadores ou marcas textuais, a transparência enunciativa, os mecanismos enunciativos (identificação vs. distanciamento), até ao estudo das relações intertextuais que a imagem fotográfica promove. A análise da fotografia finaliza com uma interpretação global do texto fotográfico, de caráter subjetivo, que procura a articulação dos aspectos analisados na construção de uma leitura fundamentada, assim como é o momento de realizar, se se entender oportuno, uma valorização crítica sobre a qualidade da imagem estudada.”³¹

Iniciaremos algumas interpretações dos retratos produzidos a partir da temática sobre o conceito de *autonomia*, uma das que se apresentou muito discutida e valiosa como problematização através da imagem. Podemos verificar nos retratos 05, 06, 07, 08 e 09 - nessa ordem - os objetos escolhidos para comunicar o tema: uma mesa e um

³¹ Fonte: http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/meto4_por.html

lençol de casal; um banquinho, um violão e muitos *slings*³² pendurados; pares de tênis e bolas variadas; toalha de mesa e guardanapos, uma bolsa e uma faixa preta no corpo; um tapete infantil, uma escova de cabelos e um espelho.

O assunto abordado nesses retratos, em todos os cinco exemplos, é definido pelas retratadas como *autonomia*, considerada a partir de suas possibilidades e tomadas de decisões, que consistiam na retomada, por essas mulheres, de seus outros papéis sociais enquanto sujeito, mulher e profissional. Cabe aqui frisar que, compreendendo o ser humano partícipe de uma rede de relações sociais e culturais, este sempre está em relação a (algo ou alguém).

³² Tecido longo e macio (em torno de 5 metros) que serve para carregar o bebê. É usado amarrado ao redor do corpo da pessoa que o transporta.



Começando do alto à esquerda,
em sentido horário:

Retratos 05, 06, 07, 08 e 09.

Retrato 05: foto do 3º encontro

Retrato 06: foto do 3º encontro

Retrato 07: foto do 4º encontro

Retrato 08: 8º autorretrato

Retrato 09: foto do 4º encontro



Partir da compreensão de inter-relação social é primordial nessa pesquisa que busca precisar de quais maneiras o meio social nos afetam e até onde, ou de quais formas, podemos resistir e transformar nossa realidade. Com muita frequência na filosofia, o conceito de autonomia confunde-se com o de liberdade, na qualidade de um indivíduo tomar suas próprias decisões com base na razão. Assim, o indivíduo não é condicionado a "agir", mas sim impulsionado por uma auto-exigência; onde gerir as relações que configuram nossa existência permite que nos afirmemos como sujeitos e concretizemos projetos.

É curioso comparar os objetos dispostos no cenário fotográfico (enquanto elementos de importância na composição plástica e visual das imagens) e o modo como podem ser discursivos, reiterando ou ratificando o argumento a respeito do assunto. Perceber a variedade de percursos tortuosos traçados, através de pensamento e sentimento a partir de uma mesma temática, faz com que os objetos simbólicos de cada retratada sejam capazes de abrir um leque de infinitas possibilidades de leitura dessas imagens.

Observando atentamente esse mesmo grupo de fotografias percebemos que o retrato 05 se destaca das demais pelo fato de que a mulher e a criança estão fisicamente separadas. Ora, seria essa, então, a chave de leitura para identificar a temática em questão? A separação física dos corpos, nesse retrato, significaria autonomia? Continuemos. A criança está sentada sozinha em cima de uma mesa, sorridente e entretida com alguma coisa que a deixou curiosa. Provavelmente, o fato mesmo de estar naquele lugar, num nível mais alto do que o chão e sem o contato físico de alguém, a tenha deixado surpresa. Mas pode ser que ela, simplesmente, esteja adorando observar e passar suas pequenas mãos sobre a toalha azul de bolinhas coloridas. A mulher-mãe, ao lado da mesa, observa a criança ali distraída. Ambas sorriem, sugerindo a probabilidade de ter havido alguma brincadeira entre elas nos segundos precedentes ao *click*. A iluminação lateral é natural, porém rebatida, o que cria efeitos contrastantes e grande demarcação entre luz e sombra, agindo como efeito pictórico dramático, ressaltando volumes espaciais. A criança recebe destaque na iluminação. Um lençol grande e amarelo, que está pendurado no varal serve como “pano de fundo” e emoldura o cenário doméstico.

A cor é um dos signos mais recorrentes na comunicação visual. A cor, juntamente com a forma, é responsável, em grande medida, pela identidade da imagem, possibilita reconhecer referencialmente os objetos visíveis e contribui para criar o espaço plástico da representação. Além do fato de que a cor oferece um amplo leque de significações

graças às suas propriedades e apelos subjetivos (exemplo: propriedades térmicas da cor (quente e fria), propriedades sinestésicas e dinâmicas (associadas ao som e à música e ritmo, escalas cromáticas).

O lençol amarelo foi escolhido por trazer como característica a cor primária e quente, símbolo de “alegria, vida, felicidade, energia” - nas palavras de quem o escolheu - e devido à sua função: lençol da cama de casal (daí se pressupõe o seu símbolo, casal alegre, cheio de vida, feliz e enérgico, ou ainda, cheio de energia sexual; ou talvez, aquilo que gostaria de ser?). A autonomia pode sim ser entendida na separação de corpos mãe-bebê, além daquela feita pelo corte do cordão umbilical, visualmente observada na imagem. Uma autonomia sorridente, cheia de energia que busca conciliar uma relação saudável no papel duplo de mãe e mulher. E estende o conceito também à criança, como sujeito independente. Aqui, procurei aproximar o enquadramento para destacar as retratadas independentemente, cada qual ocupando seu espaço da cena. O lençol que preenche 2/3 da imagem emoldura a mulher.

Seguindo à ordem dos retratos desse grupo, o retrato 06 mostra que todos os *slings* estão expostos repousando no varal, ao invés de estarem abraçando e ligando bebê-mamãe. Formam um patchwork de estampas que se distribuem como cortinas duplas, deixando-se entreabertas evidenciando as retratadas. A luz “da ribalta” reflete rebatida, criando um *flare*³³ intencional, que acende aquelas que estão em cena. Um banquinho e um violão, que figuram nesse palco doméstico, cantam autonomia (“cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz”,³⁴) e se apresentam como outros elementos de leitura. As experimentações vocais das primeiras palavras da filha tornam-se estímulo na retomada da cantoria constante da profissional.

No retrato 07, a autonomia é evidenciada em bolas de tamanhos e cores diversificadas, muitos pares de tênis e nas posições dos retratados. Aqui existe também a separação de corpos, entre um dos gêmeos e a mãe, enquanto o outro gêmeo parece estar, fisicamente, também se distanciando dela. Muitos tênis sugerem muitas caminhadas, muitos caminhos percorridos e outros tantos que virão. Autonomia que se conquista caminhando, um passo de cada vez, muitas vezes tão vacilantes quanto os primeiros passos dos filhos pequenos. Um cenário

³³ Defeito ótico causado quando a luz entra diretamente através das extremidades da lente, causando certas manchas de luz, em formas circulares ou hexagonais. Embora, originalmente, tenha sido classificado como imperfeição, atualmente muitos fotógrafos utilizam esse “defeito” em seu favor, como uma espécie de efeito, pois tende a deixar a imagem mais colorida e mais quente.

³⁴ Trecho da música “Eterno aprendiz”, de Gonzaguinha.

sugerindo possibilidades lúdicas de cores, formas e ações, pois apesar das quatro paredes que se erguem limitando o quintal, ainda se faz visível a faixa azul anil do céu infinito. Autonomia do mover-se entre escolhas conscientes, de abrir espaços aos projetos pessoais e deixar que os outros dois retratados façam também suas descobertas.

No retrato 08 a temática foi simbolizada por uma toalha de mesa no varal e guardanapos de pano. Porém o meu gestual confere mais dois elementos de destaque: uma faixa preta amarrada ao redor do meu corpo, na altura dos seios, e uma bolsa a tiracolo. Ambos retratados fixam o espectador e na minha expressão facial esboço um sorriso. O meu gestual sugere ao observador atentar à faixa preta ao redor dos seios, um indício de censura. A bolsa à tiracolo sugere a saída do círculo doméstico, talvez numa retomada ao convívio social e profissional.

No retrato 09, a iluminação rebatida destaca o rosto da retratada e o desenho colorido do tapete infantil. Observa-se um enquadramento mais aberto, onde percebemos também o entorno ao espaço cênico, com a casa, um quintal e uma moto. A mulher está em pé sobre uma folhagem e segura o bebê afastado do corpo, aludindo um movimento. Ela sorri e seu olhar está fixado em algum ponto do céu. O bebê observa o espectador. As linhas do varal cruzam a foto e, junto à forma circular do tapete e à posição corporal da mulher, criam a ideia de ritmo e movimento. O tapete também emoldura mãe e filha, sugerindo ser o destaque da temática. Tapete infantil sugere o movimento de deslocamento da criança e, apesar de estar sustentada nos braços da mãe, talvez seja o marco do caminhar com suas próprias pernas.

PARTE II

1. O enigma da Virgem³⁵

Como foi esboçado no capítulo anterior, as vanguardas artísticas do século XX marcaram em profundo mudanças paradigmáticas na arte que, então, rompiam com os modelos tradicionais pré-estabelecidos, abrindo-se para novas práticas e conceitos nas fronteiras do experimentalismo. Os representantes do movimento surrealista, fortemente influenciados pelas teorias psicanalíticas de Freud, rejeitam a chamada ditadura da razão e os valores burgueses



como pátria, família, religião, trabalho e honra, lançando mão de recursos como humor, sonho e a contra-lógica na intenção de questionar e libertar o homem da existência utilitária, subvertendo as ideias de bom gosto e decoro. (ARGAN, 2003) Muitos destes ideais estão presentes, por exemplo, nesta tela do pintor surrealista Max Ernst, feita em 1926, intitulada:

“Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista”. (Figura 01)

Ernst elabora uma cena pictórica sob forte influência cubista, percebida através da geometrização das formas e volumes, predomínio das linhas retas na construção dos planos tridimensionais, representação do volume colorido sobre superfícies planas e cores fechadas, sem matizações.

³⁵ Neste trabalho estou intencionalmente adotando as diversas nomeações popularmente conhecidas para a Mãe de Jesus - entre estas Madonna, Maria, Nossa Senhora, a Virgem, Virgem Maria - como metáfora da possibilidade de coexistência de múltiplas dimensões de sua identidade.

O espaço da cena é indefinido entre interior-exterior e não se pode afirmar se mãe e filho estão em via pública, ou no interior doméstico. As três testemunhas³⁶ do castigo imposto à criança observam, mas mantêm-se indiferentes à cena. Nesta, uma esplendida e severa Nossa Senhora pune o menino Jesus com palmadas, num flagrante possível de acontecer na vida cotidiana, entre sujeitos concretos, mas inédito então na representação artística, principalmente pelo fato de que os personagens, a Virgem com o Menino, constituem um dos ícones cristãos mais conhecidos e propagados culturalmente sob o ideário da maternidade altruísta e amor incondicional. A Virgem, apesar da imagem humana, ainda sustenta a sua auréola santificada, enquanto a do menino Jesus jaz junto ao chão, talvez devido à sua posição desconfortável. A *Madonna*, que por séculos a fio amamentou,

³⁶ As três testemunhas são André Breton, Paul Éluard e Max Ernst.

André Breton (1896-1966) foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo. Breton publica o Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924, onde em torno dele se constitui o grupo formado por: Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos, Benjamin Péret. No afã de juntar a ideia de “Mudar a vida” de Rimbaud e a de “Transformar o mundo” de Marx, Breton adere ao Partido Comunista em 1927, do qual será excluído em 1933. Sob seu impulso, o surrealismo torna-se um movimento europeu que abrange todos os domínios da arte e coloca profundamente em questão o entendimento humano e o olhar dirigido às coisas ou acontecimentos.

Paul Éluard (pseudônimo de Eugène Emile Paul Grindel (1895 - 1952) foi um poeta francês, autor de poemas contra o nazismo que circularam clandestinamente durante a Segunda Guerra Mundial. Participou no movimento dadaísta, foi um dos pilares do surrealismo, abrindo caminho para uma ação artística mais engajada, até filiar-se ao partido comunista francês. Tornou-se mundialmente conhecido como O Poeta da Liberdade. É o mais lírico e considerado o mais bem dotado dos poetas surrealistas franceses.

Max Ernst (1891 - 1976) Foi soldado alemão na Primeira Guerra Mundial. O garoto que aprendera a pintar copiando paisagens de Van Gogh, passou por uma breve fase cubista após a guerra. Em 1919, fundou o grupo Dada em sua terra natal (Colônia) e se propôs a destruir todos os valores estéticos de então, em uma tentativa de ruptura, uma reação contra uma sociedade falida e destruída moralmente pela Primeira Guerra Mundial.

Em 1922, emigrou para a França, onde conheceu André Breton e ingressou no movimento surrealista. Publicou livros de poesia ilustrados e, em 1929, fez a colagem "A Mulher de 100 Cabeças", um dos ícones do surrealismo. Em 1930, interpretou um papel no filme de Luis Buñuel, "A Idade do Ouro".

O mentor intelectual do Surrealismo, Breton dizia que Ernst era o "mais magnífico cérebro assombrado" do mundo das artes. O pintor alemão soube levar como poucos a premissa de que a obra deveria vir de um estado onírico, de sonho. Isto é, a pintura seria a manifestação do que os psicanalistas chamam de inconsciente. Em seus quadros de cores brilhantes, Max Ernst associava imagens de elementos demoníacos e absurdos com outros eróticos e fabulosos. Unia de forma irracional esses símbolos para expressar seu subjetivismo. Da mesma forma que em suas colagens, as esculturas mesclavam objetos cotidianos, como peças de automóvel e garrafas de leite, a blocos de cimento, que depois fundia em bronze.

Fonte: Wikipédia

confortou, acariciou, embalou, consolou e protegeu seu filho, aqui o castiga.

A relativa ausência da tradicional iconografia da Virgem Maria, não descrita em grandes detalhes no Novo Testamento, serviu apenas para encorajar variedades de sua representação na arte. O culto à Virgem, evidentemente, foi apreendido por um viés masculino que, em nome da fé cristã, a representava sempre em relação ao cumprimento de seus dois principais papéis enquanto mulher: com seu filho, como símbolo de fertilidade conjugal; e em si mesma como uma figura que oferece consolação especialmente como testemunha na crucificação. (WATNEY, 2013)

Através dos séculos, apesar do reduzido número das referências sobre Maria na Bíblia, uma extensa literatura sobre ela foi sendo constantemente construída, baseada em relatos sobre aparições, visões e outras fontes secundárias. Ao final da Idade Média, “a mãe de Jesus possuía uma extensa biografia retratada em inúmeros afrescos e outros tipos de representação; e a partir do século XII em diante o culto à Virgem Maria representa o segundo em importância cristã, logo atrás da Santíssima Trindade”. (WATNEY, 2013, p. 53)

As representações mais populares de Maria na Idade Média eram as *Madonnas da Misericórdia*, onde geralmente não está junto ao menino Jesus, abrindo seu grande manto para oferecer abrigo e proteção aos vulneráveis, principalmente às crianças abandonadas ou órfãs. Maria era compreendida como sendo mais acessível do que seu filho e menos distante e proibitiva do que o Deus Pai. Com a reforma religiosa do século XVI, o culto à Maria sofreu com a imposição de uma visão sombria e hostil para com os princípios da feminilidade que ela, evidentemente, representa. Apesar de manter sua importância enquanto a Mãe de Deus, a sua imagem foi expurgada por iconoclastas puritanos de igrejas e, até mesmo, de toda a esfera da vida cotidiana na maioria dos países protestantes. No entanto, em seu vivido imaginário,

“persiste a necessidade de uma corrente feminina e maternal dentro da fé e devoção cristãs. Os reformadores que oficialmente aboliram a intercessão de Maria e outros santos por pessoas comuns, não podiam controlar a necessidade universal de lamento e devoção. Mesmo após a reforma religiosa, a imagem da Virgem com Cristo menino sobreviveu em representações da maternidade, ainda que muitas vezes

inconsciente, continuando informar a nossa imaginação visual até os dias de hoje.”³⁷ (WATNEY, 2013, p. 53)

Ao longo da extensa história visual da Virgem, pode-se observar duas correntes complementares na imagem de Maria: uma retratando-a como a encarnação sobrenatural do ideal da castidade, e o outro mostrando-a como mulher, informal, acessível e muito humana. (WATNEY, 2013)

No início da era cristã, muitas vezes era difícil determinar se uma imagem representava Maria e Cristo, ou simplesmente uma mãe secular e seu filho. Esse fato nos parece evidente ao observar o afresco do século II d.C (Figura 02) que é considerada a representação mais antiga da *Madonna com o menino Jesus*, localizado nas catacumbas de Santa Priscilla, em Roma.



Figura 02

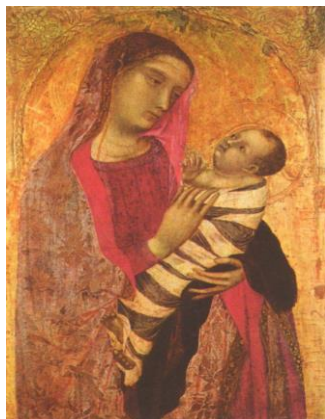


Figura 03

Séculos mais tarde, porém, coube aos artistas renascentistas e barrocos³⁸, como Leonardo Da Vinci, Raffaello Sanzio, Giovanni Bellini, Parmigianino, Tiziano, Michelangelo Caravaggio, Anthony van Dyck, entre tantos outros (para

³⁷ Tradução da autora

³⁸ Tratarei prioritariamente dos artistas renascentistas e barrocos italianos.

citar apenas os pintores), a tarefa de humanizar a figura de Maria, que agora era destituída de sua aura santificada e de sua expressão *blasé* para se assemelhar às mulheres mortais, tanto em relação às vestimentas quanto à sua aparência física, modos de expressão corporal e seu relacionamento com Seu Filho. Exemplos mencionados podem ser vistos em *A Virgem e o Menino com Sant'Ana* (1508 - 1513) de Leonardo Da Vinci (Figura 04); *Madonna and Child* (1621 - 1627) de Anthony van Dyck (Figura 05), e *Madonna do pescoço longo* (1534 - 1540) de Parmigianino (Figura 06).



Na sequência: Figuras 04, 05 e 06.

A representação da Virgem amamentando o menino Jesus, sempre instigou o imaginário mariano³⁹ com seus elementos demasiadamente profanos. Ainda que se constate que a mais antiga representação de Maria, a retrata com ternura no momento da amamentação (Figura 2), essas imagens eram destinadas à devoção cristã em ambientes privados. As chamadas "Virgens do Leite"

³⁹ “Os dogmas e doutrinas marianas da Igreja Católica têm a sua fundação na visão central de que a Virgem Maria é a Mãe de Deus, devido a isso, a Igreja Católica sempre considerou Maria a figura mais importante do cristianismo e da salvação depois da Santíssima Trindade; por conseguinte, a Igreja possui muitos ensinamentos e doutrinas em relação a sua vida e papel. A Igreja Católica possui uma disciplina específica para o estudo da pessoa, o papel e o significado da Virgem Maria, e sua veneração: esta é a disciplina da Mariologia. A doutrina mariana tem se desenvolvido ao longo de muitos séculos, e foi estudada e codificada pelos Concílios, bem como pelos principais teólogos das ordens religiosas e universidades marianas, Escolas Pontifícias, como a Marianum são especificamente dedicadas a este campo de estudo. No entanto, revelações marianas por indivíduos nem sempre são aceitos pela Igreja.”

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dogmas_e_doutrinas_marianas_da_Igreja_Cat%C3%B3lica

transbordavam a imagem sagrada com seu inegável apelo humano e carnal. O seio nu que amamenta também traz conotações sensuais e sexuais da mulher secular (WATNEY, 2013). Desse modo, a Madonna que amamenta:

“logo foi vítima de puritanismo eclesiástico e, mais tarde, de duplos padrões. Maria (a Virgem) foi muitas vezes representada na companhia de Maria Madalena, que simbolizava, por assim dizer, a própria sexualidade reprimida de Maria como um tipo de sombra. A Madalena, a quem Cristo apareceu depois de sua ressurreição, é freqüentemente representada em cenas que mostram a morte da Virgem.” (WATNEY, 2013, p. 54)

Jean Fouquet (1420 - 1481), pintor francês do século XV, pintou uma *Virgem e a Criança cercados por anjos* (c.1452) que representa uma cena curiosa de suposta amamentação. (Figura 07)



Figura 07

Esta pintura de Fouquet é parte do *Melun Díptico*, uma pintura a óleo composta por dois painéis⁴⁰ na qual, uma imponente Madonna de seio nu é apresentada, mais sensualmente humana do que sacra. Não é difícil imaginar, se pudéssemos nos ver a partir dos ideais e valores próprios do período em que esta obra foi produzida, que tal representação da Virgem pode ter desafiado aqueles mais conservadores. Sendo obviamente uma *Madonna Lactans*⁴¹, e

observando a expressão de desinteresse em mamar do menino Jesus, uma pergunta parece surgir: para quem, afinal, essa Madonna oferece seu seio túrgido: para Seu filho, para os anjos que os acompanham na cena ou para nós, espectadores do quadro?

A Virgem de Fouquet indubitavelmente sensual e insinuantemente feminina, até nos parece alheia ao filho, assim como o filho parece alheio a ela. O que se sabe é que Fouquet pintou essa Madonna utilizando como modelo a amante do rei Carlos VII da França, Agnès Sorel. (MANGUEL, 2001) A construção pictórica em si é muito moderna para sua época, pois apesar de Fouquet ser considerado um mestre da pintura, ter conhecimento e domínio de perspectiva e outros artifícios técnicos, necessários para construir a noção de tridimensionalidade na superfície bidimensional do quadro, o cenário é plano. Os anjos que os rodeiam, atrás de ambos, são “chapados” e

⁴⁰ “O painel esquerdo mostra Etienne Chevalier com seu padroeiro Santo Estevão, e no painel da direita mostra a Virgem e o menino Jesus rodeados de querubins. Cada painel de madeira mede cerca de 93 por 85 centímetros e os dois teriam sido articulados entre si no centro por um medalhão de cobre, esmalte e ouro, com a pintura de um auto retrato do pintor. As duas peças, originalmente um díptico, estão agora separados. O painel da esquerda reside agora no Museu Staatliche, em Berlim; e o painel da direita agora está localizado no Museu Koninklijk (Museu Real de Belas Artes), na Bélgica. O medalhão auto-retrato, mede 6 centímetros, agora está localizado no Museu do Louvre, em Paris, França.”

Fonte: Wikipedia: Melun Diptych

⁴¹ As imagens de Maria lactante têm variações interessantíssimas. Geralmente, Maria aparece com um dos seios desnudo nutrindo ou prestes a nutrir o menino Jesus. Em algumas pinturas, o leite jorra de seu seio em abundância. Em outras, o leite de Maria é esguichado de modo a nutrir um (ou mais) adulto pecador. O leite de Maria, alimento de Cristo bebê, traz essa conotação simbólica de humanidade já que, assim como qualquer mortal, Cristo precisou se nutrir do líquido materno. (MANGUEL, 2001)

planificados, como se fossem uma estampa angelical de um papel de parede desenhado por Escher⁴². Fouquet “branqueia” a pele de Maria e da criança num tom similar a uma escultura de mármore que, diferente da temperatura corpórea humana, faz de ambos entes não humanos. Maria surge com seios ansiosos, que desafiam a gravidade, e nem a veste sexy é capaz de contê-los. O seio que amamenta parece nutrir tanto discursos que o defendem e o sacralizam, quanto aqueles que o condenam e o profanizam. Amamentar parece provocar discussões acaloradas sobre sua natureza ‘liberal’ e a (i)moralidade social, do ato em si.

Desde 1992, o Brasil é um dos países participantes da *Aliança Mundial para Ação em Aleitamento Materno* e comemora anualmente, de 01 a 07 de agosto junto ao calendário internacional, a *Semana Mundial de Aleitamento Materno (SMAM)*. Trata-se de uma importante estratégia de mobilização social que contribui para conscientizar a população e profissionais de saúde sobre a importância do aleitamento materno para a saúde da mãe e do bebê, e os benefícios que traz para a sociedade em geral. Estatísticas com base nas ações disseminadas pela *SMAM*, afirmam contribuir significativamente para o aumento dos índices de amamentação e para a redução das taxas de mortalidade infantil, com a conseqüente melhora da saúde da população infantil e materna⁴³.

