

MARISTELA SANTOS ALMEIDA RIBEIRO

FENDAS E FRESTAS:

procedimentos artísticos contemporâneos
em diálogo com a problemática que permeia a condição existencial e
social da mulher

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Linguagens Visuais -
Tradição e Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa - Processos Criativos nas Artes
Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida
Wanner.

SALVADOR
2005

Ribeiro, Maristela Santos Almeida
R484 Fendas e Frestas: procedimentos artísticos contemporâneos
em diálogo com a problemática que permeia a condição existencial e
social da mulher /Maristela Santos Almeida Ribeiro. – Salvador, 2005.
161 fl.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Área de
Concentração: Linguagens Visuais - Tradição e
Contemporaneidade , Escola de Belas Artes, Universidade
Federal da Bahia – UFBA.

Orientadora: Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

1. Linguagem visual. 2. Fotografia: híbrido. 3. Mulher:
Arte objeto. II. Wanner, Maria Celeste de A., Orient. I.Título

CDU: 7:- 051

TERMO DE APROVAÇÃO

MARISTELA SANTOS ALMEIDA RIBEIRO

FENDAS E FRESTAS:

Procedimentos artísticos contemporâneos
em diálogo com a problemática que permeia a condição existencial e
social da mulher

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela
seguinte banca examinadora:

Sônia Lúcia Rangel _____

Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sandra Rey _____

Doutora em Arte e Ciências da Arte, Université de Paris I Phanthéon Sorbonne,
France
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS)

Maria Celeste de Almeida Wanner - Orientadora: _____

Doutora em Artes Plásticas, California College Arts e Crafts, EUA.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, 12 de janeiro de 2005

Dedico este trabalho
a todas as mulheres que participaram desta pesquisa,
e em especial
à minha mãe, Edla, e às minhas filhas,
Fernanda e Luana

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido e companheiro de jornada, Heitor Filho, pelo apoio e compreensão em todas as horas.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, pela parceria na realização desta dissertação.

A Eriel Araújo, por seu entusiasmo contagiante, pelo incentivo na formação do artista-pesquisador e pela valiosa colaboração na construção do trabalho desenvolvido.

À Profa. Dra. Sônia Rangel, pelas significativas contribuições nas aulas do Laboratório de Poéticas Visuais.

À Profa. Dra. Sandra Rey, por ter fornecido as bases para um novo encaminhamento da pesquisa.

A todas as mulheres que participaram desta pesquisa, cedendo gentilmente suas imagens e seus relatos.

Aos colegas da turma do Mestrado em Artes Visuais de 2002 – Henrique Dantas, Raimundo Áquila, Maurício Alfaya, Cristiano Piton, Suzana Alice, Walter Mariano, Simone Trindade, Robson Barbosa e Juciara Nogueira –, pela saudável e calorosa relação de amizade.

À Dra. Ceucy Xavier Nunes, membro e conselheira do Comitê de Ética em Pesquisa do Conselho Regional de Medicina da Bahia, pelas orientações quanto às Normas Regulamentadoras de Pesquisas envolvendo Seres Humanos.

Aos diretores das instituições que abrigam os depoentes envolvidos na investigação, pelo apoio e confiança: do Hospital-Colônia Lopes Rodrigues, Dr. João Carlos Cavalcante; do Asilo Lar do Irmão Velho, Sr. Olegário Santos Novais; do Conjunto Penal de Feira de Santana, Cap. Antônio de Almeida Lima.

Aos funcionários das referidas instituições, pela boa vontade e intermediação nos contatos: da Colônia – Dr. José Carlos, Dilma Shaw, Tânia, Solange Targino e Risonete Pereira; do Asilo – Maria Sônia, Edina Brito e Dulcinéia Correia; e do Presídio – Lucinete Rodrigues.

Às Profas. Dras. Alda Brito Mota e Cecília Sardemberg, socióloga e antropóloga, respectivamente, do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, da UFBA, por terem disponibilizado textos e pelas conversas informais sobre a problemática que envolve a mulher.

A Vitor Venas, por todas as consultorias gentilmente prestadas, sobre mídias contemporâneas.

Ao Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal – Salvador, pelo incentivo e apoio físico-financeiro na produção da exposição “Fendas e Frestas”.

A Ana Zalcbargas e à equipe do CCCEF, pela preciosa parceria durante toda a produção artística da exposição “Fendas e Frestas”.

A Conceição Paiva e a todo o grupo da Oficina de Cultura, por colaborarem para a materialização do Projeto “Fendas e Frestas”.

Aos meus pais, Antônio e Edla; aos meus sogros, Heitor e Yvone; e às minhas filhas, Fernanda e Luana, pelo carinho, pela compreensão e pelo importante apoio durante a realização deste trabalho.

A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor

Manoel de Barros

RESUMO

Esta dissertação, que visa à reflexão de algumas demandas do processo criativo, aborda as ações deflagradas num curto período de intensa ocupação com a criação em si e suas implicações, provenientes de uma fase de construção poética, vivenciada durante o Mestrado em Artes Visuais. Nesse período, em que se fez presente o diálogo poético com as experimentações derivadas das linguagens visuais – práticas