⁴² “Maurits Cornelis Escher (1898-1972) é um dos artistas gráficos mais famosos do mundo. Escher é mais famoso por suas chamadas construções impossíveis, como Ascendente e Descendente, Relatividade, suas impressões de transformação, como Metamorfose I, Metamorfose II e Metamorfose III, Céu e Água I ou répteis.

Além de ser um artista gráfico, M.C. Escher ilustrou livros, tapeçarias, projetos de selos postais e murais. Ele jogou com a arquitetura, a perspectiva e os espaços impossíveis. Sua arte continua a surpreender mundialmente milhões de pessoas. Em seu trabalho, reconhecemos sua observação afiada do mundo que nos rodeia e as expressões de suas próprias fantasias. M.C. Escher mostra-nos que a realidade é maravilhosa, compreensível e fascinante.”

Fonte: The Official Website, published by the M.C. Escher Foundation and The M.C. Escher Company.

<http://www.mcescher.com>

⁴³ “Por iniciativa da World Alliance for Breastfeeding Action (WABA) – Aliança Mundial para Ação em Aleitamento Materno - desde 1992 e em mais de 150 países incluindo o Brasil, é comemorada a Semana Mundial da Amamentação (SMAM). Criada em 1991 como um órgão consultivo do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) Até 1998, a SMAM no Brasil foi coordenada pela Sociedade Brasileira de Pediatria (SBP). No ano seguinte, a coordenação passou ao Ministério da Saúde, que continuou a realizar as campanhas em parceria com a SBP. Em 2009, o Ministério da Saúde publicou a Portaria nº 2.394, de 7 de outubro de 2009, instituindo as comemorações da Semana Mundial da Amamentação no Brasil entre 1 e 7 de agosto, ou seja, de acordo com o calendário internacional. A WABA é uma organização não governamental constituída por uma rede mundial de indivíduos e organizações

Contudo, mesmo com essa extensa "rede guarda-chuva", que abrigaria organizações, indivíduos e até mesmo outras redes que acreditam na amamentação como um direito de todas as mulheres e crianças⁴⁴ chegam até nós notícias assustadoras que envolvem repúdio, e até mesmo criminalização, daqueles e daquelas que condenam, ou subvertem, o ato de amamentação em público. Como forma de resistência e, talvez, como maneira de resgatar a humanidade daqueles que se contrapõem, muitas mães organizam e apoiam o *mamaço*⁴⁵.

A apropriação blasfema da iconografia da Virgem com o Menino era incomum mesmo nos países protestantes como Alemanha, França e Reino Unido, e depois da Reforma Religiosa Protestante, iniciada por Lutero no século XVI, a imagem iconica e sacra de Maria foi simplesmente secularizada. Até o século XIX as representações da Madonna com o Menino, desapareceram quase inteiramente da cultura britânica, juntamente com a maioria das outras formas de imagens cristãs, então consideradas supersticiosas. (WATNEY, 2013)

Justamente por se tratar de algo tão importante, como uma das formas de se manter a vida humana após o nascimento, e por atuar nessa linha tênue entre sacro e profano, a amamentação também foi temática aprofundada nos Retratos 10, 11, 12 e 13 da série fotográfica aqui elaborada. Destes, somente no retrato 10 (foto do 2º encontro) a amamentação explícita (criança-seio nu) não está literalmente apresentada. Porém, o objeto que a criança segura é o índice da temática: o que se assemelha a um brinquedo é, de fato, uma bomba manual para extração do leite materno. O ato de extrair o leite, para então oferta-lo ao bebê é um ritual que requer paciência e treino da mãe, além de cuidados necessários na higienização dos recipientes de

empenhadas na proteção, promoção e apoio ao aleitamento materno como um direito de mães e crianças, independente de raça, credo ou nacionalidade. “

FONTE:<http://portalsaude.saude.gov.br/index.php/o-ministerio/principal/secretarias/514-sas-raiz/dapes/saude-da-crianca-e-aleitamento-materno/12-saude-da-crianca-e-aleitamento-materno/10378-primeira-infancia>

⁴⁴ <http://www.waba.org.my/news/portstrut.htm>

⁴⁵ O *mamaço* é um ato coletivo de mães que querem ter o direito de amamentar seus filhos em público, sem serem repreendidas ou julgadas de estarem ferindo “a moral e os bons costumes”. Um dos *mamaços* bastante difundido pela mídia aconteceu em fevereiro de 2014, em defesa a uma mãe que foi repreendida por amamentar sua filha em público durante uma mostra de arte. Cerca de 40 famílias se reuniram em frente ao MIS (Museu da Imagem e do Som), em São Paulo, para o *mamaço* coletivo como forma de dar visibilidade ao ato como natural e direito do ser humano.

armazenagem, e isso demanda tempo.⁴⁶ Por isso, relógios são outros objetos de destaque no cenário deste retrato.

Baudrillard (2009) defende que a utilização de relógios nos interiores domésticos busca simbolizar, paradoxalmente, a idéia de permanência e projeção do tempo, pois:



Do alto à esquerda, em sentido horário: Retratos 10, 11, 12 e 13.

Retrato 10: Foto do 2º encontro

Retrato 11: Foto do 1º encontro

Retrato 12: Foto do 5º encontro

Retrato 13: 2º autorretrato

⁴⁶ A extração do leite materno é orientada de modo a possibilitar a continuidade dos benefícios da amamentação em casos onde mãe e filho, por horas ou até um dia inteiro, não podem estar próximos um do outro. A retirada manual, ou por bombinha, do leite possibilita que a mãe armazene seu leite, e que outra pessoa possa dá-lo ao bebê.

A ordenha do leite também serve para aliviar seios muito cheios e empedrados ou ingurgitados, além de aumentar a produção, em casos de insuficiência de leite. Outra vantagem é prolongar o período da amamentação, porque mantém a produção constante mesmo que a mãe fique temporariamente impossibilitada de dar de mamar.

Também é uma prática para armazenar leite materno para doação.

“a cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais; mas é tranquilizadora quando substantifica o tempo e o destaca como objeto consumível. Todos já experimentaram como o *tic-tac* do relógio consagra a intimidade de um lugar: é que ele o torna análogo ao interior de nosso próprio corpo. O relógio é um coração mecânico que nos tranquiliza a respeito de nosso próprio coração. É esse processo de infusão, de assimilação da substância temporal, é essa presença da duração que vem a ser recusada, da mesma forma que todos os outros núcleos de involução, por uma ordem moderna que é a exterioridade, espaço e relação objetiva.”(BAUDRILLARD, 2009, p. 30)

A retratada também estabelece, através da escolha das cores principais, outro índice de leitura da temática apresentada: cores primárias e puras, presentes no lençol amarelo, no vestido *azul* e no *sling vermelho*. Cores primárias que misturadas entre si levam às secundárias e essas às terciárias e assim por diante, numa sucessão metafórica de misturas e experiências. Um típico brinquedo infantil (um ursinho) além da chupeta, como um objeto de sucção e prazer oral que substitui o seio materno, estão pendurados no varal complementando a leitura visual.

Nos demais retratos (11, 12 e 13) apesar da temática da amamentação ser apresentada de forma mais literal, os objetos escolhidos pelas retratadas indicam as diferenças sutis do que cada uma buscou elaborar. O retrato 11 é resultante do 1º encontro com esta retratada. Sua criança estava com poucos meses de vida e a ligação profunda entre ambas se fez presente não só no momento da amamentação e na expressão absorta da mãe, mas também nos símbolos de dois *slings* presentes na imagem: enrolado ao corpo da mãe e costurando toda a corda do varal. O retrato 12 foi feito após longo período do início do projeto, o que é evidente pois a criança já tinha deixado de ser um bebê de colo, se alimentava de sólidos, apresentava os primeiros dentes, andava com as próprias pernas e balbuciava suas primeiras palavras. Nesta fase a amamentação, mais do que prioritariamente relacionada à nutrição, é vínculo afetivo. A mãe

retratada acolhe o filho num gesto de carinho e amor, conectada ao ato de oferecer afeto ao filho em forma de leite materno e troca de olhares. O retrato 13 foi meu 2º autorretrato, ou seja, acontecido logo no início do projeto fotográfico. Com essa elaboração cenográfica procurei trazer a temática, intencionalmente, pelo viés sacro-profano. Eu ofereço o seio ao meu filho, enquanto outros elementos no varal, como roupas íntimas masculinas e femininas, indicam a conotação também sexual dessa oferta. Cuecas e meias-calças sensuais emolduram a sacralidade humana do aleitamento materno.

2. Eva & Maria e suas identidades transitórias

Na sociedade ocidental é notória a grande influência que o discurso teológico do Cristianismo tem sobre as desigualdades de gênero. Contudo, segundo Mota-Ribeiro (2000) a hierarquia sexual, consagrada pela Igreja Católica, não surge com o cristianismo, mas remonta a contexto sociocultural muito anterior aos primeiros cristãos. O fato evidente é que, muitos dos discursos produzidos nas esferas sociais foram moldados pelos discursos religiosos, que juntamente com a construção de uma insondável produção imagética justificadora, eram veiculados como naturais e divinos.

As imagens católicas-cristãs sempre representaram as mulheres sob duas figuras paradigmáticas que aludem a dois diferentes discursos morais que continuam ecoando na atualidade: a prostituta e a santa, nas figuras de Eva e Maria; sendo que a primeira representa o que a mulher é a segunda o que a mulher deveria ser. Eva, a primeira mulher da Criação, corresponde à generalidade das mulheres, atribui à todas suas características de essência pecaminosa, imperfeita (derivada da costela de Adão) e portadora da desgraça humana. Maria é o seu contrário, virgem e casta e por isso escolhida para ser a Mãe de Jesus, representa um ideal paradoxal (virgindade e maternidade), condição impossível de ser atingida pelas mulheres mortais. Aqui conceitos da esfera teológica são transferidos para a social, que tomadas como verdades, foram validando os discursos da dominação masculina.

Mota-Ribeiro defende que as posições impostas às figuras de Eva e Maria

“(…) não são, de todo, antagônicas e muito menos inconciliáveis. Colocar a ênfase no Cristianismo como mecanismo

determinante do papel social da mulher não deixa de fora a consideração da função essencialmente perpetuadora de um discurso que é, acima de tudo, social e cultural (em si também auto-reprodutor), assente em modelos do feminino historicamente construídos e culturalmente sedimentados. Do mesmo modo, pensar a desigualdade de gênero do ponto de vista de uma “criação” preexistente ao próprio Cristianismo não põe de parte o papel determinante desta religião no estado atual da cultura ocidental, nos seus mais variados aspectos, e na qual os papéis sociais de gênero obviamente se incluem. Assim, a imagem da mulher veiculada pela Igreja Católica será encarada como fator determinante dos modelos de auto-representação da mulher e da identidade feminina que são por si construções sociais a um nível mais vasto, onde a religião assume um papel particularmente importante. Ademais, será artificial procurar “erguer muros” e “enclausurar” aquilo que, nos nossos dias, é fruto de condicionalismos socioculturais e aquilo que é resultado de influências teológico-religiosas, uma vez que separar cultura/sociedade, por um lado, e religião, por outro, não tem qualquer sentido numa cultura ocidental desde sempre fortemente balizada por valores e princípios cristãos”. (MOTA-RIBEIRO, 2000, p. 03-04)

Ao longo do Cristianismo a condição submissa da mulher face ao homem foi justificada pela história da Criação. Na segunda versão do Gênesis, Adão é criado em primeiro lugar e Eva surge como uma “auxiliar”, criada a partir da sua costela. Eva é estúpida (pois foi seduzida pela serpente a provar do fruto proibido), traiçoeira (pois oferece o fruto à Adão) e, portanto, pecadora por natureza. Essas características foram naturalizadas como próprias de todas as mulheres e ainda persistem, segundo Mota-Ribeiro (2000), aos dias atuais. Em contrapartida, Maria casta, obediente e virginal (e por tais méritos, escolhida para dar à luz ao Salvador da humanidade que Eva desgraçou)

é apresentada como seu contrário, sendo elevada a um nível de perfeição inatingível para qualquer mulher.

A partir dessas considerações, Eva e Maria são como duas faces da mesma moeda, servindo como justificativa divina no condicionamento de comportamentos e modos de existência das mulheres na sociedade ocidental. Inseridas entre dois extremos paradoxais de modelos de feminino, o humano - indesejável e condenável - e o santificado - desejável mas inatingível - as mulheres, dentro do círculo das características marianas, vem sendo “condenadas a uma condição de permanente luta entre a tentativa de aproximação aos ideais femininos da Igreja Católica (encarnados pela mãe de Jesus) e a impossibilidade de o conseguir totalmente, devido ao contraste evidente entre as características de Maria e a condição humana das mulheres em geral.” (MOTA-RIBEIRO, 2000, p. 15)

Maria representa o *corpus* de qualidades consideradas ideais, o idealizado comportamento feminino, no qual a mulher deve assumir o seu dever social como esposa (virgem!) e mãe. A característica biológica feminina - a capacidade de gerar e parir uma criança - são legitimadas como essência da feminilidade justificando as construções sociais dos papéis de gênero. A idealização do milagre da vida que é gerada na mãe perfeita (Maria) propaga uma visão social de que a mulher deve cumprir sua natureza de gestar um filho(a) e de estar permanentemente em função e das necessidades de um outro (da criança, do marido e demais familiares). (Ibid, 2000)

Nessa visão, a contribuição social da mulher é identificada na maternidade, o que a remete imediatamente para o domínio das atividades domésticas e privadas. Sendo assim instituído pela Igreja, qualquer outra atividade é abandonada em função da prioridade da educação e cuidado dos filhos, da casa e da família, de modo que “a maternidade (encarnada por Maria) assume-se como forma de permitir a salvação do sexo feminino e de o redimir do pecado da sua mãe Eva, desde que o comportamento das mulheres permaneça dentro de outros parâmetros adicionais de perfeição”. (MOTA-RIBEIRO, 2000, p. 17)

A imaculada Virgem, não o é apenas em relação à sua abstinência sexual, mas também sua alma e seu espírito são castos e seu pensamento, suas atitudes e sua aparência são puros. Este referencial de mulher inculcado, pela Igreja católica, na consciência coletiva feminina, exige que a visibilidade da pureza espiritual deve estar presente na aparência, pois assim também os outros poderão certificar-se dessa pureza. Assim legitimado, a mulher é responsável pela sua auto-imagem a partir do modo como se apresenta visualmente, devendo cuidar para

não se deixar ser percebida como objeto de desejo sexual. Daí podemos deduzir que a instrução em negação da carne, da ostentação e do desejo formatou nas mulheres muitos dos comportamentos, envolvendo corpo, sexualidade e auto-imagem, que considerados traumáticos, continuam a fazer eco no contemporâneo. (Ibid, 2000)

Maria, como a mulher ideal, é “publicitada” pela Igreja Católica como a possibilidade da salvação (já que todas nós somos ‘descendentes impuras’ de Eva) sob um modelo inatingível de mulher e mãe. Nesse sentido, a questão imposta às mulheres refere-se não à salvação mas sim à sua dominação, como ressalta Mota-Ribeiro:

“O que é que a tentativa de aproximação do ideal original? Salvação ou dominação? Só existe um modelo a seguir mas é impossível segui-lo. Veicula-se um padrão daquilo que a mulher deveria ser, mas como poderia sê-lo? Nesta difícil situação de ambiguidade entre um ser concreto e um dever ser inatingível, as mulheres acabam por se deixar conduzir e “docilizar”, conscientes que estão da sua imperfeição, face a Maria e àquilo que deveriam ser, e da sua herança de pecado, legado de Eva e marca daquilo que são. Assim, cada mulher terá de viver com uma imagem de si sempre incompleta, sempre imperfeita, face à impossibilidade de fugir da sua natureza humana identificada com Eva e de ascender à natureza imaculada e virtuosa de Maria”. (MOTA-RIBEIRO, 2000, p. 19-20)

A moral cristã continua a sustentar uma eterna oposição entre bem e mal, céu e inferno, salvação e condenação. Ter de escolher, entre sermos Evas ou Marias, como únicas possibilidades de referência de feminino é desperdiçar as múltiplas nuances que contemplam os intermédios entre um extremo e outro. Além de tornar-se cansativo, a adoção de uma única realidade possível, entre demasiadamente humana ou demasiadamente sagrada, é irreal e fadada ao fracasso.

Ambas figuras femininas carregam características sacras e profanas, qualidades e faltas que são realidades possíveis. A sacralidade biológica de gerar uma vida dentro da vida nos ascendem, homens e

mulheres, a deuses - ou, aquilo que acreditamos que estes sejam - assim como muitos dos nossos pensamentos e ações que exercitamos no cotidiano da vida concreta. Do mesmo modo, nossas falhas e a certeza da mortalidade nos afirmam à nossa humanidade, gerando intermitentemente este ciclo de ascensão e queda.

Assumir nosso espelhamento apenas nas qualidades, negando as faltas, não nos farão mais sagrados do que somos, mas é possível que a sensação de incompletude pela ausência das outras nuances nos mantenha ocupados em suas buscas por toda nossa breve e mortal existência.

3. O retrato de Mar

Quando a fotografia surgiu, a partir do processo de fixação das imagens, em cerca de 1840, os fotógrafos chamados pictorialistas se apropriavam de referências imagéticas/compositivas das pinturas para dotar a nova tecnologia com respeitabilidade profissional e garantir tanto espaço de exposição quanto vendas. (WATNEY, 2013) Como, há muito debatido e documentado, a fotografia tão logo nasce aspira sua condição de arte, servindo-se da pintura em sua estética temática e compositiva. (BARTHES,1984; BENJAMIN,2013; ROUILLÉ, 2009)

A fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron⁴⁷, uma das primeiras artistas de sucesso da fotografia, conhecida por seus inúmeros retratos alegóricos e cenográficos a partir de referências da literatura e religião, fotografava mulheres com seus filhos em composições próprias das pinturas renascentistas italianas das *Madonnas*. Cameron utilizou a temática da *Madonna com a Criança* em cerca de 60 trabalhos realizados entre 1864 e 1872, onde “sua dedicação ao tema demonstra não só a sua fé religiosa, mas também a sua convicção de que, empregando a iconografia da pintura, especialmente a variedade do renascimento italiano, ela estaria expressando suas idéias fotográficas ao nível da arte (e não como "mera" fotografia)”. (BRIGHT, 2013, p. 11) Apesar de adotar vários dispositivos formais de arte renascentista como, por



Figura 08

⁴⁷ “Julia Margaret Cameron (1815-1879) ganhou sua primeira câmera já aos 48 anos, como presente de uma de suas filhas. Sua carreira decolou rápido. Em um ano, era membro das sociedades de fotografia inglesa e escocesa. Sua relação com a nova ocupação era muitas vezes obsessiva, movida por um anseio de, nas palavras dela, prender toda a beleza que existe. Fazia com que seus modelos posassem por horas a fio enquanto ela laboriosamente revestia e expunha cada chapa. O resultado era pouco convencional: suas imagens tinham uma dose de subjetividade, forte apelo cênico e iluminação peculiar. A maior parte de suas fotografias se enquadrava em duas categorias: retratos e alegorias encenadas, inspiradas em obras religiosas e literárias.”

Fonte: <http://foto.espm.br/index.php/referencias/as-alegorias-e-retratos-de-julia-margaret-cameron/>

exemplo, a composição triangular, suas “Marias” se diferenciavam daquelas encontradas nas pinturas religiosas tradicionais. Elaborava retratos de Madonnas, muitas vezes sensuais, com os cabelos soltos caindo sobre ombros expostos e criava uma massa de corpos, numa união física entre a mãe e a criança semi-nua. Utilizava de elementos cenográficos, como cortinas em torno das formas humanas para criar impressionantes contrastes de sombra e textura, que ilustravam a habilidade de Cameron para sugerir profundidade em uma superfície plana. O processo fotográfico de colódio úmido atenuava a dureza do foco da imagem aumentando ainda mais o poder de sedução da cena (Figura 08). Suas Marias, mais que idealizadas, eram humanas e eróticas. (BRIGHT, 2013)

Trabalhando nos Estados Unidos, Gertrude Käsebier⁴⁸ também fez uso de fontes religiosas para criar suas imagens fotográficas. Assim como Cameron, Käsebier assumiu a fotografia relativamente tarde na vida, depois de ir para a escola de arte em Nova York como uma mulher casada. Se interessou pela temática da maternidade que durou ao longo de sua carreira (Figura 09), a partir dos escritos de Friedrich Fröbel, estudioso alemão do século XIX cujas teorias sobre a importância da mãe no desenvolvimento da criança levou à fundação do primeiro jardim de infância, termo cunhado por ele em 1840 (WATNEY, 2013).

Já em 1897, Käsebier tinha um bem sucedido estúdio de retrato na 5ª Avenida, num momento em que a fotografia atingia cada vez mais público através da introdução de câmeras Kodak e processamento barato, garantindo êxito nas vendas de câmeras a fotógrafos amadores, entusiasmados a retratar suas famílias. A fotografia doméstica e a temática da educação dos filhos influenciou inclusive os estúdios comerciais, que continuaram a desempenhar um papel importante no registro de momentos-chave da vida familiar, especialmente os noivados, casamentos e retratos de jovens e orgulhosos pais com seus filhos.

Essa mãe retratada por Käsebier (Figura 09), evoca uma *Madonna* pictórica, porém, de um modo inquietante pois não vemos seu rosto. É possível acreditar que haja uma relação de ternura entre mãe e filha, a partir de sua (dis)posição corporal, e da expressão serena da criança. A natureza humanizada deste retrato de 1899, é reafirmada sem

⁴⁸ Gertrude Käsebier (1852-1934) foi uma das mais influentes fotógrafas americanas do início do século 20. Ela era conhecida por suas imagens evocativas da maternidade, seus poderosos retratos de nativos americanos e sua promoção da fotografia como uma carreira para as mulheres. fonte:http://en.wikipedia.org/wiki/Gertrude_Käsebier

poses rígidas e a criança nua e tranquila. Contudo, esse retrato também nos remete às “*Hidden Mothers*” (Mães escondidas) comuns nos retratos vitorianos⁴⁹.



Na sequência: Figuras 09, 10 e 11

O início do período vitoriano coincide com o início da invenção da fotografia. Naquela época, fazer um retrato era privilegio de poucos, pois custava caro. Além disso o retratado deveria ficar imóvel e rígido, para que sua figura não borrasse durante o processo lento de captação da imagem. Se já era bastante difícil para um adulto manter-se imóvel, por longos minutos em frente à câmera, imagine como seria para um bebê? Neste caso, as mães entravam em cena para facilitar o processo da fotografia e manter seus bebês confortados e acomodados em algo familiar: em seus colos. Porém, o fato inusitado e um tanto quanto perturbador, presente nos retratos vitorianos, é que os retratos de bebês apesar de estarem com suas mães, estas não mostravam seu rosto nem seu corpo, pois deviam estar escondidas sob tecidos variados “disfarçando-se” de móveis: em cadeira, poltrona, cama ou divã. (Figura 10) Tais fotografias eram realizadas, diz-se, com o intuito de apresentar a criança ao espectador da foto, e não evidenciar uma relação entre mãe e filho. Outras fotos de bebês, também desse período, não encobrem a mãe com um tecido qualquer, mas em contrapartida, talvez façam pior:

⁴⁹ “A era vitoriana no Reino Unido foi o período do reinado da rainha Vitória, em meados do século XIX, de junho de 1837 a janeiro de 1901. Este foi um longo período de prosperidade e paz para o povo britânico, com os lucros adquiridos a partir da expansão do Império Britânico no exterior, bem como o auge e consolidação da Revolução Industrial e o surgimento de novas invenções. Isso permitiu que uma grande e educada classe média se desenvolvesse.”

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Era_vitoriana

suas cabeças são ‘retiradas’ pelos fotógrafos, na pós produção, gesto que as tornava imperfeitos manequins anônimos.⁵⁰ (Figura 11)

À medida em que a fotografia se popularizou entre o público do sexo feminino ocorreu uma grande importância na transformação das relações de gênero, característica tão central da modernidade.

Questões da maternidade, no século XX, assumiram um ponto central da prática fotográfica. Fatores sócio-culturais como transformações no casamento e debates em torno das necessidades de mães que trabalham fora de suas casas, as famílias monoparentais, sem mencionar as discussões sobre o papel de mães de aluguel ou a questão de parceiro do mesmo sexo, levaram a temática a patamares ampliados (WATNEY, 2013). Em meados dos anos 60, junto com a ascensão da chamada “segunda onda” do feminismo, a maternidade tornou-se uma área de investigação para as artistas criticamente envolvidas. Mary Kelly⁵¹ em sua série fotográfica *Primapara (Bathing series)*, de 1974 e *Post Partum Document* (1973-79) marcam o momento de quando a figura da mãe na arte começou a mudar (BRIGHT, 2013). Por duas décadas ou mais, a influência de Kelly e outros artistas mulheres lançaram outras reflexões sobre a prática artística contemporânea na temática da maternidade e, nos últimos anos, uma nova safra de artistas surgiu com uma relação diferente com a representação, a psicanálise, o

⁵⁰ “Uma explicação mais sociológica, admite a possibilidade de que aquelas mães não se sentiam valorizadas suficientemente enquanto tais para aparecer nas fotografias. O que faz com que essas imagens se tornem emocionantes atualmente é precisamente lê-las buscando seu sentido. Elas são intrigantemente abertas às interpretações. Linda Fregni Nagler, que vem colecionando fotos de Hidden Mothers há anos, publicou um livro com essas imagens que foram o assunto de sua instalação na Bienal de Veneza do verão de 2013. Ela organizou quase mil fotografias, compradas ao redor do mundo, colecionadas pacientemente ao longo de sete anos. Reunidos em conjunto, estas imagens de mães escondidas, simultaneamente ausente e presente, ilustram algo que ainda ressoa hoje. Disfarçadas como poltronas, se escondendo atrás de pilares ou agachadas no tapete, essas figuras fantasmagóricas lembram-nos do caminho que todos nós, independentemente da idade ou circunstância, continuamos sendo guiados pela reconfortante, mas aprisionadora, compreensão materna.” (HUGHES, K., 2013, s/p.)

⁵¹ “Mary Kelly (EUA, 1941) é conhecida por seu trabalho baseado em projetos, abordando questões de sexualidade, identidade e memória histórica na forma de narrativas instalações de grande escala. Em 1968, no auge dos movimentos estudantis da Europa, se mudou para Londres, Inglaterra, para continuar o estudo de pós-graduação, onde começou sua crítica a longo prazo do conceitualismo, informada pela teoria do movimento feminista no qual estava ativamente envolvida em toda a década de 1970. Nesse período elaborou a instalação *Women & Work*: um documento sobre a divisão do trabalho na indústria, de 1975, bem como a produção de seu trabalho icônico na relação mãe/filho “*Post-Partum Document*”, 1973-1979. “*Documentação I*”, causou um escândalo na mídia quando foi exibido pela primeira vez no Instituto de Arte Contemporânea, em Londres, em 1976.”

Fonte: site oficial da artista <http://marykellyartist.com>

feminismo e as outras questões que dominaram as imagens da mãe nos anos '70 e '80 (BRIGHT, 2013).

“Esta nova geração, diante do complexo cenário dos papéis de gênero e certezas menos definidos, no século XXI, responde diversamente quando se trata de significado e interpretação. E eles fazem isso no momento em que entendemos o caráter polissêmico da fotografia em si como nunca, na verdade, quando o nosso entendimento sobre o que este meio pode ser está muito mais ampliado. Plenamente consciente das expectativas da fotografia, mas também de suas limitações, esses artistas se divertem em contradição e ambiguidade, abraçam o aspecto performativo de sua prática e, fundamentalmente em um primeiro plano, o papel da subjetividade e da auto-referencialidade. Além disso, enquanto muitos conceitualistas anteriores negaram ao espectador o deleite da imagem, os indivíduos mostrados aqui apreciam a imensidão fotográfica em todos os seus gloriosos detalhes.” (BRIGHT, 2013, p. 10)

A anterior citação de Bright, pode ser justificada pelo fato de que a incorporação assumida a partir das novas tecnologias fotográficas em sua a) produção, b) intervenção e c) difusão - leia-se: a) acesso a variados meios de captação fotográfica na era digital, como câmeras compactas, celulares e computadores; b) inovadores recursos tecnológicos de pós-produção da imagem digital como o photoshop⁵²; e c) compartilhamento instantâneo das imagens via redes sociais virtuais - possibilita ao artista criar e recriar a realidade de uma forma muito mais dinâmica, estendida e sincrética. O artista/fotógrafo contemporâneo não intenciona dominar somente a técnica fotográfica a partir dos recursos de sua câmera, mas busca compreender, e criar sua assinatura, em todo o processo criativo: da idéia para a captação da imagem, passando pelo

⁵² Uma anedota para ilustrar a importância do Photoshop como principal recurso na edição de imagens na era digital, e que circula entre os amantes e simpatizantes da fotografia, fez do nome do programa virar verbo: “vou photoshopar você!”

domínio dos programas de edição fotográfica até a comunicação e recepção advindas do público, real e virtual, que compartilha e problematiza sua produção.

Evidente que, desde então, se vivemos mudanças enquanto indivíduos e enquanto sociedade, a fotografia não poderia deixar de acompanhar tais transformações. Em época de interatividade através dos *smartphones*, internet, redes sociais virtuais e notícias, de toda e qualquer natureza, vinculadas 24 horas por dia, a fotografia está no centro da nossa cultura visual como nunca antes. Hoje, o *compartilhamento* das várias fases da maternidade, da gravidez a educação dos filhos acontecem abertamente em comunidades virtuais, sites, blogs. As muitas fases maternas antes escondidas, ou até mesmo negadas, agora encontram espaço e seguidores para sua publicação e discussão. Além, é claro, da literatura e do cinema, que frequentemente fazem da maternidade o enredo principal, e a política com debates voltados às mulheres que pretendem buscar o equilíbrio entre vida profissional e a criação dos filhos. Segundo Bright,

“(...) a mãe tem uma visibilidade e influência sem precedentes nas esferas culturais e políticas. Não é nenhuma surpresa, portanto, que os artistas que trabalham com fotografia estão envolvidos com o assunto de uma forma que reflete este novo conjunto de circunstâncias. Eles não trabalham apenas com o meio, mas dentro dele, com uma compreensão aguda da mudança de lugar, identidade, definições, atitudes e abordagens.”.
(BRIGHT, 2013, p.09)

Dentro do acervo imagético fotográfico, impossível não aludir a uma *Madonna* uma das fotografias mais reproduzidas no ocidente, a famosa *Migrant Mother*⁵³ (Figura 12), de 1936, de autoria de Dorothea Lange. Essa fotografia foi “exaustivamente analisada por uma série de

⁵³ Esta celebrada imagem foi uma das encomendadas por Roy Stryker para o projeto fotográfico Farm Security Administration. O programa americano New Deal, do presidente Roosevelt, foi pensado de modo a estimular a economia dos EUA depois de Grande Depressão, e a Farm Security Administration foi um esforço para aliviar a pobreza rural em todo o país. Entre 1935 e 1944 durante o projeto, a Divisão de Informação da FSA, liderada por Roy Stryker, encomendou a onze fotógrafos documentar a situação dos agricultores pobres, produzindo mais de 250.000 imagens. Fonte: Home Truths, 2013, p.11

estudiosos que têm comentado sobre a sua popularidade em massa e sua capacidade de transcender as especificidades para se tornar universal.” (BRIGHT, 2013, p.11)

É uma imagem no qual o apelo ao conteúdo sentimental e emocional é evidente. No entanto, a importância dessa imagem reside



Na seqüência: Figuras 12 (ao lado) e 13 (acima)

tanto no contexto original em que foi feita, quanto ao fato de que foi fornecida gratuitamente aos jornais e revistas tornando-se uma das imagens mais reproduzidas daquele período, que já se valia dos meios de comunicação de massa para veicular interesses e transformar imagens em ícones.

Lange, em 10 minutos, tempo necessário para fazer as 5 fotos sequenciais (Figura 13), transformou Florence Thompson, junto às suas 3 filhas, no idealizado retrato popular da Madonna americana da Grande Depressão. Em 1955, quando a imagem foi exibida no *Museum of Modern Art* (NY), na grandiosa “The Family of Man”, exposição com curadoria de Edward Steichen, o seu estado de fotografia emblemática já estava assegurado, e mais do que isso, havia assumido um status de objeto de arte. (Bright, 2013)

Essa imagem cumpriu sua função de denúncia do assombro econômico-social, daquele período da história norte-americana e foi além, tornando-se um ícone de valores maternos para a mulher que mantém a família unida, não importando os percalços da vida. Segundo Bright, as imagens de mulheres mães, como as de Julia Margaret Cameron ou a *Mãe Migrante* de Dorothea Lange,

“ainda ressoam como representações universais de maternidade porque

funcionam dentro de uma estrutura simbólica que é secular. Nós não entendemos estas imagens tanto em termos de verossimilhança, mas como expressões de valores de longa data que, ainda hoje, continuamos a prezar. Estas imagens transcendem especificidades par reproduzir um motivo primordial da ternura maternal, santidade e qualidades femininas míticas que foram reproduzidas repetidas vezes” (BRIGHT, 2013, p.08).

Questões que envolvem a relação entre arte e vida - a vida do artista e sua arte, ou se a arte condiciona ou determina o artista - tornaram-se reflexões recorrentes desde o século XVI, a partir de Vasari⁵⁴. Os artistas trazem da vida elementos para sua arte, e vice-versa, transformando acontecimentos brutos em novas práticas e idéias de assimilação consciente daquela experiência e, por percorrer campos diversos, aquele que abarca sua vida familiar também se torna penetrável de ação transformadora. (FRAYZE-PEREIRA, 2007, s/p)

A relação entre o tema da família e a linguagem fotográfica existe desde o advento da fotografia, no século XIX, a partir de cenas e eventos familiares registrados por fotógrafos profissionais e amadores. A primeira grande exposição a focar no tema da família foi a histórica “The Family of Man”, em 1955, na qual num contexto de pós guerra reuniu fotografias de “503 fotógrafos de 68 países, abordando a diversidade humana segundo uma visão humanista, esperançosa e unitária, que destacava os pontos comuns entre os seres humanos de todo o planeta”. (FRAYZE-PEREIRA, 2007, s/p)

Essa imponente exposição foi concebida como um mostruário imagético em homenagem à espécie humana, cujo futuro parecia em risco de iminente ameaça em virtude de uma catástrofe nuclear, viajou para trinta e sete países diferentes e foi muito popular, atraindo grandes audiências em todo o mundo. A mostra foi organizada em temas: nascimento; infância; juventude; natureza e ambiente; cotidiano;

⁵⁴ “Giorgio Vasari (Italia, 1511-74) é considerado o primeiro historiador da arte, inventando o gênero da enciclopédia de biografias artísticas sob o título ‘Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori ed architettori’, que foi publicado pela primeira vez em 1550. Além de biografias (intercaladas com divertidas anedotas e fofocas), também incluía um tratado sobre os métodos técnicos empregados nas artes. O livro foi parcialmente reescrito e ampliada em 1568, com a adição de retratos de artistas feitos em xilogravura.”

alimentação; trabalho, arte e cultura; identidade; vida de casal e celibatários; casais e famílias; relacionamentos e indiferença; poder e política; velhice; morte e memória, que celebravam (e enclausuravam) a grande família humana sob uma perspectiva homogênea, humanista, sentimental e universal.

Um dos críticos mais ferozes a essa exposição foi Roland Barthes, denunciando a curadoria de Edward Steichen como apelativa, sob um caráter ideológico de imagens que remetiam o espectador “ao mito ambíguo da família, sem nenhuma interrogação sobre sua origem” (FRAYZE-PEREIRA, 2007, s/p) Sob críticas, Barthes reclamava sobre a importância de compreender sob quais contextos e mecanismos em que as imagens fotográficas foram produzidas e exibidas, e ironizava “a criação de um sentimento de unidade mágico baseado na idéia de uma essência ou natureza humana, obscurece as diferenças sociais e históricas vitais subjacentes”. (SIMON WATNEY, 2013, p.60)

Mesmo a par das circunstâncias que geraram a exposição “The Family of Man” e da vastidão imagética ali apresentada, a “indiferença arrogante” de Barthes “parecia mais um pretexto para expor o que ele desdenhosamente julgava como humanismo vulgar”. (SIMON WATNEY, 2013, p.60) De mesmo modo, suas críticas às fotografias que exaltavam a temática da maternidade não foram indiferentes:

“Quer queira ou não a criança nasce com facilidade ou dificuldade, quer queira ou não seu nascimento causa sofrimento para sua mãe, quer queira ou não, ela é ameaçada por uma enorme taxa de mortalidade, quer queira ou não tal e tal futuro está aberto para ela - isso é o que as exposições deveriam dizer às pessoas, em vez de um eterno lirismo do nascimento”.(BARTHES apud WATNEY, 2013, p.61)

Críticas como estas ampliam possibilidades de pensar sobre a produção imagética, porém nos levam a imaginar que para Barthes fotografias eram quase inaceitáveis a menos que estivessem apoiadas por uma vasta literatura exploratória, como se em si mesmas, elas fossem essencialmente inadequadas, falhas ou irremediavelmente ideológicas. A sua interpretação racional ao *studium*⁵⁵ da imagem

⁵⁵ Para relembrar destes conceitos ver pág. 47.

fotográfica parecia ser sua segurança contra o sentir, o *punctum*, da cena

ali enquadrada. Mas tomando a fotografia enquanto possibilidade de impressões e sentidos, o que pode ser mais central, em seu propósito, do que seu envolvimento, sob múltiplos olhares, com os grandes temas universais da vida e da morte?

As passagens alegres da vida assim como as dificuldades em lidar com a morte, foram temáticas abordadas por duas retratadas nesta pesquisa. No Retrato 14, vida e morte são simbolizados em todo o ciclo: a flor natural que segura a mulher, em uma homenagem ao seu falecido amigo, encontra seu contraponto na folha seca que jaz aos seus pés. O varal repleto de roupas infantis, sugere “o mundo cor de rosa” de suas meninas, um argumento que apresenta a inocência e ingenuidade perante o desconhecimento de tristeza que a morte pode provocar. No entanto, a intenção simbólica enfatizada na construção da imagem não buscava salientiar qualquer dor ou pesar pela ausência da pessoa querida, e sim referencia-la enquanto amizade verdadeira, aprendizados e alegrias que ampliaram a própria vida enquanto experiências compartilhadas. A enorme sacola, que segura uma das meninas, simboliza a “bagagem de



A partir do alto:

Retrato 14: Foto do 5º encontro

Retrato 15: 7º autorretrato

conhecimento e ensinamentos a mim transmitidos e que vou levar pra toda vida” (*Madonna R.*)

Já em meu autorretrato (Retrato 15), também propus uma reflexão sobre a morte como desaparecimento do corpo físico e o medo da impermanência das memórias de experiências vividas com aqueles com quem convivemos e amamos em vida. O meu pesar recaiu sobre mim mesma, a minha ausência do mundo feito por pessoas que amo e o

desaparecimento de qualquer rastro de memória que eu, supostamente, teria deixado. O meu legado é presentificado por meu filho, nova vida que procura explorar o que há além da presença espectral à sua frente. O menino curioso não se amedronta com a mãe velada, enquanto ela mesma delineia seu temor de estar morta em vida, delegando alegrias e momentos felizes para um futuro próximo, ao invés de estar presente, no presente, com um simples “levantar de véu”. Aqui, neste *autorretrato 15*, torno-me uma *Hidden Mother*, porém, imaterial: alma penada.

4. *A few Home Truths*⁵⁶

Somente após me tornar mãe é que me pus a refletir sobre a maternidade. Até aquele momento eu era filha de minha mãe, amiga de algumas mulheres mães, parente de muitas mulheres mães. Eu as via a partir do meu ponto de vista de mulher sem filhos, onde a complexidade da experiência materna me era uma idéia vaga e fantasiosa. Viver a maternidade me possibilitou novos olhares sobre estas mulheres e sobre mim mesma.

Atualmente, mesmo à distancia de tempo, ainda é fácil acessar muitos detalhes daquela vivência que me pareceu tão desnordeadora. Contudo, ainda que essas lembranças se baseiem em fatos concretos e reais, é natural que hoje elas também estejam diluídas em outras recordações. E à distancia dos meses e anos, até as maiores dificuldades são amenizadas, perdem contrastes e saturações e ganham na memória certo saudosismo. As memórias tornam-se românticas.

Na época em que iniciei este projeto fotográfico, a idéia de elaborar uma série de autorretratos que me permitissem explorar os questionamentos e dúvidas ao tornar-me mãe surgiu enquanto me colocava nessas reflexões, ou seja, um *insight* se fez como possibilidade de auto-compreensão através da fotografia e da arte. Porém, não fui

⁵⁶ Expressão de origem inglesa que significa a constatação de um fato desagradável sobre si mesmo, especialmente quando apontado por outra pessoa, exemplo: "O que ele precisava era de alguém para lhe dizer algumas verdades".

“Home Truths” também é o título da mostra fotográfica sobre maternidade, acontecida na Photographers’ Gallery de Londres, entre 11 de outubro de 2013 e 05 de janeiro de 2014, além da temporada no Museum of Contemporary Photography (MOCP) no Columbia College em Chicago, EUA, entre 18 de abril a 13 de julho de 2014; e outra temporada no Belfast Exposed Photography, de 24 de outubro a 20 de dezembro de 2014, que deu origem ao livro fotográfico de mesmo nome, trazendo as imagens expostas na mostra, textos de artistas, curadores, críticos e historiadores de arte que uso como referência nesta pesquisa.

intencional e propositalmente buscar idéias ou formas de auto-expressão na arte ou na fotografia, pois naquela época me parecia que tudo o que eu tinha era uma rotina muito concreta que girava em função de algo ou alguém. Maternar meu filho exigia todo meu tempo e o esgotamento físico me parecia impedir de abrir janelas criativas. Daí a surpresa alegre de me deparar com este *insight*, que se fez presente como algo tão possível, inventivo e pessoal que me prometia um resgate de mim mesma. Daí a urgência de pôr em prática e concretizar aquilo que parecia, então, a minha tábua de salvação.

Desde o começo dessa investigação, me pareceu óbvio que me interessava levantar questões sobre a maternidade a partir de uma perspectiva feminista, já que aquele ideário de “boa mãe”, veiculado e introjetado culturalmente, se despedaçava dentro e fora de mim na prática cotidiana. Pesquisas teóricas na psicologia, antropologia, literatura, filosofia e arte foram realizadas com o intuito de conectar e fundamentar os assuntos de interesse, e apesar da minha formação em artes plásticas, qual não foi minha surpresa, ao descobrir que as relações entre “arte e maternidade” eram assim tão férteis, principalmente a partir das primeiras artistas feministas. Surpresa maior tive ao descobrir que duas grandes mostras de arte, acontecidas entre 2012 e 2014, tratavam da temática “maternidade e arte” exatamente contemporaneamente à essa minha investigação! Uma coincidência inesperada de conexão com outras artistas, que também como eu, estavam investigando seus anseios enquanto mulheres-mães. A propósito, até mesmo o título de uma dessas mostras “Modern Madonnas”⁵⁷ é semelhante ao dessa pesquisa, com obras que abarcavam fotografias, pinturas, esculturas e instalações.

No entanto, a mostra “*Home Truths*”⁵⁸ propunha um percurso exatamente igual àquele que também fiz: relacionar reflexões acerca da maternidade, na contemporaneidade, através da imagem fotográfica. Por esse motivo, acho pertinente me estender um pouco mais sobre essa exposição e as artistas que participaram desta.

Susan Bright, curadora da exposição *Home Truths*, reuniu um grupo de artistas contemporâneas que lidam com as muitas verdades da

⁵⁷ ‘Modern Madonnas’ – 13 Artists respond to the ‘Mother and Child’ theme St. George’s Arts, St. George’s Church, Esher, Surrey, UK 26 May – 17 June, 2012

A mostra de arte “Modern Madonnas” foi realizada dentro de uma igreja do século XVI, em Surrey, no Reino Unido, contando com trabalhos de treze artistas-mães britânicas. O espaço expositivo, que buscou trazer essa conotação entre sacro e profano, era fundamental para a leitura das obras, que intentavam questionar a temática da maternidade por um olhar feminista. [http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/4_2/documents/Baillie_SiM_4\(2\)2012.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/4_2/documents/Baillie_SiM_4(2)2012.pdf)

⁵⁸ <http://www.thephotographersgallery.org.uk/home-truths-3>

maternidade: suas alegrias e tristezas, seu caos às vezes angustiante e as imensas expectativas envolvidas. Algumas artistas selecionadas refletem sobre a profunda mudança na identidade de uma mulher quando se torna mãe, e os sentidos conflitantes de perdas e ganhos que podem surgir. “Cada uma revela as forças culturais que transformam a idéia da maternidade na ficção, fetiche e fascínio, oferecendo imagens da maternidade que ficam fora das forças políticas e de mercado”. (GRAFIK,C., IRVINE,K., in *Home Truths*, 2013, p. 06-07)

A mostra *Home Truths: Photography, Motherhood and Identity* aconteceu entre 11 de outubro de 2013 a 05 de janeiro de 2014 na Photographers’ Gallery, em Londres; seguindo também para a temporada expositiva no Museum of Contemporary Photography (MOCP) no Columbia College em Chicago, EUA⁵⁹, entre 18 de abril a 13 de julho de 2014; e outra temporada no Belfast Exposed Photography, de 24 de outubro a 20 de dezembro de 2014.⁶⁰ Sob a curadoria de Susan Bright, foram selecionados trabalhos fotográficos de 12 artistas, (11 mulheres e 1 homem) que enfrentam a temática da maternidade fugindo do publicitado senso comum de mães que embalam os bebês. A mostra busca retratar as colisões entre o desejo e os infortúnios da maternidade sobre a identidade da mulher-mãe. Abrange adoção, natimorto, infertilidade, questões de privacidade e intimidade, a mudança irreversível na identidade da mãe que assiste ao nascimento de sua criança, e da ansiedade que pode sobrecarregar algumas novas mães. São retratados os tristes finais, bem como os felizes, tanto a perda como o ganho. De acordo com o catálogo de apresentação da mostra, interessava:

“investigar a exigente e complexa experiência da maternidade através das mudanças que ocorrem com a identidade de uma mulher, quando torna-se mãe, num desafio aos antigos estereótipos e visões sentimentalistas. Todos os artistas presentes atualizam, subvertem ou rejeitam as representações estereotipadas de mãe e, em algum nível, possibilitam aos espectadores examinar as expectativas da sociedade e suas representações cotidianas acerca da maternidade. Além da identidade

⁵⁹ <http://www.mocp.org/exhibitions/2014/04/home-truths-photography-and-motherhood.php>

⁶⁰ http://belfastexposed.org/exhibition/Home_Truths_Photohraphy_Motherhood_and_Identity

materna, entende questionar também a identidade fotográfica, num momento em que as expectativas e demandas de ambos assuntos estão em fluxo, na urgência de novos significados.” (BRIGHT, 2013, s/p)

Não apenas a exposição fotográfica *Home Truths* propôs reflexões sobre as expectativas e representações sociais da maternidade, mas aprofundou tais questionamentos também por um conjunto de ações pedagógicas-educativas que incluíam visitas guiadas especialmente para grupos escolares, com sugestões de discussões e atividades a serem exploradas (durante a visita na mostra) por professores e alunos⁶¹, e promoção de encontros entre o público, artistas e outros especialistas, para discussão das temáticas da mostra, sessão de autógrafos e conversas⁶². Contudo, antes de uma visita de grupo na *Photographer's Gallery*, era recomendado aos professores, ou responsáveis, fazerem uma pré-visita, pois a mostra “continha trabalhos de natureza altamente explícita”, não admitido visitação de menores de 12 anos, e menores de 16 anos deveriam estar acompanhados por um adulto responsável. Nas outras duas montagens, tanto em Chicago quanto em Belfast, a mostra sofreu modificações com redução do número de artistas, e seus trabalhos, em relação à mostra original.

Das artistas presentes em “*Home Truths*” gostaria de apresentar os trabalhos de Elinor Carucci, Janine Antoni, Ana Casas Brodas e Tierney Gearon, que particularmente encontro muitas



Figura 14

semelhanças com o meu próprio trabalho fotográfico desenvolvido nessa pesquisa.

⁶¹ Estas sugestões pedagógicas podem ser encontradas no link a seguir: http://www.thephotographersgallery.org.uk/images/Home_Truths_exhibition_notes_for_teachers_52611ee9f0a4d

⁶² <http://www.mocp.org/events/event?id=257879> e <http://www.mocp.org/events/event?id=257903>

Na série *Mother* (2004-2013), Elinor Carucci⁶³ expressa através de suas fotografias, seus medos da maternidade, o que resultaria na perda de sua criatividade e senso de identidade. Durante o processo desta produção fotográfica de quase dez anos, o que ela descobriu no entanto, foram novas camadas de profundidade e intensidade dentro de si mesma e seu trabalho artístico. Carucci confronta os espectadores com representações espontâneas de si junto aos filhos, a partir de mudanças vividas em seu corpo e estados de ânimos: aborrecimentos, frustrações e cansaços físicos se intercalam com aqueles momentos de grande alegria e ternura. Grande parte dessa série foi apresentada em “*Home Truths*”. (Figura 14)

⁶³ “Elinor Carucci (nascida em Israel, 1971) vive e trabalha em Nova York desde 1995. É fotógrafa de grande destaque no cenário da fotografia contemporânea, membro da Faculdade em Fotografia no programa de pós-graduação da Escola de Artes Visuais de Nova York. Ensinou na Universidade de Princeton e na Universidade de Harvard. Recebeu inúmeros e prestigiosos prêmios de arte e fotografia, e seu trabalho tem sido incluído em uma quantidade impressionante de mostras individuais e coletivas, nos mais respeitados espaços expositivos do mundo, incluindo: Edwynn Houk Gallery, Fifty One Fine Art Gallery, James Hyman, Gagosian Gallery, MOMA de Nova York e Photographer’s Gallery, além de inúmeras publicações. No inverno de 2013/2014 publicou sua terceira monografia intitulada “Mother” retratando quase uma década de seu projeto de maternidade. A exposição individual deste trabalho foi exibido na Edwynn Houk Gallery em Nova York em março 2014, assim como na MOCP em Chicago no mesmo ano.”

Fonte: Site oficial da artista: <http://www.elinorcarucci.com>

Janine Antoni⁶⁴ por muitos anos explorou o papel de ser mãe através de seu relacionamento com sua própria mãe e, posteriormente, sua filha. Em *Inhabit*, de 2009 (Figura 15), vemos uma fotografia de Antoni suspensa no ar com um vestido estruturado como uma casa. A imagem é parte de uma peça de performance em que, ao longo de cinco horas, uma aranha lentamente começa a tecer sua teia no interior dos quartos da casa. *Inhabit*, e outras imagens da série, buscam refletir sobre o papel complexo da mãe na exigência de sua flexibilidade, onde a partir de sua presença constante, seja capaz de prover o espaço necessário para o seu filho crescer.



Figura 15

Um trabalho performático-fotográfico desta grandiosidade vai além da imagem: é uma prática que conecta múltiplos canais emocionais, conscientes ou não, acessa a um extenso referencial teórico

⁶⁴ “Janine Antoni (nascida em 1964, Bahamas) tem desempenhado um papel prolífico em performance e instalação de arte desde os anos 1990. Usando seu corpo como a principal ferramenta para fazer seu trabalho, Antoni utiliza seus cílios, cabelos e esculpe, blocos de banha e chocolate, com os dentes. Realizou obras, tais como auto-retratos esculpidos em banha de porco. Segundo Antoni: ‘Eu trabalho de forma diferente de um monte de artistas conceituais que iniciam seu processo com uma idéia. Eu começo com a ideia de uma experiência que eu quero me dar, o significado revela-me através da experiência, através do processo.’” Em Coddle, obra realizada em 1998, retrata a experiência de ser a Mãe. E é assim que a artista se oferece, num gesto de Madonna, ela é a mãe de si mesma, de sua própria perna, que ela embala. Antoni atinge a imagem da Madonna com a criança; só que não há a Criança. Em seu lugar há a parte do corpo, que ela contempla com admiração em uma expressão de amor, tanto quanto se ama ao filho. Um imaginário religioso de inspiração católica, essa composição de Antoni, certamente, destaca sua estrutura física e as estruturas responsáveis por discursos. O caráter seletivo do retrato abre o caminho para certas dialéticas, através do qual o sujeito subverte a representação, em questões que demandam outras reflexões, para além do fascínio real da imagem.”

Fonte: <http://the-artists.org/artist/Janine-Antoni>

artístico e pesquisa a viabilidade de execução fundamentais para a concretização da obra. Sobre todos estes referenciais em “Inhabit” Antoni apresenta:

“O trabalho que estou fazendo no momento, uma série fotográfica chamada "Inhabit", é um exemplo do caminho tortuoso do meu processo criativo. Ele veio a mim pela primeira vez como uma imagem muito simples. Imaginei que uma aranha havia criado sua teia entre as minhas pernas. Quando comecei a pesquisar o processo de atualizar esta imagem, as coisas tornaram-se complicadas. ‘Será que uma aranha realmente pode cooperar com minha idéia?’ ‘Como eu poderia permanecer, a fim de facilitar a sua tecelagem?’ Depois de falar com vários entomologistas, e aprender sobre a extrema sensibilidade de aranhas ao movimento, eu olhei para a obtenção de um chicote que me imobilizasse. Isso me levou para o mundo dos arreios, onde encontrei um projeto particular que me permitiu ser anexado a uma estrutura de muitos pontos no meu tronco. Compreendi que o corpo pode ser suspenso de uma forma semelhante a uma aranha na sua teia. Mas eu precisaria construir uma gaiola em torno de minhas pernas, a fim de manter a aranha nessa área específica do meu corpo. E tornou-se também evidente que a aranha, devido ao calor do meu corpo, seria muito sensível para construir diretamente sobre mim. Vale a pena mencionar que, desde o início, eu equiparo a aranha com a minha filha, e sua teia sou eu, a mãe, como a estrutura de apoio. De repente pensei em virar gaiola da aranha em uma casa de bonecas, como uma forma de incorporar a aranha para a fotografia. Agora tenho uma imagem que é uma teia dentro de uma teia, uma casa dentro de uma casa. Em minha mente não

é estranho imaginar o útero como arquitetura primordial. Estou estruturada de modo que eu disponho de espaço para outro para habitar dentro de mim: uma experiência essencialmente feminina. Eu também estava pensando sobre a casa de bonecas, com suas paredes abertas como asas, em relação ao projeto de retábulos religiosos, o que pode espelhar a arquitetura da igreja. E uma das fontes para "Inhabit" é a Madonna dela Misericórdia, ou a Virgem da Misericórdia. Nas pinturas, ela é descrita como envolvendo seus seguidores em seu manto, criando um espaço que se assemelha ao interior de uma igreja. Eu intencionalmente criei uma imagem ambígua que reflete a complexa realidade da maternidade, e abracei a necessidade de mudar essa forma a fim de cumprir esse papel. A teia elástica reconhece a flexibilidade necessária da mãe, que é uma presença ubíqua, e ainda o seu papel exige um grau de retirada. A mãe tem que abrir espaço para o desenvolvimento da imaginação da criança. Este é um desejo consciente, uma decisão deliberada: ser um ponto de quietude, cuja função é nutrir. Em *Inhabit* me retrato como, metade 'caranguejo-eremita', porque eu estou levando a minha casa no meu corpo, e metade 'aranha', porque eu ainda estou no centro das cordas convergentes. Ao mesmo tempo, eu quero deixar claro sobre se o meu corpo está suspenso, aprisionado ou é uma estrutura de apoio.

A 'casa-saia' permite discutir o drama familiar da mãe.⁶⁵

⁶⁵ Trecho da entrevista de Janine Antoni para Douglas Dreishpoon, publicada na revista *Art in America* de 23 de outubro de 2009. Fonte: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/janine-antoni/>



Figuras 16 e 17

‘Casa’ e ‘aranha’ eram dois elementos muito presentes na obra de Louise Bourgeois⁶⁶, artista que tem forte influência nos trabalhos de Antoni (figuras 16, 17 e 18). Bourgeois desenvolveu muitos de seus trabalhos, principalmente esculturas, sob uma perspectiva crítica da temática maternidade. Quando criança descobriu que sua mãe era traída por seu pai, que mantinha um caso sexual com a sua babá. Este fato a marcou profundamente, e os traumas daí consequentes, serviram como referência absoluta no seu percurso artístico no qual, através da arte, Bourgeois buscava lidar com seus dramas pessoais. Anos mais tarde, vingava-se de seu pai, ao esculpir falos

enormes cravejados de agulhas ou mutilados; ou buscava entender sua própria mãe esculpindo figuras que representavam mulheres vulneráveis, fechadas em suas casas como se estas fossem prisões,

⁶⁶ Louise Bourgeois (França, 1911- Nova York, 2010) “desenvolveu uma lógica das pulsões, importando vincular sua obra aos grandes temas do conhecimento ou da literatura e não aos sistemas da arte. Melhor falar então de um material extraído de recalques e embates da vida como abandono e ira, desejo e agressão, comunicação e inacessibilidade do Outro. No confronto permanente entre pulsões de morte, angústia, medo e as pulsões da vida, a obra de Louise Bourgeois é uma dolorosa e triunfante afirmação da existência iluminada pela libido. Nessa obra biográfica e erotizada, transformar materiais em arte é uma conversão física, não no sentido religioso, mas como a conversão da eletricidade em força. (...) Digamos então que a obra de Louise Bourgeois caminha pela territorialização de imensidões. São assim o corpo, a casa, a cidade e o desejo. Ou a geometria, a família e a insularidade. Obra antiplatônica, não se satisfaz com o mundo das idéias e conjecturas. Deseja ter um corpo.”

Fonte: HERKENHOFF, P. em <http://www.sampa.art.br/biografias/louisebourgeois/>



Figura 18

terríveis simultaneamente pois, tecem teias que protegem sua cria dos predadores, ao mesmo tempo que as faz para aprisionar, encasular e assassinar seus inimigos para servirem de alimento a si e sua cria.⁶⁷ A enorme aranha de Bourgeois (a escultura *Maman* mede quase 10 metros de altura e pesa 10 toneladas⁶⁸) por suas dimensões e força inquietante, nos fascina e amedronta. Segundo Paulo Herkenhoff, autor, curador e crítico de arte, a obra de Louise Bourgeois:

“não despreza a intensa referência ao sujeito. Retira a mulher da zona da sombra da história da arte. E esse sujeito da arte é uma mulher. Depois de Bourgeois, o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem têm de falar aí a linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio desejo. Moda e roupa são partes de um código identificado com o feminino. (...) A imensa Aranha (...) é trabalho, doação, proteção e previdência. É da potência da teia oferecer-nos acolhida ou enredar-nos como uma presa. 'A domesticidade é muito importante. Eu a acho avassaladora. Como tem de ser prática, paciente e prendada.' A

⁶⁷ Uma curiosidade biográfica é que a mãe de Louise trabalhava como costureira restaurando tapeçarias. Suas histórias familiares tornaram-se matéria prima em seu trabalho artístico, onde Bourgeois também criou inúmeras esculturas a partir de tecidos e enchimentos.

Fonte: <http://elperrodepicasso.blogspot.com.br/2012/10/louise-bourgeois-amor-y-dolor-de-una.html>

⁶⁸ Existem 7 cópias de *Maman*, uma delas se encontra no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

afetuosa memória da maternidade está entremeadada em várias esculturas.”⁶⁹

Outra referência significativa em *Inhabit* de Janine Antoni, além de ser uma imagem carregada de elementos surrealistas (Figura 15), é visível no vestido de Antoni: seu colete estruturado é praticamente o mesmo daquele de Frida Kahlo⁷⁰ em “A coluna partida”, pintura de 1944 (Figura 19). Porém para não perdermos o foco da apresentação das fotografias presentes no projeto “*Home Truths*”, retomarei outras considerações sobre Frida Kahlo mais adiante, neste capítulo.

⁶⁹ Fonte: HERKENHOFF, P. em <http://www.sampa.art.br/biografias/louisebourgeois/>

⁷⁰ Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón ou, mundialmente conhecida como, Frida Kahlo (México, 1907-1954) é considerada uma das mais importantes pintoras do século XX. Apesar de muitos a terem classificado como surrealista, ela própria não se sentia parte do movimento, alegando que não pintava sonhos, mas sua própria realidade. Destacou-se ao defender na sua arte o resgate à cultura dos astecas como forma de oposição ao sistema imperialista cultural europeu. Foi membro do Partido Comunista Mexicano, e casada com o muralista Diego Rivera, outro grande destaque das artes visuais do século passado. Fonte: KETTENMANN, A. Frida Kahlo. Taschen, 2012.

Sua vida e obra vem sendo cada vez mais difundida, através de exposições de seus trabalhos mundo afora, livros e filmes biográficos. Atualmente, sua imagem transformou-se em uma personificação de ideais feministas, de arte engajada, de arte surrealista mexicana, assim como as reproduções de suas obras, estampam todo tipo de produto vendável: de camisetas à pôsteres, de jogos de mesa à moda.

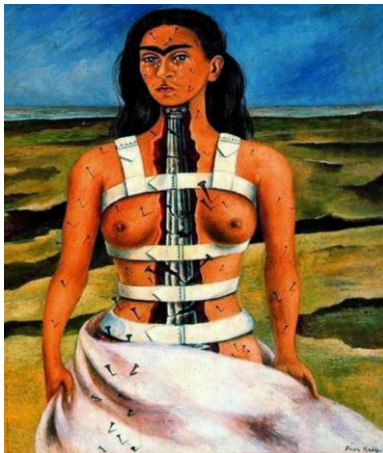


Figura 19 Enquanto na “Anunciação” a Virgem Maria recebe a notícia de que ela foi escolhida para dar à luz ao Filho de Deus (Figura 20), Brotherus se auto-retrata mês após mês em frente a uma sucessão de testes de gravidez negativos (Figura 21). Sentimentos de alegria e abundância são substituídos por aqueles de tristeza e perda. Suas fotografias buscam questionar o que é entendido pelo termo “mãe”, sugerindo que ele poderia ser resultado da intenção, e não somente ligado à biologia ou ao ato físico de ter um filho.



Na sequência: Figuras 20 e 21



⁷¹ Elina Brotherus (Finlândia, 1972), vive e trabalha, com fotografia e vídeo, na Finlândia e na França. Seus primeiros trabalhos partem de suas experiências subjetivas na construção de questões sobre a presença e ausência de amor. Seu trabalho atual é centrado na relação da figura humana e da paisagem, e sobre o seu olhar de artista sobre seu modelo (si mesma), enquanto opera na construção, em série, de autorretratos.

Fonte: site da artista <http://www.elinabrotherus.com>

A fotógrafa Ana Casas Broda (Espanha, 1965) apresenta em sua série *Kinderwunsch*, realizada entre 2006 a 2013, uma narrativa em autorretratos que explora a maternidade através de imagens e escrita. Ela passou cinco anos em tratamentos de fertilidade para conceber seu primeiro filho. Para Casas Broda, mesmo com todo o desejo de tornar-se mãe, ter filhos desencadeou memórias e medos de sua própria infância, fato que agravou a sua depressão pós-natal. Utilizando a fotografia como uma forma de terapia, ela foi capaz de trabalhar com estes períodos de escuridão e entrar em acordo com seu passado. Em *Kinderwunsch*, (Figura 22) assim como em seu trabalho anterior (“*Álbum*”), corpo e casa são os pilares discursivos, onde retrata seus jogos íntimos junto aos seus filhos, aludindo às complexas interações



desenvolvimento das identidades de suas crianças e suas próprias transformações⁷². Sobre esta série, Casas Broda apresenta:

“*Kinderwunsch* se desenvolve ao longo de sete anos, e tornou-se um projeto cada vez mais complexo. Construimos cenários onde acontecem as ações. Às vezes eram idéias de meus filhos, outras imagens surgiam de minhas fantasias. A foto depende da ação e é sempre uma descoberta. Gosto de trabalhar com as experiências na fronteira entre o cotidiano e as ações que são executadas para a câmera. A fotografia como uma forma vital de intervenção na realidade, a tensão entre a ação e a espontaneidade recriada, como um espaço que revela aspectos fundamentais das relações. A fotografia como uma busca de ocorrências de uma realidade nem sempre visíveis. Me fascina

⁷² Fonte: Site oficial da artista: <http://www.anacasasbroda.com>

o limiar entre a realidade e aquilo que se move de sua imagem fotográfica, aquele espaço enigmático que abrange as interpretações, únicas para cada espectador.⁷³

A americana Tierney Gearon (EUA, 1963) produz uma série fotográfica narrativa, onde trata de sua tentativa de se conectar com sua mãe que sofre com o agravamento de sua saúde mental. As relações entre as gerações são retratadas ao longo da série, nas interações entre os filhos de Gearon com a sua avó, por vezes saboreando seu caráter não-convencional, e outras vezes ficando assustados com ela. (Figura 23) É uma história de ligação entre duas mães em suas lutas, amores e mútua aceitação cotidiana, apesar do fato de que os papéis convencionais entraram em colapso. Aqui não há lugar para julgamentos maternos. A fotografia tem um papel catártico vital para nivelar as falhas que possam ter ocorrido entre as duas mulheres. Disparado com uma combinação de cenas orquestradas e momentos intuitivos, as fotografias formam um complexa série que questionam os papéis maternos tradicionais⁷⁴.

⁷³ Fonte: Site oficial da artista: <http://www.anacasasbroda.com>

⁷⁴ “As fotos de família de Tierney Gearon chamou a atenção do mundo da arte através de sua presença significativa na exposição “I Am a Camera” na Galeria Saatchi, em Londres, em 2001, mas sua obra teve uma força e convicção que desmentia sua estatuto da, então, novidade. Seguindo o que provou ser um momento emocionalmente difícil, após o nascimento de seus dois filhos e da dissolução de seu casamento, Tierney iniciou o projeto altamente pessoal: a documentação fotográfica de sua família, que a lançou em uma carreira artística. O projeto atuou, literalmente, como uma jornada pessoal para ela e sua família, estruturado em viagens através dos Estados Unidos com os filhos, para as diversas casas de parentes distantes, retratando vidas compostas de conforto e confusão.

Em 2003, Tierney se mudou para Los Angeles, e concebeu mais dois filhos de dois diferentes homens. Continuou a trabalhar ao longo dos próximos três anos em um corpo sugestivo e revelador de fotografias pessoais, examinando sua relação com sua mãe esquizofrênica. As fotografias de Tierney são profundamente íntimas, assemelham-se a um estudo pessoal da família e da maternidade, mas também sobre as dificuldades de enfrentar uma doença mental e o envelhecimento. “The Mother Project” foi mostrado em uma exposição individual com o Yossi Milo Gallery, em Nova York, em 2006.

O trabalho de Tierney recebeu aplausos de críticos e colecionadores. Uma artista autodidata, sua técnica envolve o acidental, capturando imagens de assombros pessoais. Ainda que resultam retratos familiares, estes são elaborados criando um aspecto misterioso e surreal da vida, no qual ao documentar sua família e amigos ela se proporciona olhar suas próprias impressões, desejos e medos, como escrever em imagem um diário contínuo de sua alma.”

Fonte: site oficial da artista: <http://www.tierneygearon.com>



Figura 23

familiar, não é mais representada pelos dois extremos cristãos “santa ou pecadora”; reaparece assumindo diferentes formas, de maneiras menos fácil de categorizar. Nesse sentido, grandes conquistas vieram com o movimento feminista, afirmado na década de 1960 e 1970, e artistas do sexo feminino que traziam novas práticas artísticas a partir de reflexões conceituais ampliadas. Um exemplo é o “*Post Partum Documents*” (1973-9) de Mary Kelly, que traçava uma exploração de seis anos de desenvolvimento da relação mãe-criança. Orientado pelo feminismo e psicanálise, o trabalho teve uma influência profunda sobre a arte conceitual, bem como sobre as questões das mulheres. Quando foi exibido pela primeira vez, ele foi ridicularizado e provocou indignação; hoje ele é reverenciado como uma peça inovadora e de contínua relevância para as mulheres. (GRAFIK, C.; IRVINE, K., 2013). Sobre isso, elucidam as autoras:

“Grupos como *Mother Art* encenou performances em lavanderias, e Martha Wilson teve uma mulher nua varrendo sujeira para destacar a desvalorização cultural das tarefas domésticas e o lugar da mulher na sociedade em geral. Artistas performáticas como Carolee Schneeman e Marina Abramovic reafirmam a identidade feminina, testando seus próprios corpos, a fim de acabar com os mitos que cercam e depreciam a força feminina. Mesmo com esse foco no corpo, imagens de parto e gravidez eram escassos na prática da arte de vanguarda.” (GRAFIK, C., IRVINE, K., in *Home Truths*, 2013, p.06-07)

Antes do movimento feminista, entre os anos 40 e 50, ambiciosas artistas do sexo feminino como Lee Krasner e Elaine de Kooning⁷⁵ rejeitaram a maternidade. Neste contexto, Louise Nevelson e Grace Hartigan, duas artistas celebradas nos EUA, tiveram filhos mas relegaram sua educação aos familiares, para que elas pudessem voltar sua atenção às suas carreiras artísticas (BUTLER, 2008), pois

“ter uma carreira séria como os seus homólogos masculinos significava negar suas diferenças reprodutivas, e também eliminar de seu trabalho todas as referências que pudessem serem interpretadas como ‘feminino’. Naquela época, dizer a uma mulher que ela ‘tinha bolas’ era um grande elogio. Nas escolas de arte, muitos professores depreciavam arte feita por mulheres, deixando claro que ter uma carreira artística de sucesso era quase impossível para as mulheres, e que ter filhos não era apenas um sinal de conformidade burguesa, mas uma indicação de que elas não levavam a sério sua arte. Ao rejeitar e condenar a paternidade, os próprios artistas ajudaram a institucionalizar o comportamento hermético e egocêntrico que é freqüentemente interpretado como um sinal de genialidade”. (BUTLER, 2008, s/p)

Com o florescimento do movimento feminista na década de 1970, artistas mulheres conquistaram oportunidades de exposição e a sua militância política reforçou a sua relutância em ter filhos. Aquelas que se aventuravam na maternidade sofriam desdém das demais artistas feministas, pois estas julgavam que a mãe-artista deixaria seu trabalho sério para produzir uma “*Baby art*”, ou seja, um trabalho “menos potente artisticamente” uma vez que centrado na temática da maternidade. (BUTLER, 2008)

⁷⁵ Lee Krasner (EUA 1908 - 1984) e Elaine de Kooning (EUA, 1918-1989) foram influentes pintoras expressionistas com suas carreiras artísticas reconhecidas e, apesar disso, são frequentemente relacionadas não aos seus trabalhos, mas aos seus respectivos famosos maridos: os pintores Jackson Pollock e Willem de Kooning.

Passadas algumas décadas, contudo, muitas artistas contemporâneas⁷⁶, além daquelas citadas anteriormente, assumem todo o complexo processo e emoções envolvidas na procriação e criação dos filhos como matéria-prima para a sua prática artística ao longo de muitos anos. Suas abordagens sugerem que a prática e a criatividade artística e a responsabilidade materna não são mais consideradas mutuamente exclusivas. Segundo Butler, percorremos um longo caminho desde o menosprezo à “baby art” e, em dias atuais, a temática da maternidade na arte é possível, inclusive sendo reconhecida como fonte de material insondável e original:

“O fator mais importante para elevar o status da ‘baby art’ é que ao longo da última década, artistas, incluindo mulheres, estão conseguindo um sucesso

⁷⁶ Complementando a lista de nomes de outras artistas contemporâneas que tensionam as temáticas fotografia e maternidade:

Adriana Lestido (Bueno Aires-Argentina, 1955)

De seu trabalho destaco a série “Madres e Hijas”, realizada entre 1995-1999. “A fotografia é para mim uma ferramenta que me permite compreender o mistério das relações humanas. A partir das fotografias em preto e branco, as emoções básicas são aquelas que dão sentido ao meu trabalho, seja através de mães adolescentes, mulheres na prisão, a relação de mães e filhas, ou amor de paisagens abstratas e borradas. <http://www.adrianalestido.com.ar/index.php>

Paula Huven (Belo Horizonte, Brasil, 1982)

“Na série fotográfica “Devastação”, de 2014, a mineira Paula Huven registra o momento que o olhar de mãe e filha se encontra num espelho, expondo o vínculo que aprisiona e constitui o ser de cada mulher. O projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013, que selecionou 10 projetos em todo o país, sendo o único representante mineiro.”

<http://cargocollective.com/paulahuven> Sally Mann (Virginia, EUA, 1951)

“É considerada uma das fotógrafas indispensáveis para um conhecimento aprofundado daquilo que é a fotografia contemporânea. Na famosa e polêmica série fotográfica Family Pictures (1984-1991), apresenta um conjunto de fotografias de seus filhos retratados num ambiente natural, onde é possível notar as crianças nuas, sangrentas e sujas, onde se mostra, inclusive, seus órgãos genitais. Não tardou para que se levantassem vozes acusando estas fotos e, com elas, Sally Mann, de pedofilia.” Site oficial da artista: <http://sallymann.com>

Viktoria Sorochinski (Ucrânia, 1979) Destaco a série fotográfica “Anna & Eve”, (2005 - 2012) <http://www.viktoria-sorochinski.com>

Julie Blackmon (Springfield, EUA, 1966)

Destaco a premiada série fotográfica Domestic Vacations de 2006. “As expectativas de vida familiar nunca estiveram tão em desacordo. Estas questões, bem como a relação entre a paisagem doméstica do passado e do presente, são questões que explorei nestas fotografias. Eu acredito que há momentos, ao longo de qualquer dia ordinário, que podem ser percebidos como um santuário. Busquei encontrar esses momentos em meio ao estresse do cotidiano, da minha vida como mãe em paralelo com meu trabalho como artista, na qual a dinâmica da vida familiar, ao longo do tempo, parece notavelmente inalterada. Como artista e como mãe, eu acredito que os momentos mais comoventes da vida vêm da capacidade de fundir fantasia e realidade: para ver o mítico em meio ao caos.”

<http://www.julieblackmon.com/index.cfm>

fenomenal em idades muito mais jovens. Muitas artistas já tem reconhecimento considerável no mundo da arte no momento em que estão tendo filhos. E quando importantes artistas mulheres têm bebês sua ‘Baby art’ não pode ser descartada por curadores e ser escondidas furtivamente em arquivos sem importância” (BUTLER, 2008, s/p)

O que a produção dessas artistas evidencia é que arte e vida estão intrinsecamente conectados, um é combustível à produção do outro. Daí que a arte recria a vida que recria a arte numa espiral contínua. Frida Kahlo talvez tenha sido uma das primeiras artistas a personificar e assumir essa relação.

Kahlo reinventou-se a partir de sua arte criando para si uma personalidade forte e enigmática na qual,



Figura 24

através de seus característicos autorretratos pictóricos, foi capaz de extravasar os dramas pessoais cotidianos ao nível universal. Uma das influências decisivas na construção de sua pintura foi a fotografia, que chegou logo cedo em sua vida por meio de seu pai Guillermo, que era fotógrafo de profissão. (MONASTERIO, 2010)

Frida e suas irmãs desde crianças foram retratadas por seu pai, em fotos posadas bem ao estilo burguês de final de século XIX. Acostumou-se desde pequena a ver-se em retratos aprendendo, inclusive, considerar seus melhores ângulos para obter melhores resultados.

Devido ao seu estado de saúde instável, onde não podia passar muito tempo fora de seu ambiente nem convocar seus retratados por longos períodos, Frida valia-se de seus inúmeros retratos e autorretratos

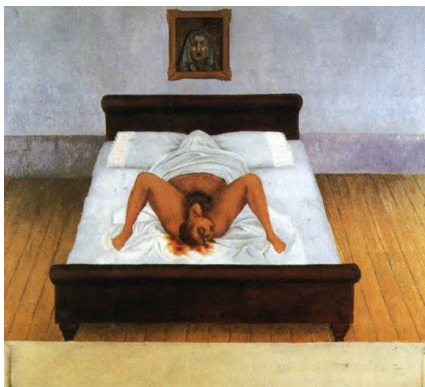


Figura 25



Figura 26

fotográficos, além de espelhos e imagens diversas, que lhe serviam de referências visuais. (SOTO, in *Frida Kahlo: suas fotos*, 2010)

A impossibilidade da maternidade foi um dos grandes dramas de Kahlo, exorcizados em muitas de suas pinturas, como *O hospital Henry Ford*, de 1932 (Figura 24). Nesta pintura retrata-se nua e fragilizada na cama do hospital, após sofrer seu segundo aborto. Em torno ao seu leito médico, ligados ao seu corpo, figuram símbolos: um caramujo saindo da concha (que para a artista simbolizava a interrupção da gravidez), um feto masculino em posição embrionária, representações de órgãos anatómicos incapazes de levar adiante a gestação, e a orquídea simbolizando sexualidade e emoções. (KETTENMANN, 2012)

Já em *O meu nascimento*, de 1932 (Figura 25), Kahlo pinta sua mãe Matilde, que a está parindo, numa cena perturbadora tanto pela sua composição mas, principalmente por sua mãe estar velada como um cadáver. Essa pintura foi uma elaborada na tentativa de enfrentamento de seu luto: enquanto mulher que sofreu um aborto, e enquanto filha que perdeu sua mãe, esta falecida neste mesmo período.

Frida teve um relacionamento próximo mas complexo, com sua mãe, esta de origem mestiça (considerado o povo autêntico da nação mexicana). A filha desenvolveu para com sua mãe sentimentos ambivalentes de amor e desdém, justificados pelo conservadorismo católico, desprezado por Kahlo, além de a considerar alienada política e socialmente. (NONAKA, 2010)

Contudo, segundo Nonaka (2010), boa parte de sua individualidade estava ligada à sua mãe, pois “ainda que Frida não percebesse, a mãe era uma encarnação de suas emoções conflitantes, desejos racionais ou irracionais, e sua adoção da feminilidade, da maternidade, da natureza e da alma do México.” (NONAKA, 2010, p. 32)



Acima (da esquerda para direita): Figuras 27 e 28

Se na pintura *O meu nascimento* a mãe aparece velada, na pintura *A minha ama e eu*, de 1937 (Figura 26), um dos autorretratos que Frida considerava dos mais potentes, ela se retrata mamando em uma mulher mascarada (KETTENMANN, 2012). Talvez esteja aí outro indício daquela conturbada relação, na qual ressentida por não ter sido aleitada por sua mãe, retrata-se mamando em uma ama-de-leite incógnita, impenetrável de qualquer verdade de emoção, evidenciada pela máscara da nutris.

Na impossibilidade de gerar biologicamente seu próprio filho, Kahlo exercia seu ideário de maternidade através de seus muitos animais de estimação, dentre os quais macacos, periquitos, veados e cães - que figuram em sua companhia em muitos de seus autorretratos - e de sua dedicação e cuidados dispensados ao seu grande amor, o consagrado muralista Diego Rivera. Essa relação marital-maternal pode ser vista nos dois trabalhos a seguir: *O abraço amoroso entre o Universo, a Terra (o México), Eu, o Diego e o Senhor Xólotl*, de 1949 (Figura 27), na qual ela nina em seus braços o marido, nu e desprotegido como um bebê; e em *Moisés ou O núcleo da criação*, de 1945, (Figura 28) no qual, no centro de todos seus ideais e crenças (entre eles Marx, Freud, Gandhi, Buda e divindades mitológicas do antigo México) figura um bebê-Diego, gestado e nascido, como prova suprema de amor, idealismo, arte e vida.

PARTE III

*“Os livros são objetos transcendentos
 Mas podemos amá-los do amor tátil
 Que votamos aos maços de cigarro
 Domá-los, cultivá-los em aquários
 Em estantes, gaiolas, em fogueiras
 Ou lançá-los pra fora das janelas
 (Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)
 Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los
 Podemos simplesmente escrever um”*
(Trecho da música “Livros” de Caetano Veloso)

1. Sujeitos constroem objetos assim como objetos constroem sujeitos

Como mencionado no capítulo anterior, Frida Kahlo sempre teve proximidade com a fotografia, primeiro como modelo dos retratos de seu pai fotógrafo, e mais tarde através das suas amizades com grandes nomes da fotografia como Tina Modotti, Gisèle Freund, Edward Weston, Nickolas Muray, entre outros. Se interessou, inclusive, em estar não somente à frente das lentes, mas também atrás delas, por meio do aprendizado desinteressado da prática fotográfica. (SOTO, 2010)

Kahlo foi uma ávida colecionadora: bonecas, animais e, principalmente, fotografias faziam parte deste acervo querido. Até 2007, ano em foi aberto ao público o tesouro escondido no mítico banheiro da Casa Azul⁷⁷, cerca de 6 mil fotografias da coleção pessoal da artista ficaram guardadas, por 50 anos, em “armários e cômodas lacrados, ao lado de desenhos, cartas, roupas, remédios e tantas outras coisas.” (MONASTERIO, 2010, p.15)

Nos anos 20 e 30 do século XX, ainda era comum a troca de retratos fotográficos, como forma de demonstração de afeto e amizade. Frida, admirada por tantos notáveis fotógrafos, mantinha em seu acervo pessoal seus retratos e outras fotos de autorias deles, além de

⁷⁷ A casa da família de Frida, em que viveram a artista e Diego Rivera, é conhecida como a Casa Azul. “Depois da morte de Kahlo, em 1945, Rivera decidiu doa-la ao povo do México para criar ali um museu que celebrasse a obra de Frida” (MONASTERIO, 2010, p. 15)

fotos de sua família ou fotos pessoais de Diego Rivera e seus amigos, pois

“para a pintora, essas fotografias foram objetos íntimos e queridos: fez intervenções colorindo-as, imprimindo-lhes beijos, recortando-as ou escrevendo pensamentos nelas; entesourou-as como substitutas de pessoas que amava ou admirava, ou como imagens sugestivas da história, da arte e da natureza.” (SOTO, 2010, p.09)

Antes da revolução digital fotográfica, a fotografia revelada, seja no filme ou papel fotográfico, era um objeto. Fotografias eram colecionáveis e frequentemente armazenadas, sejam em álbuns de família ou caixas de sapato, e ganhavam destaque na decoração do ambiente doméstico emolduradas em quadros e porta-retratos de dimensões variadas.

As facilidades de acesso, tanto à aquisição do equipamento quanto ao conhecimento técnico e artístico na produção da fotografia na cultura digital, ampliou e revolucionou as práticas e os modos de pensar, compreender, analisar, organizar, compartilhar e guardar as imagens.

A enorme capacidade de armazenamento de imagens no *cartão de memória* da câmera fotográfica permite uma infinidade de clicks, gerando tantas imagens que a nossa memória humana certamente não é capaz de registrar. Essas incontáveis imagens, depois de baixadas da câmera para o computador, são visualizadas no monitor e podem, intencionalmente, sofrer interferências dos mais variados tipos em sua *pós produção*, podem ser compartilhadas nas redes sociais, etc.

Contudo, torna-se cada vez mais raro - salvo em poucas situações, como nas exposições fotográficas - que as fotografias feitas por amadores se emancipem dos pixels e das telas de computadores e voltem a figurar em papéis, ou seja, que sejam impressas ou reveladas, como antigamente. Nesse sentido, as imagens fotográficas, atualmente, quase perderam seu lugar de objeto e assumiram sua nova identidade de imagem como conceito, como definiu o fotógrafo Sebastião Salgado em uma entrevista:

“(…) Não é mais fotografia. A fotografia acabou. Antigamente, sua mãe, quando fazia seu retrato, ia no fotógrafo na

esquina da rua, dava seu filme para revelar, ele copiava realmente as fotografias. Você pegava nas fotografias, você fazia um álbum que se tornava o álbum da família, era uma referência. Era um objeto que você tocava. A fotografia hoje não é mais fotografia, é imagem, é só um conceito. Ela existe dentro do telefone, na memória do computador, mas você não toca mais nela. Raramente você imprime uma fotografia. Ela é muito popular, passou a ser transmitida. Possui uma maneira de se comunicar através da imagem que é interessante e potente, mas não é mais fotografia, é só imagem.”⁷⁸

Sobre essa questão André Rouillé faz seu intermédio, defendendo que a fotografia na cultura tecnológica é uma espécie de ‘quase-objeto’, “ultradelgada e atingida por um déficit de matéria, porém mesmo assim continua ser objeto, por de fato assegurar uma permanência do objeto na contracorrente do movimento da desmaterialização da arte.”⁷⁹ (ROUILLÉ, 2009, p. 22)

O significado da palavra objeto, do latim *obiectum*, conduz ao “que é posto diante”. Desta forma, e a rigor, se percebe “uma relação a alguém, em face de quem o objeto se encontra” e não como uso comum “como simples sinônimo de coisa”⁸⁰.

Para Pablo Fernández Christlieb (2003) os objetos (enquanto coisas) se chamam assim pois “objetam, põem objeções, isto é, se colocam em frente à alguém e o confronta, impõem resistência seja para

⁷⁸

http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2014/11/entretenimento/cultura_e_famosos/1501570-a-principal-camera-fotografica-hoje-nao-e-uma-camera-e-um-telefone--diz-sebastiao-salgado.html

⁷⁹ “Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto.” (LIPPARD, L e CHANDLER, J., 2013, p.151)

⁸⁰ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Objeto>

cruzar através deles, para utilizá-los ou para compreendê-los. Todo objeto é um mistério e uma espécie de segredo.” (Christlieb, 2003, p.08)

Em “*O sistema dos Objetos*”, Baudrillard (2009) nos apresenta seu interesse em tratar os objetos não a partir de estruturas de classificações ou funcionalidades, mas buscar compreendê-los a partir dos processos pelos quais as pessoas se relacionam com eles e os sistemas de condutas que resultam destas relações. Desse forma, o objeto é um signo, uma quase-palavra, que afirma inclusão ou exclusão identitárias. E foi nesse sentido que a prática investigativa desta pesquisa foi realizada, propondo com que cada uma das Madonnas participantes escolhesse seus objetos significativos para ser um comunicador de relações, a partir de suas potências discursivas codificadas:

“(…) hoje os objetos não se correspondem mais, comunicam: não tem mais presença singular mas, no melhor dos casos, uma coerência de conjunto feita de sua simplificação como elementos de código e do cálculo de suas relações. Segundo uma combinatória ilimitada, o homem com eles conduz seu discurso estrutural.” (BAUDRILLARD, 2009, p.31)

Dessa forma, os objetos escolhidos pelas *Madonnas* foram analisados não enquanto suas conhecidas funções utilitárias, mas em função das relações de comunicação estabelecidas entre si e para cada uma das mulheres retratadas. Mais do que objetos utilitários, integrantes de um sistema de bens de consumo, estes foram assumidos como outros personagens que se comunicam entre si e com a *Madonna*, evidenciando relações de afeto, memória e importância simbólica e sentimental. Nesse sentido, busca-se compreendê-los sob um aspecto antropomórfico, “pois ao circunscreve-lo em sua forma o homem o faz incluindo neste parte da natureza, considerada substância original.” (BAUDRILLARD, 2009, p.34). Um objeto torna-se, então, depositário de algo característico da própria pessoa, algo que fala de si. Existem correntes epistemológicas que pensam o sujeito e o objeto a partir de uma relação dicotômica, distinguindo o sujeito separado do objeto e da natureza; e outras que os entendem a partir de uma relação ou processo dialéticos, onde o sujeito:

“não preexiste à sua relação com o objeto, que se constrói como sujeito ao se dar objetos e estabelecer relações com outros sujeitos, e enfim, que não há objeto, em oposição às coisas ou à matéria, senão em relação à um sujeito. Não há então anterioridade nem do sujeito em relação ao objeto, nem do objeto em relação ao sujeito que o constrói ao se dar esse ou aquele ‘ser-aí’ como objeto” (LABURTHE-TOLRA; WARNIER, 2010, p. 403)

Podemos exemplificar esse conceito na seguinte cena: um brinquedo qualquer pode preexistir à criança, mas somente será objeto desta criança se for por ela apropriado, no sentido de ser construído, significado, animado por ela, se esta puder estabelecer uma relação de invenção-apropriação que consiste na construção recíproca do sujeito e do objeto. Sem a criança que dê sentido e crie suas histórias, o tal brinquedo é apenas matéria inerte. Dessa forma, o sujeito é constituído a partir de um processo dialético, complexo e gradual, de sua relação com o contexto, com os objetos significativos e com os outros sujeitos.

Historicamente, a arte na condição de prática humana compreende essa relação e busca dissolver os limites entre sujeito e objeto, e vice versa. Os objetos da arte são os sentimentos e sensações materializados, considerados um mundo. Através da arte pretende-se apagar os contornos estabelecidos entre sua concreticidade (seja uma pintura, fotografia ou cinema), seu autor e o espectador, para convertê-los em sensações. Os objetos da arte, para comunicar, precisam se materializar, porém após materializados pretendem deixar de ser uma coisa concreta e transformar-se em sentimento. (CHRISTLIEB, 2003)

Qualquer objeto ou artefato feito pelo sujeito pode ser apreendido em seu sentido estético e/ou conceitual. No primeiro caso, refere-se ao sentimento imediato do prazer e agrado (ou desprazer e desagrado), e no segundo caso refere-se ao sentido e significado atribuído pelo indivíduo, e seu grupo, a este objeto (LABURTHE-TOLRA; WARNIER, 2010). Há espectadores dos objetos de arte que se contentam apenas com o efeito e o prazer que o objeto lhes proporciona, independentemente de sua significação; e outros que preferem compreender o sentido de objetos (por exemplo, numa dada cultura estranha à ele) sem, necessariamente, serem afetados por seu aspecto estético.

Christlieb (2003) entende que os objetos da arte “pertencem ao mundo dos objetos carentes de contorno”, o que significa que mesmo que existam - de mesmo modo os sentimentos, os afetos, os estados de ânimo, a fé, os princípios morais, as crenças e os valores culturais - não podem ser verificáveis a partir de uma verdade absoluta, medida por critérios instrumentais racionais e empíricos, assim como ocorre com a ciência.

Os objetos de arte, aqui elaborados como retratos fotográficos, foram propostos como criação/invenção materializada de alguns dos muitos sentidos da maternidade. O processo de criação destas imagens pôde, também, ser descrito como um método a serviço da ciência. Por sua natureza, aberta às diversas interpretações, as fotografias realizadas se fazem interessantes não somente por suas qualidades plásticas mas, também, como processo de vivência estética, produção de afetos e memórias. Enquanto produção científica, compreendendo que a intenção não é produzir respostas unívocas, mas possibilitar a diversidade de interpretações e a coexistência de muitas “verdades”.

2. *Objetos simbólicos*⁸¹, *significativos e afetivos*

Em seu divertido livro *Los objetos y esas cosas*, Christlieb (2003) faz uma reconstituição histórica-cultural dos objetos no Ocidente, desde o século VI até a sociedade tecnológica atual, trazendo fontes que embasam sua hipótese de considerar os sentidos -visão, audição, olfato, tato e paladar - como objetos, intencionalmente “fabricados” em dado momento histórico-cultural, assim como uma cadeira ou qualquer outra coisa. Discorre também com muita naturalidade (e ironia) sobre o objeto da Ciência, no qual ele faz paralelos explícitos com os produtos mercantis destinados ao consumo, dentro da lógica capitalista.

A partir da sociedade industrial, e dos seus fenômenos mais característicos - a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização e a produção em série, as modificações no espaço, no tempo e nas comunicações - o mundo vem sendo cada vez mais povoado de objetos, dos mais variados tipos, funções e formas, tanto

⁸¹ O simbólico (num sentido ampliado, já que essa palavra possui tantas definições nem sempre compatíveis) é aqui entendido como o conjunto dos fenômenos de significação à medida que forem fenômenos sociais.

assim que, já em 1968, ano em que Jean Baudrillard lançou seu livro *O sistema dos objetos*, o autor já trazia a metáfora de “flora e fauna” dos objetos, que compreendiam “suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas e espécies em via de desaparecimento” (ibid., 2009, p.09)

Essa nossa necessidade de preenchimento do vazio (qualquer que seja sua natureza) através de objetos, deve-se, em muito, à nossa participação (direta ou indireta) ao sistema de produção e consumo, estimulado pela mirabolante emergência da necessidade e ao apelo sedutor da novidade. Entretanto, a ânsia pelo preenchimento de um tal oco também é fruto de outros fatores que abarcam não só a relação produção-consumo, erigida na sociedade industrial, mas têm fundamentos anteriores a esta, que culminaram na descrença e desapego da religião e na racionalização exacerbada, apartando o indivíduo de suas mais profundas compreensões sobre a vida, abandonando-o à sua própria sorte. (Baudrillard, 2009; Christlieb, 2003) O sujeito, então, se percebe desenraizado e “desencantado do mundo”⁸². Sobre essa questão Christlieb argumenta:

“(…) a invenção da percepção (“mais válida” em relação à sensação) é, em primeiro lugar, um distanciamento entre um e o outro, uma separação das pessoas em relação ao mundo, de estar com o outro. Assim, pode-se dizer que ao perceber há algo que é percebido antes, ou seja: a lacuna, o hiato que media alguém e o objeto e, de fato, a Idade Média em suas conseqüências se dá conta daquilo e, se poderia dizer sem dúvida, que a primeira coisa que se vê é um ou espaço vazio, perdido, que não é mais, como antes, o mundo ou cosmos como se denominavam,

⁸² “O ‘desencantamento do mundo’ é um dos conceitos de referência do pensamento de Max Weber. Segundo as religiões, o mundo em que vivemos é transitório, não tem sentido em si mesmo. Somente a referência ao ‘Outro mundo’ é capaz de conferir à existência mundana seu verdadeiro significado como parte de uma totalidade. Nos tempos modernos, o progresso irrefreável da ciência não cessa de explicar mesmo os fenômenos naturais até então inexplicáveis, solapando assim o sentido totalizante que a religião procura atribuir seja ao mundo, seja à vida. Ao refletir sobre o avanço da racionalização e os limites da razão humana e, portanto, sobre os limites do fazer ciência, Max Weber desenvolveu o conceito de ‘desencantamento do mundo’, com o qual se procura compreender os rumos tomados pelo desenvolvimento da economia capitalista e também os paradoxos da atual cultura da racionalidade técnico-utilitária.”

mas apenas a sua negação, o espaço em si, um tipo de perda ou de ausência que emerge com urgência de modernidade, a ser ocupado, ou melhor coberto, porque isso assusta e pode tragar alguém. É a maneira de tampar essa lacuna é completando-a de objetos, e, por isso, os dois séculos seguintes à Idade Média, de 1500 a 1700, são notáveis pela quantidade de invenções, artefatos, instrumentos e outros aparelhos mentais. Se, como disse William James, o mais famoso psicólogo norte-americano, "a primeira sensação que uma criança tem é o universo", então na verdade a primeira percepção que se tem é o vazio." (CHRISTLIEB, 2003, p.27)

Segundo Christlieb (2003), entre os séculos V e VI, existiam poucas coisas e quase nenhum novo objeto era inventado. Em meio às coisas usuais haviam tecidos, couros, utensílios de mesa como facas e jarros, pentes, saleiros e crianças - que eram consideradas coisas. Com maior escassez, e por isso merecedoras de prestígio, eram contabilizados jóias, animais e comida.

Sendo contabilizadas tão poucos objetos, qualquer coisa se apresentava sob contornos indefinidos, isto é, nem reconhecidamente real ou irreal, o que instigava a compreendê-las sob qualidades mágicas e sagradas, indiferentemente se fosse um cordeiro, a lua ou duendes. O real podia ser igualmente irreal e vice-versa, pois no campo afetivo essa distinção entre ambos não operava em separado, ou seja, para a mentalidade daquela época não havia separação entre espírito e corpo, fé e inteligência, coração e razão.

A sociedade medieval ocidental mais antiga, por meio de sua organização social e de seu modo cultural, vivia um estado de encantamento (no sentido de assombro, estranheza e fascinação) que diluía os contornos definidos das características e qualidades entre pessoas e objetos através de uma realidade frenésica⁸³. Nesse sentido, "a natureza, os utensílios e os acontecimentos eram uma entidade mental

⁸³ "Neocarcaísmo de "frênesis" porque esta palavra existiu em latim (phrenesh) e em grego; em castelhano somente aparece em "frenesi", "frenología" ou "oligofrênico", mas já sem seu sentido, porque significava "diafragma", "entranhas", "alma", "inteligência", "pensamento", "espírito", tudo junto a uma só vez." (CHRISTLIEB, 2003, p.22)

contínua com respeito aos homens e mulheres que participavam deste modo de ser”. (CHRISTLIEB, 2003, p.22)

Um objeto, enquanto coisa, só existe se este apresentar um movimento qualquer que o faça ser detectado dessa existência, do contrário este se torna objeto quieto e portanto invisível ao olhar. Devido ao hábito (ou cansaço perceptivo) daquele que os poderia perceber mas já não os nota, nem os sente, objetos muito conhecidos e estimados de outrora podem perder esse movimento e, desse modo, padecem de invisibilidade e morte. Entretanto, com o renovar de percepções outras, ou necessidades destes que os possuem, os objetos possuem a vantagem da ressurreição:

“Antropomórficos, esses deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou, às vezes, os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos. Como frequentemente os deuses, os móveis também têm, às vezes, oportunidade a uma existência segunda, passando do uso ingênuo ao barroco cultural.” (BAUDRILLARD, 2009, p. 22-23)

Com a fotografia isso também acontece. O conjunto de retratos a seguir apresenta-se a partir da relação sujeito-objeto; a força dessa dinâmica se assenta na afeição, memória e significação atribuídos ao objeto pelo sujeito que se deixa sensibilizar por esta relação. Os objetos sentimentais acompanham o renovar dos ciclos da vida pois mantém-se em movimento, isto é, não se deixam ser esquecidos, pois o sujeito que o percebe mantém relações significativas com eles. O objeto é animado pelo sujeito. Os objetos queridos que marcam os retratos 16, 17, 18, 19 e 20 são: uma caravela em miniatura; um móvel e uma boneca de pano; um baúzinho, um vestido e uma toalha bordada; livros; um cordão de contas.

No retrato 16, essa Madonna tematizava o núcleo familiar como referencia de afeto, cuidado e união, simbolizados pela caravela em miniatura. A caravela, transporte marítimo de antigas tradições, feita para abrir verdes mares (assim como a colcha presa ao varal), explorar novos espaços e descobrir novas rotas, foi associada ao filho, que assim

como a pequena caravela, é impulsionado para suas aventuras mas pode voltar ao porto quando precisar se abastecer ou desejar descansar. Este objeto pleno de afeto foi um presente dado por sua cunhada ao seu marido, e os acompanha há longos anos.

No retrato 17, os objetos de afeto são um móvel e uma boneca de pano que tematizam a alegria de estar num mundo em movimento, de viver as mudanças da vida com espírito alegre. Essa Madonna é uma artesã profissional e cria variadas peças de decoração para o lar, além de bijuterias e colares coloridos. Nesse primeiro retrato feito com ela e sua filha ela expôs um móvel feito para ser colocado sobre a cama de sua bebê, comunicando que a vida é interessante quando se está em movimento, assim como este objeto, ao sabor do vento em ritmo solto. A bonequinha de pano foi o primeiro brinquedo presenteado por sua mãe à futura neta e, por isso, a coloca presente na ausência, já que ela mora em outro país.

O autorretrato 18 foi elaborado a partir da temática ‘tesouros e segredos de família’, onde propus abordar assuntos familiares que podem ser tão escondidos a ponto de tornarem-se negados, ou aqueles que podem ser tão abertamente explícitos que acabam sendo incorporados, de geração em geração, afirmados como grandes qualidades do clã. Tanto a toalha de linho bordada pendente no varal, quanto o baú que seguro oferecendo ao meu filho e o vestido que uso nesta foto, são objetos queridos e prenes de memória e afeto. A toalha de mesa (para 12 lugares!) me é particularmente querida pela história que carrega, pela sua biografia (aliás, como acontece com os objetos queridos que tornam-se ícones de acontecimentos importantes). Até 2008, aquela toalha de mesa pertenceu à minha sogra Nina (nesta ocasião, Nina ainda não era minha sogra, pois eu a estava conhecendo pela primeira vez), sendo para ela também um objeto extremamente estimado, pois foi um presente de casamento dado por sua mãe. Enquanto me mostrava essa linda toalha, me relatava toda a origem daquele objeto: que havia sido encomendada por sua mãe, no início dos anos 70, às noviças que bordavam os enxovais de linho, para os batizados e casamentos, no interior rural do sul da Itália. Seus pais, trabalhadores camponeses, fizeram sacrifícios econômicos para pagar um alto preço por aquele enxoval de casamento. Como era uma toalha muito comprida e delicada, e como forma de manter suas boas recordações, Nina mais a conservou guardada numa gaveta do que a utilizou.

Após ouvir toda a história emocionada (onde Nina se recordava de sua mãe falecida) ela simplesmente me estendeu a toalha (junto aos

12 guardanapos) e disse: “Ti piace? Se vuoi è tua!!” (Você gosta? Se quiser ela é tua!). Para minha surpresa, ainda completou dizendo que era certa que conosco aquela toalha continuaria vivendo e seria utilizada, pois seguiria sendo um objeto de afeto. De fato, em nossa casa ela deixou de ser toalha de mesa e migrou para nosso quarto, transformou-se na colcha de nossa cama.



Na sequência, a partir do alto à esquerda:

Retratos 16: foto do 1º encontro

Retrato 17: foto do 1º encontro

Retrato 18: 3º autorretrato

Retrato 19: foto do 6º encontro

Retrato 20 : foto do 2º encontro



O baúzinho da foto me remete diretamente à minha infância. Ele pertenceu à minha tia Nenê, irmã de meu pai, e era a lancheirinha que levava à escola nos anos 50. Mas só soube disso anos mais tarde, quando cresci. Até então era o baúzinho de minha avó.

Minha grande alegria era chegar na casa da vovó Rosa quando ela estava costurando e ter a preciosidade, ali guardada, toda para mim, pois dentro haviam milhares de botões, de todas as cores e formas. Eu espalhava aquele tesouro sobre sua cama e brincava de por ordem no caos: classificava-os em montes separados, cada qual com sua espécie. Ao final da separação, era comum perceber que o montante maior era formado por botões que não se enquadravam em nenhuma ‘família’, formavam o grupo dos inclassificáveis e, por isso mesmo, despertavam em mim mais atenção que os demais.

Christlieb descreve a importância histórica dos baús, o que de certo modo expressa a relação que estabeleço com esse pequeno baú de minha infância:

“Talvez o objeto mais representativo da Idade Média seja o baú, onde se entesourava aquilo que era mais estimado à alguém. E o baú reúne as mesmas qualidades que a mentalidade medieval: é um móvel transportável, nômade e sem compartimentos, onde eram guardados, sem ordem nem diferenciação, juntos e misturados, tudo o que se possuía, vestidos de baile e fatias de bacon, como sendo do mesmo tipo e constituindo uma mesma unidade; não há diferença entre um azeite e enfeite, entre uma poção do amor e um peixe cru, nem há entre uma cozinha e um banheiro, entre Deus e a comida: em um baú cabe o mundo inteiro. Havia aqueles de casa, com tampo plano, e os de viagem, com o tampo curvo para escoar a chuva. Um baú é um universo pessoal. Baús guardam a conotação de tesouro; e os menores ainda são vendidos, para preenchê-los com jóias e cartas de amor. Deve-se considerar o baú pois, de acordo com a evolução que se seguiu, de mesmo modo aconteceu com a mentalidade da cultura.” (CHRISTLIEB, 2003, P.25)

Já o vestido que uso neste retrato pertenceu à minha mãe, Irene. Este foi dado à ela, em meados dos anos 70, por meu pai, como um presente pela sua formatura. Me lembro de fotos dela usando este vestido quando estava grávida de mim. Há alguns anos ela me presenteou esse vestido, sabendo que me agradaria continuar sua biografia têxtil-afetiva.

O retrato 19 expõe livros considerados, por essa *Madonna*, objetos significativos que comunicam sua temática sobre a importância do aprendizado como alimento da vida. A retratada nutre seu filho, literalmente, para simbolizar o tema simbolicamente.

O retrato 20 elabora a temática da necessidade do retorno às atividades profissionais (além daquelas domésticas já em atividade) após poucos meses do parto. O objeto de afeto desta *Madonna* lhe foi presenteado por seu irmão; é um *japamala*⁸⁴, um cordão de contas utilizado pra contagem dos mantras, um instrumento de meditação. Esse objeto (junto ao colchonete roxo) comunica além de sua profissão de instrutora de Yoga, seus ideais e valores filosóficos de vida.

Os objetos significativos selecionados pelas *Madonnas*, aqui apresentados, são depositários de afetos, reportam memórias, inscrevem eventos que se mantêm vivos. A caravela em miniatura, o móbile e a boneca de pano, o baúzinho, o vestido e a toalha bordada, os livros e o cordão de contas, mais do que objetos, são testemunhos concretos de vida passada, presente e possivelmente futura, se assim for o desejo daqueles quem os animam. Do nascimento à morte, da brincadeira à profissão, das fábulas aos valores morais, as aparições biográficas destes objetos são tecidas às biografias do sujeito e/ou vice-versa. Torna-se evidente esse *continuum* entre sujeito-objeto. O objeto não é aqui valorizado por seu dono por sua função ou finalidade, mas por significar e simbolizar esse fio condutor dos processos, individuais ou coletivos, vividos e dos que dele fazem parte.

⁸⁴ “Japamala (Japa = repetição, Mala = cordão ou colar) é um objeto antigo de devoção espiritual, conhecido também como rosário de orações no ocidente. É um artesanato muito utilizado para ajudar nas orações e mentalizações como marcador. Temos então duas correntes: uma espiritual, ‘Japa’, e outra material, ‘Mala’. Assim, as energias espirituais invocadas ‘Japa’ energizam o ‘Mala’.

Um japamala é geralmente composto por 108 contas e o “meru”, conta central que marca o início e o fim do mala. Também é possível encontrar japamalas menores, variando de 54 ou 27 contas, todas subdivisões de 108. Segundo a filosofia yogui, ao se completar o circuito de 108 repetições da oração, mentalização ou mantra, alcança-se um estágio superior na consciência chamado de transcendental (o estágio que ultrapassa as fixações da mente, mantendo a consciência concentrada em si mesma)”.
 Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Japamala>

3. *A casa é o corpo*⁸⁵, *o corpo é a casa*

Igualmente relevante é a intencionalidade de fotografar essas mulheres, participantes da pesquisa, em seus ambientes domésticos privados, já que a casa, propriamente, equivale ao corpo humano⁸⁶, no qual os esquemas orgânicos generalizados refletem um ideário de integração dos esquemas sociais (BAUDRILLARD, 2009). Sobre esse fato, os retratos 21, 22 e 23 se apresentam como exemplos interessantes.

No retrato 21, o objeto de destaque é a camiseta infantil branca, pendurada no varal, que contém a seguinte inscrição: “*Nasci em casa*”. Esse é um indicador incontestável da relação casa-corpo para essa Madonna (mesmo que o faça inconscientemente), pois defende a

⁸⁵ Em “A casa é o corpo” (1967-69), título da obra-instalação de Lygia Clark, “o objeto sensorial é dispensável como veículo para o despertar dos sentidos, pois agora o sujeito é o objeto de si mesmo. Nesse momento, Clark avança ainda mais na direção da experiência corporal sensorial, e por isso as proposições conduzem os participantes a experiências mais ousadas, como, por exemplo, na proposição “A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão”, de 1968, em que Lygia constrói uma grande instalação, com compartimentos distintos, que simula a concepção e o nascimento do ser humano. Passando pelos compartimentos denominados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, o participante experimenta sensações táteis que o fazem vivenciar a experiência intra-uterina. O sujeito estaria em contato, podemos dizer, com memórias, revivências psicossensoriais constitutivas de sua subjetividade que, por se caracterizarem como expressividade da experiência, instituiriam, assim, novos significados.”

Fonte: MEDEIROS, I. A relação entre corpo e subjetividade na obra de Lygia Clark., 2014, s/p.

⁸⁶ Na arte contemporânea são inúmeros os/as artistas que se debruçam na relação temática ‘corpo-casa’. Aprofundamento sobre esse assunto, extremamente complexo, seria inviável nesta pesquisa; porém a título de exemplo voltemos aos trabalhos de Louise Bourgeois e Janine Antoni (no capítulo II, desta pesquisa), ou aos brasileiros Lygia Clark (“A casa é o corpo” 1968), Hélio Oiticica (“Penetráveis”, 1967) e Adriana Varejão (séries “Charques” de 2000-2004 ou “Línguas e corte” de 1997-2002). Acredito pertinente aqui abrir parênteses, com um trecho de uma entrevista de Varejão à Luciana Pessanha, na qual a artista explicita a relação corpo-casa presente em sua obra:

“Existe uma tendência no mundo, na arte e na cultura à assepsia. Tenho pavor de assepsia. Gosto de fantasmas, paredes habitadas, sótão, porão... A gente está muito distante da matéria. Antigamente as pessoas levavam a galinha viva para casa, matavam, depenavam e tiravam o sangue para cozinhar. Hoje a galinha está plastificada, dentro de uma geladeira de supermercado. Existe uma vontade de limpeza e assepsia muito grandes, que distancia a gente da ideia da vida, do corpo, do nascimento, da morte. Busco as saunas porque elas são cheias de impurezas: cabelos, fluídos, restos de pele... Tento simular uma parede toda azulejada, e essa parede é cortada – existe uma pulsão dentro dela, que é a carne. A parede é habitada, viva. O rasgo ali é para mostrar que a casa, a parede são extensões do nosso corpo. A gente tende a entrar numa casa e pintar, apagar os vestígios de tudo o que passou por ali. Tenho uma tendência a resgatar isso. A carne não é uma exaltação da ideia da morte, é exaltação de uma pulsão de vida.”

(Fonte: <http://www.adriनावarejao.net/pt-br/noticias/adriana-varejao-e-o-gosto-pelo-eterno>)

humanização do parto em oposição ao sistema asséptico de hospitais, com cesáreas em horas marcadas, e o resgate do contato com o próprio corpo, respeitando o ritmo de sua própria natureza, no momento do nascimento de suas filhas.

Além disso os baldes, recipientes comumente associados à funções de limpeza do lar, funcionam aqui como complementos de sua comunicação casa-corpo: são utilizados como banheira-ofurô, mais adaptável ao corpo do bebê.⁸⁷

⁸⁷ “Criado em 1997 por obstetras e parteiros de maternidades da Holanda, o baldinho oferece ao recém-nascido (e bebês de até 6 meses de idade) uma transição tranquila do útero para o mundo. Segundo especialistas, quando os pequenos entram em contato com a água na hora do banho, logo se lembram do meio aquático do útero, um lugar fechado, escuro, quente e seguro. Como o ofurô remete a essa sensação intra-uterina, os banhos são mais tranquilos e acalmam os bebês. ‘Eles ficam em posição fetal, com pernas e braços encolhidos, submersos do pescoço para baixo e relaxam automaticamente’, revela Ana Cristina, parteira do Gama - Grupo de Apoio à Maternidade Ativa.”

Fonte: <http://bebe.abril.com.br/materia/banho-de-ofuro-para-o-bebe>



Na sequência, em sentido horário:
 Retrato 21: 3º encontro
 Retrato 22: 8º encontro
 Retrato 23: 2º encontro



No retrato 22, essa *Madonna* comunica sua desorganização interior enquanto consequência da desorganização espacial em que se encontrava, pelo motivo de mudança de casa. Toda “sua vida estava sendo encaixotada”, e os objetos, enquanto signos de sua existência, estavam descontextualizados de uma ordem estabelecida por ela. Casa e corpo desligados e, por isso mesmo, desordenados.

No retrato 23, a relação casa-corpo é comunicada através da cadeira e do quadrinho pendurado no varal. O conforto e a proteção de sua casa é simbolizado pela cadeira de madeira da família, onde estão sentados essa *Madonna* com seu filho. A casa, assim como o corpo, são protegidos pelo espírito, uma entidade benéfica transmissora de harmonia e paz, este simbolizado pelo quadro de anjos.

Casa e corpo relacionados não deixam de ser uma espécie de alegoria: um bem-estar na própria casa é sentir-se bem na própria pele, no próprio corpo, em suma, é estar bem consigo mesma.

A configuração do espaço privado na atualidade, apesar das muitas transformações sócio-culturais, desde o início do século passado ainda reflete a estrutura do interior doméstico burguês. Neste ambiente específico e simbólico chamado residência, de tradição e autoridade patriarcal, os membros familiares são conectados entre si através de móveis e objetos, muito deles transitando em torno da sala de jantar ou do leito matrimonial, e que personificam essas relações humanas;

“Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do indivíduo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral. Ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesma. Neste espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semi-fechado da família.”
(BAUDRILLARD, 2009, p.22)

É importante ressaltar que, apesar de retratar essas Madonnas em seus próprios lares, elas estão, contemporaneamente, dentro e fora do interior doméstico, pois o lugar do varal, em todas as casas, era localizado externamente, no jardim ou terreno. Nesse sentido, a localização do varal assume essa zona limítrofe entre in-out, dentro-fora da casa-corpo e, por isso mesmo, possibilidades de (des)construções privado-público. Isso significa que a organização do interior doméstico, quer ele tenha um ranço burguês ou menos, não era afirmado visualmente nestas fotos, a não ser que tal estrutura fosse anunciada via roupas e objetos expostos externamente. Pelo menos enquanto possibilidade concreta e intencional durante a elaboração dos retratos, aquela organização estrutural, espacial e ideológica da família era desfeita e refeita segundo outros critérios, de valores ou afetos, comunicados pelos objetos ali suspensos.



Do alto à esquerda, em sentido horário:

Retrato 24: 4° encontro

Retrato 25: 5° encontro

Retrato 26: 5° encontro

Retrato 27: 6° encontro

Retrato 28: 7° encontro



Seguimos com outros exemplos nos retratos 24, 25, 26, 27 e 28, que anunciam essa reorganização espacial do interior doméstico em ‘zona limite’ pública. No terreno externo, destituídos das quatro paredes da casa visualizamos, sob outra configuração, a cozinha, o dormitório e a sala de estar.

A mesa posta, com a característica toalha de mesa xadrez, reserva um lugar para o espectador, neste retrato 24. Panelas, colheres, o babador e a oferta da fruta fresca conferem, à essa cozinha ao ar livre, um gosto de piquenique.

No dormitório a céu aberto com livre acesso aos cães, do retrato 25, é dia de faxina. Baldes, luvas e o aspirador de pó anunciam o fato, que assume mais leveza se levado com humor.

No retrato 26 a *casa-corpo-privado-público* é comunicada nos lençóis de cama e na bolsa, onde a vontade de estar mais tempo em espaço doméstico privado é superada pelo dever do retorno ao trabalho, à vida pública. A bolsa grande, útil para armazenar e transportar itens diversos, protege e conforta o bebê da “mãe-canguru”.

A decoração da sala de estar (afirmada pelas longas cortinas) dessa *Madonna* do retrato 27 é literalmente viva: tapete de grama, paredes de bananeiras, e teto de nuvens que passeiam tranquilas ao sabor dos ventos. A cortina vermelho-sangue abre-se sutilmente e, pulsando entre o privado e o público, a *Madonna e a criança* iniciam, ou finalizam, uma cena sobre o grande palco da vida.

O retrato 28 externaliza o dormitório, aqui formado de uma parede calças masculinas. As roupas dos armários e gavetas estão acomodadas nas malas de viagem. A *Madonna e a criança* estão preparados para transitar por outros espaços, desde que preferencialmente pro alto e pra longe, indícios comunicados através do balão e do avião em miniatura. Lá de cima, perto das nuvens, é possível observar paisagens caóticas sob novas perspectivas.

A casa, assim como o corpo, abriga e transforma-se com nossas vivências cotidianas. Nesses retratos, uma significativa parte da vida privada destas ‘moradoras’ foi tornada pública, não somente pelo deslocamento espacial de objetos diversos do interior doméstico para seu exterior⁸⁸, mas pelo fato de que selecionar tais objetos foi um

⁸⁸ “Os móveis do interior doméstico burguês explicitavam seu valor fundamental nutriente, evidente “nas mesas e nos buffets, pesados, ventruados, sobressignificando maternalmente” (BAUDRILLARD, 2009, p. 52). Com as transformações espacial-sócio-culturais, desde final do século XIX, os móveis tornam-se funcionais.

“Essa mudança funcional libertam os indivíduos daqueles objetos que representavam a coerção moral, de ordem simbólica da família, o que acaba refletindo em uma maior disponibilidade às

exercício de comunicação e exposição de si mesmas, de suas histórias pessoais amalgamadas aos objetos eleitos e suas peculiares biografias.

4. Objetificação do sujeito e personalização do objeto

Uma das características inegáveis do processo de industrialização econômica é que os objetos passam a ser fabricados e multiplicados sem limites até onde se queira. É como se o endurecimento gradual da realidade passasse da qualidade dos afetos à quantidade de coisas. Multiplicam-se as coisas prontas e também seus componentes, separados e descontextualizados do objeto original, em uma infinidade de peças descompostas (CHRISTLIEB, 2003).

O crescente número de coisas que passam a ser de uso comum começa por banalizá-las e destituí-las daquilo que era, então, considerado de caráter sagrado ou mágico, e do mesmo modo que isso acontece aos objetos, acontece também com o resto do mundo (CHRISTLIEB, 2003). Se até o século XIV existia uma certa indefinição entre o eu e o outro, entre as pessoas e o mundo, devido ao crescente aumento de coisas, gradualmente se inicia um processo de distanciamento entre aquele que olha e a coisa vista, entre aquele que percebe e o objeto percebido.

“O que, essencialmente, aconteceu neste processo de endurecimento e mercantilização da natureza é a separação do sujeito com relação aos objetos, o indivíduo já não pertence às coisas nem ao mundo, e, portanto, os vê com indiferença. As coisas começam a ter um novo material: a distância, tanto no que diz respeito àqueles que as olham como entre elas. Dada esta distância, toda a credibilidade sobre o assunto só pode ser realizada por meio de dispositivos de medição, para que possa admitir que algo existe deve-se estar indicado nos instrumentos de registro, sejam eles um indicador, uma estatística ou sentidos de percepção as quais são finalmente

dispositivos medidores conectados a isto, chamado orgulhosamente, a máquina mais perfeita da criação, e é de fato uma máquina de registro de dados. A diferença entre estar sentado, o ato de sentar-se, construiu um assento para descansar e assentos fabricados em série, é o processo de crescente distinção entre sentimentos e coisas. É a passagem de um mundo encantado com o desencantamento do mundo, como lhe chamou o sociólogo Max Weber. (CHRISTLIEB, 2003, p.41)

Contudo, apesar de estarmos culturalmente imersos num mundo povoado de objetos, sejam eles funcionais ou não, práticos ou pouco, belos ou menos, valiosos ou descartáveis, é inegável que o homem constrói a si mesmo através da relação que imprime sobre aqueles. Garantia disso nos vem da memória escolástica onde aprendemos que o sujeito, desde as sociedades antecessoras, materializa no barro, na pedra ou madeira, a sua compreensão da existência, das divindades aos objetos cotidianos (o que, como aponta Christlieb, 2003, também eram considerados sagrados).

Segundo Vigotski (1896-1934), o lento processo de constituição do sujeito, que se dá com o outro e com o objeto, é dialético. Isso significa que é relacional, conflituoso, progressivo e estendido no tempo e, assim sendo, gera uma diferenciação e uma complexificação crescentes do sujeito e de sua relação com o mundo. Um dos momentos, tão necessários quanto essenciais deste processo é o da alienação do sujeito no objeto, ou seja o sujeito, num dado momento deste processo dialético de constituição de si e do mundo se “torna um outro”, neste caso se *objetifica* e se “perde no objeto fabricado e na relação com o outro, para em seguida reapropriar novas dimensões de sua subjetividade por um distanciamento do objeto ou do outro. Sujeito e objeto se constroem juntos e um para o outro.” (ibid, 2010, p. 404)

A estreita relação entre sujeito e objeto sofre uma grande alteração a partir da produção dos objetos em série na qual “uma característica essencial do objeto criado e manipulado pelas sociedades tradicionais é a de nunca ter alcançado o processo de reificação: o objeto, sempre mais ou menos subjetivo, nunca se tornou uma coisa, isto até o processo de fabricação da produção em série, inaugurado pelas sociedades industriais.” (POIRIER apud CHRISTLIEB, 2003, p.42)

O século XX alvorece num panorama onde, além da existência inventiva de uma infinidade de objetos, estes já são produzidos em série, prontos para atender às exigências da demanda - principalmente àquela estimulada pelo apelo sedutor do *marketing* midiático - oferecendo as possibilidades do consumo à grande massa. Não somente os objetos, mas os hábitos que envolvem o consumo - como a alimentação, a moradia, o mobiliário e a decoração interior, as roupas e adereços, o lazer, o esporte e o cuidado com o corpo, a música, o vasto domínio da “bricolagem” masculina e feminina, etc - são poderosos elementos de identificação do grupo ou da etnia, pois “o uso dos bens, as ‘boas maneiras’, o gosto estético são classificados e classificadores, pois permitem que os estratos sociais se distingam uns dos outros”. (LABURTHE-TOLRA e WARNIER, 2010, p.417)

Nesse sentido - e sublinhando - sob uma ótica antropológica, o consumo de bens e de serviços não é uma forma de alienação individual ou coletiva, ou ainda, uma indução inconsciente à aquisição de *necessidades desnecessárias*, mas

“produzem identidades, sentidos e sociabilidade, ao mesmo tempo que satisfaz as necessidades dos consumidores. Os hábitos de consumo imitam a organização social e sua dinâmica. Segundo o maior ou menor grau de compartimentação das sociedades, de estruturação dos grupos, as práticas individuais e coletivas de acumulação e de consumo diversificam-se. Os bens materiais são produtores de sentido, signos que permitem a comunicação entre iniciados. A relação do sujeito com o objeto se faz num processo de construção recíproca entre ambos, o sujeito se aliena no objeto para então transformá-lo e transformar-se em produtor de sociabilidade. (LABURTHE-TOLRA e WARNIER, 2010, p. 416-417)

Além disso, há décadas, estudos no campo da antropologia social e cultural apontam que os consumidores, expostos às ofertas de milhares de produtos, através da mídia de massa, não sofrem aos apelos mercadológicos passivamente, tendendo a selecionar e interpretar tais

mensagens de acordo com valores e filtros característicos do grupo ao qual pertence (BAUDRILLARD, 2009; LABURTHE-TOLRA e WARNIER, 2010; CANEVACCI, 2009).

Em outras palavras, as múltiplas possibilidades de escolha aos bens de consumo, em número potencialmente ilimitado, não necessariamente uniformiza as práticas, mas permite aos indivíduos e grupos construir para si identidades particulares “através de uma dialética cotidiana de mercantilização e personalização. A moldura material que cerca um indivíduo, um casal, uma instituição, é o ponto de convergência de biografias de objetos que se encontram reunidos num universo pessoal singular.” (LABURTHE-TOLRA e WARNIER, 2010, p. 416)



A partir do alto:

Retrato 29: 3º encontro

Retrato 30: 5º encontro

Retrato 31: 2º encontro

Daí o fato que, a partir dessa perspectiva, mostra-se interessante pensar os objetos selecionados pelas *Madonnas Contemporâneas* como signos comunicadores de sentidos, de escolhas e de peculiaridades identitárias, pois apesar de muitos daqueles objetos, presentes nos retratos, serem parte da engrenagem de fabricação-mercantilização de produtos em série, eles são investidos de afetos por suas donas, que o fazem através da inscrição de marcas ou qualquer tipo de modificação - e sobretudo da intenção, que o personaliza e o distingue dos demais - o que o torna único e depositário de importância e possuidor de uma biografia também afetiva. Exemplos disso se confirmam em retratos

anteriores (ver retratos 16, 17, 18, 19, 20 e 21) mas também nos retratos 29, 30 e 31, nos quais os objetos selecionados pelas *Madonnas* foram dotados de inscrições e intenções, que os caracterizam especialmente. Sendo assim, uma toalha bordada com o nome do filho; chapéus manufacturados, uma mala antiga encontrada na rua (com as flores coladas em seu exterior); e um microfone especial, tornam-se objetos personalizados, possuidores de biografias. No caso do

microfone, por exemplo, este transborda sua função de amplificar a voz e transforma-se num fio condutor, neste caso literalmente, pois o fio do microfone que enlaça essa *Madonna* e sua filha comunica que esse objeto é tão essencial à ela quanto o cordão umbilical que interliga a vida intra-uterina àquela exterior.

De mesmo modo que o sujeito, todo objeto tem uma biografia própria que podemos conhecer como um relato de vida (LABURTHE-TOLRA e WARNIER, 2010; CANEVACCI, 2009). Nesse sentido, os objetos podem ganhar uma individualidade, serem personalizados ao extremo, de modo a agradar seu consumidor/proprietário, tornando-se ícone de memórias e afetos.

Contudo, também as indústrias que inventam e fabricam infinitos objetos os personaliza. Essa é a lógica básica de mercado: bens de consumo inseridos num sistema de constante novidade para fazerem-se sempre vendáveis (CHRISTLIEB, 2003; BAUDRILLARD, 2009). Múltiplas possibilidades combinatórias que garantem agradar (e vender) aos diversos tipos de consumidores.

Um dos recursos mais utilizados, para criar uma característica personalizada nos objetos, é o uso da cor. As cores também são signos comunicadores, que podem ser um atributo de sua própria matéria como madeira, couro, pedra, etc, e como significações culturais são impostas e carregam alusões psicológicas e morais. As cores, de modo generalizado inseridas nos objetos, são classificadores pelo seu valor social: quanto mais a cor se afasta de sua tonalidade próxima dos atributos naturais, mais é julgada como artificial (por isso tão recusada como valor pleno na sociedade burguesa moderna). À *não cor* (leia-se brancos, marrons, cinzentos e negros) é creditada uma ‘naturalidade’ e distinção, o que a torna um signo moralizado (BAUDRILLARD, 2009):

“a cor espetacular demais, ela constitui uma ameaça à interioridade. O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento, grau zero da cor - é também o paradigma da dignidade, recalque e do standing moral.” (ibid, p38)

Se as cores comunicam, as ‘não cores’ também o fazem. Nos retratos das *Madonnas* a cor era um elemento geralmente levado em consideração na escolha dos objetos que compunham o cenário de cada



Iniciando do alto à esquerda em sentido horário:

Retrato 32: 3º encontro; Retrato 33: 2º encontro ; Retrato 34: 7º encontro ; Retrato 35: 2º encontro ; Retrato 36: 6º autorretrato; Retrato 37: 1º encontro



Iniciando do alto à esquerda em sentido horário:

Retrato 38: 1º encontro ; Retrato 39: 3º encontro ; Retrato 40: 1º encontro ; Retrato 41: 2º encontro ; Retrato 42: 5º encontro; Retrato 43: 4º encontro

uma. Quando se desejava exaltar elementos que comunicassem alegria, paixões, felicidade, amores, sentimentos e atitudes saudáveis geralmente eram escolhidos objetos bastante notórios por suas cores. As não cores também figuravam nos elementos comunicadores dessas temáticas, mas o resultado visual, e conseqüentemente a leitura dessas imagens, são completamente outros. Vejamos alguns exemplos nos retratos 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 e 43.

As temáticas apresentadas nestes retratos giram em torno das discussões sobre a pureza, ingenuidade, naturalidade, dificuldades, conflitos internos e sociais, alegrias, novidades e aprendizados no processo cotidiano da relação da mulher consigo mesma e com seu entorno: família, casa, profissão, paixões, etc...

O branco ainda permanece como a (não) cor dominante quando é referencia às roupas de cama, roupas de banho, roupas íntimas, roupas de bebês. É a não cor moralizada que “ainda domina amplamente o setor ‘orgânico’: banheiros, cozinhas, lençóis, roupas íntimas, tudo o que pertence ao prolongamento imediato do corpo é consagrado há várias gerações ao branco, essa cor cirúrgica, virginal, que opera o corpo de sua perigosa intimidade consigo mesmo e encobre os impulsos.” (BAUDRILLARD, 2009, p.40)

O fato da escolha do branco nos elementos de destaque para os retratos, muitas vezes era aludido ao fato de sua simbolização cultural: paz, leveza, pureza. Ao realizar tais retratos eu buscava comunicar o que era tematizado pela retratada, mas também procurava criar uma possibilidade de questionamento ou deslocamento do que me era apresentado por elas. A minha intenção era abrir caminhos de leituras do tema fotografado, apresentando também uma espécie de avesso temático. O efeito disso pode ser visto nos retratos 32 e 33, onde apesar da temática apresentada comunicar alegria, pureza e ingenuidade, a presença intencional de um céu nublado anuncia tempestades. No retrato 34, a partir da temática de transmissão dos valores, a presença da moldura verde, orgânica, é intencionalmente enquadrada para possibilitar questionamentos sobre a natureza e seu próprio curso, onde nem sempre podemos doutriná-la de acordo com nossos desejos e aspirações. No retrato 35, a luz rebatida lateralmente faz, intencionalmente, uma divisória claro-escuro no rosto dessa Madonna: tristeza e alegria como uma linha tênue que marca a separação e também o encontro entre um e outro. Nos retratos 36 e 37, o ‘branco puro’ dos lençóis não é tão puro: sombras ameaçadoras se fazem presentes e a monotonia rotineira, ou de uma paz idealizada, é quebrada pelos outros coloridos objetos de afeto.

Os retratos 38, 39, 40, 41, 42 e 43 apresentam todo o apelo cromático de seus elementos multi-coloridos. Exceto o retrato 43, todos os demais foram elaborados sob as temáticas de alegria, felicidade, descoberta e aprendizados. As cores eram aludidas pelas *Madonnas* às coisas boas e agradáveis. As grandes paixões, expressas pela cor do cobertor vermelho do retrato 43, se destaca em toda a cena, num retrato enquadrado de longe, no qual me distancio, intencionalmente, daquela *Madonna*. Contextualizar o vermelho-paixão, do cobertor de casal, com os outros elementos do cenário era uma maneira de possibilitar novas reflexões da temática apresentada: um jardim verdejante com árvores frondosas que, apesar de sofrer as intempéries e instabilidades das estações, segue seu curso. E se regenera.

* * *

Os objetos que foram escolhidos pelas *Madonnas*, utilitários ou decorativos, possuidores de afetos variados, são comunicadores de sentidos sobre a maternidade. São signos caracterizados por sua reversibilidade, que se movimentam em direção à um outro e a si mesmo, produzindo variadas interpretações. Sentidos, estes, que são “produzidos e transformados no terreno fértil das relações interpessoais e apresentam as marcas das condições socioeconômicas-culturais, do tempo/espço histórico em que essas relações acontecem e tantos outros que ali se apresentam.” (ZANELLA, 2013, p.43)

Assim como acontecido nos fios dos varais retratados, que sustentavam diversidades de objetos - como fraldas, lençóis, cobertores, violão, bolas, baú, relógios, brinquedos, livros, cadeira, frutas, roupas, bicicletas, desenhos, cortinas, espelho, copos, sutiãs, mesas, microfone, flores, etc. - os fios que conduziram esta investigação buscou tramar, através da arte, as multiplicidades de sentidos produzidos/construídos a partir da vivência materna frente às dúvidas, alegrias, crises familiares e econômicas, ansiedades, perdas e ganhos, separações e reparações, medos, aprendizados, resistências e desistências, felicidades, compromissos, expectativas individuais e coletivas e tantos outros conflitos de cada mulher retratada. Temáticas, por vezes, similares entre todas as *Madonnas Contemporâneas* que porém, se fizeram singulares, diversificadas e personalizadas a cada uma, visto que foram comunicadas a partir de seus específicos objetos selecionados.

Ser partícipe de uma dada cultura, apesar desta ser compreendida como plural, fragmentada, descentrada e conflitual, é estar inserido em determinadas tramas histórica e socialmente

produzidas, na qual muitas das nossas interpretações sobre/da realidade são delimitadas por tais condições. A arte, por estabelecer inúmeras relações sensíveis, é uma das ‘válvulas de escape’ que propiciam libertar nossos olhares das paisagens, supostamente, já tão conhecidas.

A imaginação e a criação, que fundamentam a atividade artística, são faculdades do ser humano em processos que entrelaçam memória, impressões e sensações do vivido na composição de outras realidades possíveis. Através do imaginar e criar, foram retratadas nesta pesquisa tantas “realidades concretas”, quanto tantas outras “imagináveis”. Isso se deve ao fato de que a fotografia foi aqui compreendida como processo artístico mediado e compartilhado, no qual “ao mesmo tempo em que objetivam um determinado modo de viver, de estar em relação aos outros, o modificam, sob a égide de seus imprevisíveis efeitos.” (ZANELLA, 2013, p. 42)

Os muitos sentidos da maternidade, aqui retratados, entretecem as muitas vozes sociais que nos constituem. A objetivação dessa sincrética experiência, concretizada em fotografias, é possibilidade de novos/outros movimentos que desacomodem os sentidos instituídos: intencionando resistir aos condicionamentos culturais na perspectiva de entrever - e viver - outras realidades que podem vir a ser.

Considerações Finais

Este trabalho partiu da necessidade de investigar, com mulheres-mães, alguns sentidos da maternidade nos primeiros meses pós-parto, através de uma elaboração fotográfica narrativa. Busquei verificar a validade da fotografia elaborada e artística na pesquisa acadêmica, não apenas como recurso metodológico e analítico no âmbito científico mas, também, como importante experiência sensível, estética e dialógica, possibilitando modos de objetivação e subjetivação dos sujeitos envolvidos através da comunicação visual e produção de sentidos sobre a maternidade.

O resultado visual aqui alcançado, mais do que creditar a autoria fotográfica restrita somente a fotógrafa-pesquisadora, compreende a possibilidade de autorias polifônicas destas mulheres-*Madonnas* na elaboração dos seus retratos. A potencialidade da imagem fotográfica também é justificada através das múltiplas possibilidades de leituras, o que acredito ser uma das muitas vantagens de utilizar essa ferramenta também como método.

A fotografia abre espaço para além daquilo que visualmente se vê, abre caminhos dialógicos sensíveis, nos quais se interpenetram os olhares e intenções da fotógrafa-pesquisadora, das mulheres retratadas e dos espectadores dos retratos. Isso significa que a imagem fotográfica estabelece o espaço da incerteza, do questionamento, das indistinções, espaços de incompletude que podem ser, vez ou outra, brevemente preenchidos por diferentes espectadores, sendo que cada qual tem a liberdade de o fazê-lo a partir de si, de seu modo próprio de ser e se ver no mundo. A partir das imagens fotográficas e, enfim, da arte, são possíveis as muitas verdades, do mesmo modo que a ciência e a vida.

Tornar-se mãe é uma aventura inigualável, grandiosa e assustadora. O infindo questionamento a respeito de quem somos, que rege cada novo ciclo e deslocamento vivido, renasce com o experimentar da maternidade a partir de uma consciência mais urgente. A fatídica frase ‘quem somos nós?’ torna-se ainda mais inquietante quando geramos e parimos outra vida, pelo fato de que, por um período crucial, seremos nós os norteadores dessa nova vida. O romantismo ideológico do amor incondicional na relação mãe-filho nos é imposto culturalmente e problematizar esse fato, mesmo na atualidade, ainda desperta julgamentos precipitados, tanto de homens quanto de mulheres. Desse modo, reafirmo a relevância desse objeto de pesquisa, pois num

panorama ampliado e crítico, problematizar sobre a maternidade (assim como qualquer enunciado que se assente sob o título de verdade absoluta) faz-se renovadora, libertadora e necessária, hoje e sempre, tendo em vista as constantes transformações sociais e a diversidade de modos de existência.

Busquei criar oportunidades de, mais do que se assumir sob novo papel identitário - este carregado de pressões e expectativas sociais tecidas desde as mais profundas raízes ideológicas cristãs - resignificar o que é na prática, tornar-se mãe. Resignificação possibilitada por meio da arte, da ludicidade de fazer-se outro em si mesmo, através do jogo de reflexos que são estabelecidos, também, através dos signos visuais que comunicam.

Nessa perspectiva, os objetos escolhidos pelas *Madonnas Contemporâneas* tornaram-se personificados, assumidos como outros retratados nas fotografias. Estes veiculam sentidos, arquetipam discursos visuais e comunicam sua biografia, tanto utilitária quanto afetiva, amalgamada às das retratadas.

A partir dos objetos escolhidos pelas *Madonnas*, e através do processo de imaginar-se e recriar-se, próprios dos saberes e fazeres que se dá na relação entre uns e outros, os sentidos de ser mulher-mãe na atualidade, estes pautados nas alegrias, incertezas, instabilidades familiares e econômicas, ansiedades, perdas e ganhos, medos, aprendizados, expectativas individuais ou coletivas - e tantos outros conflitos de cada mulher retratada -puderam ser comunicados, visibilizados, produzidos, (des)construídos, transformados, (re)avaliados, (re)inaugurados, estendidos e (re)interpretados, nos retratos elaborados.

Segundo as mulheres-mães retratadas nesta pesquisa, a principal prática metodológica assumida, neste caso, com a elaboração dos retratos, foi considerada como valiosa intervenção. Foi-se destacado o valor dos encontros fotográficos, que eram vividos como trocas de experiências, adversidades e afetos entre ambos os lados, próprios de um processo dialógico. Como pesquisadora-fotógrafa me foi creditada, pelas participantes, uma disponibilidade para o compartilhamento de intimidades justificada pelo fato de que eu, na condição de mãe, tal qual elas, experimentava de vivências similares no primeiro ano pós parto, além do fato de que, também me havia assumido como uma das *Madonnas Contemporâneas* retratadas nesta investigação.

O processo analítico dos retratos tem relação direta com aquela intimidade partilhada e o meu compromisso ético, assumido com cada uma das mulheres, compreendeu que as análises dos retratos fossem

realizadas a partir de uma descrição verbo-visual e metafórica, mas que também articulasse a polifonia dos sujeitos envolvidos com os contextos sócio-históricos e culturais.

O propósito desta forma de análise propõe oferecer ao espectador algumas leituras da imagem, ao mesmo tempo que o encoraja à outras múltiplas interpretações. Cada palavra descritiva, na análise dos retratos, foi pensada com grande responsabilidade e ponderação, e o motivo de tamanho cuidado é evidente, pois as *Madonnas* retratadas não são anônimas: mostram seus rostos e expressões, seus filhos, seus objetos selecionados e seus lares. Nesse sentido, acredito que outra análise, que se pusesse a descrever minúcias das intimidades, seria uma exposição, além de desnecessária, desonesta e anti-ética.

A respeito do momento da realização dos retratos, me foi relatado pelas mulheres, que era vivido com um prazer especial, pois tornava-se uma experiência de sensibilidade estética, na qual se podia experimentar a si mesmas, sob diversos ângulos, movimentos e expressões. Além do mais, comunicar-se visualmente através dos objetos era um desafio individual que oportunizava reservar um tempo para si - já que a energia empregada com a criança, atividades e compromissos rotineiros exigiam, quase sempre, toda a duração do dia. Sendo assim, a oportunidade de ser retratada foi vivida como um exercício criativo e necessário na intenção de refletir subjetivamente e objetivamente sobre o próprio processo materno.

Baseada em relatos das *Madonnas Contemporâneas*, por mim retratadas, além do rico material fotográfico produzido, acredito ter contribuído com o propósito dessa investigação que buscou através da arte, como elaboração estética e crítica de problematização, “transcender a concretude e o utilitarismo cotidiano para, mais do que assegurar sentidos e conhecimentos autorizados, incentivar processos criativos no qual o sujeito seja capaz de reinventar possibilidades para si e para os outros nas linhas de resistências e dissonâncias” (ZANELLA, 2006, p.34).

Arte e ciência conjugam, em muitos objetos, semelhanças que fundamentam as inquietações nas buscas de significados, pois ambos são, contemporaneamente, conhecimentos da própria realidade.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. História da Arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo. v.3. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BADINTER, E. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARROS, J. et al. O conceito de "sentido" em Vygotsky: considerações epistemológicas e suas implicações para a investigação psicológica. In: *Psicol. Soc.* vol.21, no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2009
- _____. Constituição de “sentidos” e “subjektividades”: aproximações entre Vygotsky e Bakhtin. In: *ECOS*, v.1, n°2, 2012
- BARTHES, R. A câmera clara: notas sobre a fotografia. 3°ed. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. O sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 5°ed., 2009.
- BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo visualidade em perspectiva dialógica. Bakhtiniana, Revista de Estudos Discurso, vol.8, no.2, São Paulo jul./dez. 2013.
- BRIGHT, S. (org.) Motherlode: Photography, motherhood and representation in: Home truths: photography and motherhood. Art Books Publishing Ltd., London, 2013.
- BUTLER S. L., Neo-Maternalism: Contemporary Artists’ Approach to Motherhood <http://www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/neo-maternalism-contemporary-artists-approach-to-motherhood> , 12/12/2008
- CANEVACCI, M. Comunicação Visual. São Paulo. Ed.Brasiliense, 2009.
- CANEVACCI, M. Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- CARVALHO, V. Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea. *Studium (UNICAMP)*, v. 27, p. 01/01, 2008.
- CHRISTLIEB, P. F. Los objetos y esas cosas. El Financiero, México, 2003.
- CLIFFORD, J. Sobre o surrealismo etnográfico, in. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- COELHO, A.A. G., A arte da mulher no museu: Dinéia Dutra e exemplos de auto-representação. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 09, Ano IX, n° 02, 2012.

- DELARI Jr., A. Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo limiar entre arte e psicologia. In: Psicologia em Estudo, Maringá, v. 16, n. 2, p. 181-197, abr./jun. 2011
- FABRIS, A. Fotografia e arredores. Florianópolis. Letras Contemporâneas, 2009.
- FALACCI, O. Lettera a un bambino mai nato. BUR Rizzoli, Milano, 2009.
- FELICI, J.M. Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía. Endereço eletrônico: <http://www.portalcomunicacion.com>, España, 2008.
- FIDALGO, L. (Re)construir a maternidade numa perspectiva discursiva. Instituto Piaget, 2003.
- FONSECA, A. Collage: a colagem surrealista. In: Revista Educação v. (4) n.(1), 2009, p.54-64.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.
- _____. Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea. São Paulo, Revista ide, Vol.30 (44), 2007, p. 96-102.
- FREIRE, M. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A Photographic Analysis
Revista Alceu, v.7 - n.13 - p. 60 a 72 - jul./dez. 2006.
http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Freire.pdf
- GRAFIK, C.; IRVINE, K. Foreword in: in: Home truths: photography and motherhood. Art Books Publishing Ltd., London, 2013.
- HUGHES, K. Early Victorian family portraits and the disappearing mother. 2013 in:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10475137/Early-Victorian-family-portraits-and-the-disappearing-mother.html>
- JIGARGIAN, M., MESTRICH, (org.) Q. How we do both: Art and Motherhood. Secretary Press, NY, 2012.
- KETTENMANN, A. Frida Kahlo. Taschen, 2012.
- KOLLER, S.H ; NEIVA-SILVA, L. O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia. Estudos de Psicologia 2002, 7(2), 237-250.
- KOSSOY, B. Fotografia e história. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.
- LABURTHE-TOLRA, P.; WARNIER, J.P. Etnologia-Antropologia. Petrópolis, RJ. Vozes, 2010.
- LISPECTOR, C. Felicidade Clandestina: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 1º.ed.

- _____. Laços de Família: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LIPPARD, L. e CHANDLER, J. A Desmaterialização da Arte. in: Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 25 | maio 2013
- MANGUEL, A. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAZZA, J. e GURAN, M. Eu me desdubro em muitos - a autorrepresentação na fotografia contemporânea, catálogo da mostra expositiva, CCBB, Rio de Janeiro, 2011.
- MEDEIROS, I. A relação entre corpo e subjetividade na obra de Lygia Clark., in http://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/185.%20a%20rela%C3o%20entre%20corpo%20e%20subjetividade%20na%20obra%20de%20lygia%20clark.pdf
- MONASTERIO P. O. (org.) Frida Kahlo: Suas fotos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MOTA-RIBEIRO, S. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo, comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, 2000
- NEVES, E. O auto-retrato na fotografia contemporânea. Que resta do sujeito, tecnicamente falado? UNED. Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte, t. 24, p.375-384, 2011.
- NONAKA, M. A influência materna em Frida Kahlo. In: Frida Kahlo: suas fotos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PAULA, L. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica de discurso. Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun. 2013.
- PINO, A. O social e o cultural na obra de Lev. S. Vigotski. Educação & Sociedade, 21, (71), p.45-78, 2000.
- RANCIÈRE, J. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RODRIGUES, G.C. O dilema da maternidade. São Paulo. Annablume, 2008.
- ROUILLE, A. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, L. Semiótica aplicada. São Paulo: PioneiraThomson Learning, 2005.
- SANTOS, R.F.; LUNARDELLI, M.G. A visão dialógica do discurso. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: 06 a 08 de outubro de 2010 Diversidade, Ensino e Linguagem UNIOESTE - Cascavel / PR.

- SONTAG, S. Sobre fotografia. São Paulo, SP. Companhia das Letras, 2004.
- SUASSUNA, A. Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- TITTONI, J.; MAURENTE, V. Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis. *Psicologia & Sociedade*: 19(3): 33-38. Porto Alegre, 2007.
- WATNEY, S. *Madonnas and Mothers in: Home truths: photography and motherhood*. Art Books Publishing Ltd. London, 2013.
- WELLER, W.; BASSALO, L.M.B. Imagens: documentos de visões de mundo. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 13, n.28, p.284-314, 2011.
- ZANELLA, A.V.; SAIS, A.P. Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. *Análise Psicológica*, 4(XXVI):679-687, 2008.
- ZANELLA, A.V.; REIS, A.C.; TITON, A.P.; URNAU, L.C.; DASSOLER, T.R. Questões de método em textos de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. *Psicologia & Sociedade* 19(2): 25-33. Florianópolis,SC, 2007.
- ZANELLA, A.V.; REIS, A.C.; CAMARGO, D.; MAHEIRIE K.; França K.B.; DA ROS, S.Z. Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. *Psico-USF*, v.10, n.2, p.191-199, 2005.
- ZANELLA, A.V.; TITTONI, J. (org.) *Imagens no pesquisar: experimentações*. Porto Alegre: Ed. Dom Quixote, 2011.
- ZANELLA, A.V. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Ed da UFRGS, 2013.

WEBGRAFIA

ARTE E FEMINISMO

<http://jpress.jornalismojunior.com.br/2013/12/arte-mulher-feminismo-alem-frida-kahlo-parte-1/>

<http://www.belohorizonte.mg.gov.br/sala-de-imprensa/noticia/mostraelles-mulheres-artistas-na-colecao-do-centro-pompidou>

<http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/accueil>

<http://www.artecapital.net/exposicao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois>

MOSTRAS ARTE E MATERNIDADE

<http://www.thephotographersgallery.org.uk/home-truths-3>

<http://thephotographersgallery.org.uk/photography-motherhood-and-identity>

<http://www.mocp.org/exhibitions/2014/04/home-truths-photography-and-motherhood.php>

[http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/Baillie_SiM_5\(2\)2013.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/Baillie_SiM_5(2)2013.pdf)

<http://thephotographersgallery.org.uk/home-truths-4>

<http://ocorpodaarte.com/2013/11/14/arte-e-maternidade/>

http://belfastexposed.org/exhibition/Home_Truths_Photography_Motherhood_and_Identity

[http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/4_2/documents/Baillie_SiM_4\(2\)2012.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/4_2/documents/Baillie_SiM_4(2)2012.pdf)

<http://susanbright.net>

<http://www.youtube.com/watch?v=xIF7wcVk3Pc#t=14>

<http://vimeo.com/76945932>

FOTÓGRAFAS CONTEMPORÂNEAS: maternidade na fotografia

Adriana Lestido

<http://www.adrianalestido.com.ar/fotografias.php>

http://artephotographica.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html

Ana Casas Broda

<http://www.anacasasbroda.com>

Elina Brotherus:

<http://www.elinabrotherus.com>

Elinor Carlucci

<http://www.elinorcarucci.com/recent.html>

<http://estilo.br.msn.com/demaepremae/blog/mariana-della-barba/post.aspx?post=1404a514-6a41-4025-8017-a90920fdd238+>
<http://www.afrente.com.br/mother-um-tributo-a-real-maternidade/>

Fred Huening
<http://fredhuening.de>

Janine Antoni:
<http://the-artists.org/artist/Janine-Antoni>
 Julie Blackmon:
<http://www.julieblackmon.com/index.cfm>

Justine Kurland:
<http://nomadesdigitais.com/fotografa-capta-imagens-magicas-durante-uma-viagem-de-cinco-anos-com-seu-filho/?origem=hypeness>

Paula Huven
http://lounge.obviousmag.org/nao_mataras/2014/05/devastacao-serie-retrata-o-dialogo-no-olhar-entre-mae-e-filha.html
<http://cargocollective.com/paulahuven>

Sally Mann:
<http://sallymann.com>
http://lounge.obviousmag.org/a_montanha_magica/2014/03/sally-mann-ou-da-fotografia-suspensa.html?utm_source=obvious&utm_medium=web&utm_campaign=OB7_SiteSearch

Tierney Gearon:
<http://www.tierneygearon.com>

Viktoria Sorochinski
<http://www.viktoria-sorochinski.com>
<http://www.viktoria-sorochinski.com/images/>
<http://www.viktoria-sorochinski.com/anna-eve-new-statement/>
<http://www.viktoria-sorochinski.com/mother-sons/ephy83h62kdu2oq87red6xrb310mhb>

ESTUDOS ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E MATERNIDADE

Residência Artística

<http://residencyinmotherhood.com>

Novo maternalismo: abordagem de artistas contemporâneas da maternidade

<http://www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/neo-maternalism-contemporary-artists-approach-to-motherhood>

Estudos na maternidade

<http://www.mamsie.bbk.ac.uk><http://www.motherhoodmuseum.com>

Maternagem feminista:

<http://femmaterna.com.br/about/>

MATERNIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

<http://tudosobreminhae.com><http://notasobreumaescolha.wordpress.com><http://www.luizapannunzio.com><http://bebedacabecaquadrada.blogspot.com.br><http://omeninoqnaosabiachorar.tumblr.com><https://www.facebook.com/mamaesolo/timeline>

AUTORRETRATO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:

<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>

REVISTA DOCUMENTS

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date.r=documents+1929.la>
[ngPT](#)

MOSTRAS DE ANÁLISE SEMIÓTICA DE FOTOGRAFIAS

http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/anal_por.php

THE HIDDEN MOTHER

http://www.domusweb.it/en/art/2013/06/17/the_hidden_mother.html

MOTHER AND CHILD ART

<http://www.tate.org.uk/art/search?st=6924>

Apêndice A- Outros Retratos



Em sentido horário, começando do alto à esquerda:

Retrato 43: 4º autorretrato

Retrato 44: 5º autorretrato

Retrato 45: 1º encontro

Retrato 46: 3º encontro

Retrato 47: 4º encontro





Em sentido horário, começando do alto à esquerda:

Retrato 48: 3º encontro

Retrato 49: 5º encontro

Retrato 50: 1º encontro

Retrato 51: 4º encontro

Retrato 52: 3º encontro





Do alto à esquerda em sentido horário:

Retrato 53: 4° encontro

Retrato 54: 5° encontro

Retrato 55: 2° encontro

Retrato 56: 6° encontro

Apêndice B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

- I. Eu,....., RG....., CPF....., responsável por confirmo que a mestranda de psicologia da UFSC Ana Paula Sabiá discutiu comigo este projeto de pesquisa de mestrado intitulado “Madonnas Contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade”, que se propõe investigar, a partir da elaboração de uma série de retratos fotográficos de mulheres junto a(os) seu(s) filhos, a temática da maternidade articulada nas interfaces da arte, da filosofia, da antropologia e da psicologia social, em um estudo de relações dialógicas possíveis entre subjetividade, ética e política com mulheres que se apropriam e transformam a maternidade na contemporaneidade.
- II. Compreendo que nós participaremos de uma série fotográfica a ser realizada em minha residência, na qual seremos retratados pela mestranda, objetivando fotografias que servirão de material de análise para a presente pesquisa de mestrado em psicologia social.
- III. O objetivo geral é investigar a produção de sentidos sobre a maternidade protagonizados por mulheres-mães que a vivenciam em sua fase inicial, a partir da criação de uma série de retratos com temáticas que contemplem as experiências e vivências da mulher-mãe e seu(s) filho(s) no contexto social e individual.
- IV. A série fotográfica será realizada a partir de encontros, em número indefinido entre 5 a 8 encontros, dentro do prazo de 1 ano, planejados para se realizarem quando em concordância com ambas as partes.
- V. Das fotografias produzidas, somente uma foto de cada encontro será selecionada para integrar a série. A fotógrafa pesquisadora será a responsável pela seleção das fotografias a partir de critérios

atribuídos por ela, e que contemplem as temáticas e objetivos da pesquisa.

- VI. Os retratos selecionados que integrarão a série fotográfica serão restituídos à retratada somente ao final da realização de todos os encontros.
- VII. A presente pesquisa “Madonnas Contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade” está pautada na Resolução 466/2012 de acordo com o CNS (Conselho Nacional de Saúde). A pesquisa será avaliada e autorizada pelo CEPESH (Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos), conforme a Resolução 466/2012, órgão situado na Universidade Federal de Santa Catarina - Pró-Reitoria de Pesquisa, que se localiza na Biblioteca Universitária Central - Setor de Periódicos (térreo), Tel.: (48) 3721-9206, email: cep.propesq@contato.ufsc.br
- VIII. Autorizo o uso das minhas imagens junto com meu(s) filho(s), sons e discursos produzidos nos encontros fotográficos e nas entrevistas, análise dos resultados, divulgação das informações em publicações e eventos científicos e para compor o documentário da pesquisa.
- IX. Posso escolher participar ou não deste estudo.
- X. De acordo com a Resolução 466/2012, toda pesquisa com seres humanos envolve risco em tipos e gradações variados. Devem ser analisadas possibilidades de danos imediatos ou posteriores, no plano individual ou coletivo. A análise de risco é componente imprescindível à análise ética, dela decorrendo o plano de monitoramento que deve ser oferecido pelo Sistema CEP/CONEP em cada caso específico. A avaliação dos riscos refere-se à divulgação das fotografias produzidas como material de análise desta pesquisa, pois apesar de autorizadas e veiculadas sob uma perspectiva acadêmica-científica, tratando-se de imagem fotográfica construída sob um olhar documental e artístico, é possível entendê-las sob múltiplos olhares e, conseqüentemente, diversas interpretações, que dependerá do espectador. Este é um risco próprio da arte que articula imagens, signos e símbolos propondo, entre outras coisas, visões de mundo díspares, no qual o

resultado estético da criação não necessariamente condiz com o propósito do autor mas, por isso mesmo, enriquece e multiplica as possibilidades cognitivas e sensíveis. Segundo as pesquisadoras, as mulheres poderão desistir, a qualquer momento, de participar da pesquisa, respeitando sua autonomia de decisão e escolha, garantindo plena liberdade à participante da pesquisa, de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma. As fotografias foram feitas dentro do espaço privado de suas residências, onde desde o início foi esclarecido - e concordado - que a elaboração dos retratos fotográficos, das mulheres com seus respectivos filhos, e as entrevistas, serviriam como material documental e artístico na construção e análise desta pesquisa. Os nomes das participantes serão substituídos por outros fictícios, na exposição das falas e/ou diálogos produzidos durante a pesquisa e nas entrevistas, e todas as imagens serão utilizadas somente com autorização das mulheres participantes.

- XI. Em contrapartida, a previsão dos benefícios entende que as participantes poderão ter, por meio da investigação, espaço de escuta qualificada e possibilidades de se objetivar através da construção simbólica de sua auto-imagem em retratos fotográficos. Os resultados da pesquisa poderão contribuir para a construção de modos diversos de se compreender a maternidade nas tramas da contemporaneidade a partir da linguagem artística, de comunicação aberta, móvel e abrangente, favorecendo outros olhares transitivos que interpenetram a cultura, a economia, a história, a política, o individual e o coletivo.
- XII. As minhas dúvidas serão esclarecidas antes e durante a pesquisa. Se eu tiver alguma dúvida a respeito, eu posso contatar os orientadores responsáveis pelo projeto de mestrado, Dra. Andréa Vieira Zanella pelo telefone (48) 3721-8566 ou pelo e-mail azanella@cfh.ufsc.br, a mestranda Ana Paula Sabiá, email:anapaulasabiá@ig.com.br e telefone: 48 9934 4402, ou o CEPESH, na Universidade Federal de Santa Catarina - Pró-Reitoria de Pesquisa, tel.: (48) 3721-9206 e email cep.propesq@contato.ufsc.br
- XIII. Ciente dos riscos e benefícios, concordo em participar dessa pesquisa-intervenção, a qual valido minha escolha, rubricando

todas as páginas e assinando o presente documento em duas vias de igual teor, sendo que uma delas ficará em minha posse.

Florianópolis, _____ de 2014.

Participante da Pesquisa: _____

Mestranda: _____

Orientadora: _____

Apêndice C

Roteiro da entrevista aberta, individual, tendo os retratos fotográficos elaborados como elemento visual disparador de memórias, percepções e discursividades.

- 1) Nome, idade, profissão, estado civil, religião?
- 2) Primeira gestação?
- 3) Como vc soube do grupo de gestantes da UFSC, e por que você desejou participar?
- 4) Qual dia você pariu? Onde e como foi o parto? Você se preparou para isso, de que modo? Como foi o pós parto? Você teve apoio de quem? como era esse apoio?
- 5) Qual a idéia que vc tinha de maternidade antes de tornar-se mãe? Essa idéia veio de encontro com a realidade de então? Fale a respeito.
- 6) Quais foram as tuas maiores alegrias e dificuldades nesse primeiro período?
- 7) Como você recebeu o convite ao projeto e o que fez vc querer participar?
- 8) Como você se sentiu depois do primeiro encontro fotográfico?
- 9) De que maneira você pensava e preparava a escolha dos objetos que iriam compor cada foto?
- 10) Fale sobre os objetos escolhidos: motivos da escolha? o que estes objetos significam pra você? quais as relações desse objeto com a temática do encontro e as fotos?
- 11) Como você se sentia no momento de ser retratada?
- 12) O que achava desses encontros fotográficos?
- 13) Qual a tua primeira impressão/sensação ao ver as tuas fotos reunidas pela primeira vez, depois desse longo período?
- 20) Fale a respeito dessas fotos, o que você vê e como se percebe nas imagens?
- 21) As minhas fotos se aproximam do que você imaginava? Fale a respeito.
- 22) Se tivesse que escolher uma dessas fotos, qual escolheria? Por que?
- 23) Qual o retrato que menos te agrada?
- 24) Você acredita que esse projeto tenha trazido alguma contribuição na tua primeira fase da maternidade? Se sim, de quais maneiras?
- 25) A partir dessas fotos, de que modo você significa a maternidade nesses meses iniciais? E agora?

Apêndice D

(Emails de autorizações para a reprodução de imagens dos trabalhos das artistas Susan Bright, Elinor Carucci, Ana Casas Broda e Janine Antoni)

On Nov 5, 2014, at 11:55 AM, Ana Paula Sabiá wrote:

----- Mensagem original ----- Assunto:Home Truths for Brazil
Data:03/11/2014 11:55

De:Ana Paula Sabiá <anapaulasabia@ig.com.br>

Para:susan@susanbright.net

Hi Susan, my name is Ana Sabiá, am i a Brazilian photographer degree in Visual Arts from FAAP, in São Paulo. Since 2012 I investigate, through photography, some of the meanings of motherhood in contemporary times. This photographically investigation started with self-portraits, a few months after becoming a mother, was expanded to portraits of other mothers, and the construction of authorial images walked toward academic research masters in the field of Social Psychology at the Federal University of Santa Catarina. "

During the theoretical research, in the grounds of my practice I have had the immense surprise to discover an art world that similar to my proposed research. Amid much searching I found Home Truths !! In July, during a visit to Italy, I took a virtual shopping via Amazon, and got the book "Home Truths" and "How we do Both: Art and Motherhood". These copies are serving me a great reference in my research. I would like to congratulate them for the excellent curatorial work, and the texts of the other employees are wonderful!

And I wonder if I could have your permission to reproduce some images of work by Ana Casas Broda, Elinor Carucci, Janine Antoni and Tierney Gearon to illustrate my master's research, ensuring they will not be used for commercial purposes, as long as I'm researching with photographically language becomes relevant shows and connect them to the pleasure of reading the visual enjoyment, facilitated the pages is not only a virtual link search.

Thank you in advance and I take to ask her to know that my photographic work titled "Madonnas in contemporary photographic series: Relations and aesthetic meanings about motherhood," which can be found on my website at the following link [http: // www. anasabia.com/#!portfolio/cetd](http://www.anasabia.com/#!portfolio/cetd)

Cheers!

P.S. Sorry for grammatical errors, due to my english, not very confidently, I appealed to Google Translator. Ah, the wonders of technology !!

Ana Sabiá

Fotografia

<http://www.anasabia.com>

Assunto Re: Home Truths for Brazil

De Susan Bright <Susan@susanbright.net>

Para Ana Paula Sabiá <anapaulasabia@ig.com.br> Data 05/11/2014 17:18

Hi Ana

Thanks for your kind words about Home Truths. It's great when I hear it is useful for people

Permission to reproduce needs to come from the artists. They are all easy to track down (they either have websites with their details or through their gallery)

And thank you for sharing their work - I found them full of life and very uplifting. You have managed to capture the joy without being sentimental. Congratulations!

Best Susan

From: Ana Paula Sabiá

Sent: Thursday, November 6, 2014 5:44 AM

To: Elinor Carucci

Subject: Re: permission to reproduce some of their images presented in "Home Truths"

Would like permission to reproduce one or two of your photos displayed on the collective work "home truths". So Susan recommended me to ask permission to reproduce this directly to the artists.

I appreciate your attention and await your return.

Ana Sabiá

Fotografia

<http://www.anasabia.com>

Em 05/11/2014 20:38, Elinor Carucci escreveu:

you would have to ask susan bright...it's her book :-)

Re: permission to reproduce some of their images presented in "HomeTruths"

De Elinor Carucci <caruccielinor@gmail.com> Para Ana Paula Sabiá <anapaulasabia@ig.com.br> Data 06/11/2014 09:46

Assunto

Sure, one or two images will be ok :-)

www.elinorcarucci.com Sent from my BlackBerry 10 smartphone.

Re: permission to reproduce some of their images presented in "Home Truths"

De Ana Casas <anacasasbroda@gmail.com>

Para Ana Paula Sabiá <anapaulasabia@ig.com.br>

Cópia anacasas@lahydra.com.mx <anacasas@lahydra.com.mx> Data 09/11/2014 22:54

Hi Ana Paula

Thanks so much for your email. I am glad you are interested in my work and that you are working on the theme. Yes I give you permission to reproduce them. Which ones do you want to use?

Kinderwunsch is a book that includes text and image on which I worked for 7 years. It came out in Spanish, English and German. I hope you can see it because my work is the book as a piece and it is wider than the images included in Hometruths.

You can find it: http://tienda.lafabrica.com/en/3251-kinderwunsch.html?id_lang=1 [http://www.amazon.com/Ana-Casas-Broda-Susan-Bright/dp/8415691432/ref=sr_1_3?](http://www.amazon.com/Ana-Casas-Broda-Susan-Bright/dp/8415691432/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1415580730&sr=1-3&keywords=kinderwunsch)

[s=books&ie=UTF8&qid=1415580730&sr=1-](http://www.amazon.com/Ana-Casas-Broda-Susan-Bright/dp/8415691432/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1415580730&sr=1-3&keywords=kinderwunsch)

[3&keywords=kinderwunsch](http://www.amazon.com/Ana-Casas-Broda-Susan-Bright/dp/8415691432/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1415580730&sr=1-3&keywords=kinderwunsch)

There are other books and artists I can recommend to you, if you want to. I am glad to be in touch.

Sincerely

Ana

RE: permission to reproduce some of their images presented in "Home Truths"

De Caroline Burghardt <caroline@luhringaugustine.com> Para <anapaulasabia@ig.com.br>

Data 10/11/2014 18:35

Dear Ana,

Thank you for your message and your interest in Janine Antoni's work. We are happy to share images of her work for use in your thesis. Please only use the images for this purpose and if your thesis is ever published in an official manner we ask that you notify us so Janine may give permission.

The high res files may be downloaded from a Dropbox folder with the link below. The full details for the pieces and our reproduction guidelines with crediting information follow the link. If you need further assistance or have questions please do not hesitate to contact me.

<https://www.dropbox.com/sh/8deg6qd4lt6irx5/AAC116wWcixpWAnVqEcLlOHZa?dl=0>

Janine Antoni, Host, 2009

Digital C-print; diptych

From an edition of 10 and 4 artist's proofs Each image: 22 x 17 inches

Each Frame: 25 6/16 x 18 6/16 x 1 3/4 inches

Janine Antoni, Inhabit, 2009

Digital C-print

From an edition of 3 and 2 artist's proofs Image: 116 1/2 x 72 inches

Frame: 119 11/16 x 75 1/8 x 3 inches

Janine Antoni, Lattice, 2009

Digital C-print

From an edition of 10 and 4 artist's proofs Image: 22 x 33 inches

Frame: 23 6/16 x 34 6/16 x 1 3/4 inches

Janine Antoni, One another, 2008

Digital C-print

From an edition of 10 and 4 artist's proofs 15 x 15 inches (38.1 x 38.1 cm)

Image size: 15 x 15 inches

Framed size: 21 3/4 x 21 3/4 x 2 inches

Janine Antoni, Up Against, 2009

Digital C-print

From an edition of 10 and 4 artist's proofs Image: 20 1/2 x 30 inches

Frame: 31 6/16 x 21 7/8 x 1 3/4 inches

Please follow these guidelines when reproducing:

Reproduction Stipulations

1 - The reproduced images should include artist, title, date of the work, and the following credit line: © Janine Antoni; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

2- The final reproduced image is to be in no way altered from the original. This includes cropping or overlaying text. When the image is used for publication, Luhring Augustine must see a proof of the final layout before the image goes to press.

3- After publication 2 complimentary copies of the magazine or book will be sent to Luhring Augustine gallery for its archives and the artist's. In the case of an internet publication, please inform the gallery when the site is posted online so we may make note and notify the artist.

Thank you for your interest and cooperation. Best regards,

Caroline

Caroline Burghardt

Director of Publications and Archives Luhring Augustine Bushwick

25 Knickerbocker Avenue

Brooklyn, NY 11237

Tel: 718.386.2745

Fax: 718.386.2744

Mailing address: Luhring Augustine 531 West 24th Street New York,
NY 10011

Anexo I

"Menino a bico de pena", conto de Clarice Lispector

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.

Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo.

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno. Conseguido isso, agora a inteira atenção para fora: ele observa o que o ato de se erguer provocou. Pois levantar-se teve conseqüências e conseqüências: o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de O Menino. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou. Mas eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé

é exatamente prender a atenção ao retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz – num único gesto total, ele cai sentado. Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como a uma formiga. O braço ergue-se, avança em árduo mecanismo de etapas. E de súbito, como para prender um inefável, com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino.

- Quem é que você está chamando? pergunta a mãe lá da cozinha.

Com esforço e gentileza ele olha pela sala, procura quem a mãe diz que ele está chamando, vira-se e cai para trás. Enquanto chora, vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas, o volume branco cresce até ele – mãe! absorve-o com braços fortes, e eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente e no bom. O teto está mais perto, agora; a mesa, embaixo. E, como ele não pode mais de cansaço, começa a revirar as pupilas até que estas vão mergulhando na linha de horizonte dos olhos. Fecha-os sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno.

A água secou na boca. A mosca bate no vidro. O sono do menino é raiado de claridade e calor, o sono vibra no ar. Até que, em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre: ele estremece violentamente, abre os olhos. E para o seu terror vê apenas isto: o vazio quente e claro do ar, sem mãe. O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe.

Até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, pára de chorar: mãe. Mãe é: não morrer. E sua segurança é saber que tem um mundo para traír e vender, e que o venderá.

É mãe, sim é mãe com fralda na mão. A partir de ver a fralda, ele recomeça a chorar.

- Pois se você está todo molhado!

A notícia o espanta, sua curiosidade recomeça, mas agora uma curiosidade confortável e garantida. Olha com cegueira o próprio molhado, em nova etapa olha a mãe. Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!, reconhece ele de repente num grito de vitória e terror – o menino acaba de reconhecer!

-Isso mesmo! diz a mãe com orgulho, isso mesmo, meu amor, é fonfom que passou agora pela rua, vou contar para o papai que você já aprendeu, é assim mesmo que se diz: fonfom, meu amor! diz a mãe puxando-o de baixo para cima e depois de cima para baixo, levantando-o pelas pernas, inclinando-o para trás, puxando-o de novo de baixo para cima. Em todas as posições o menino conserva os olhos bem abertos. Secos como a fralda nova.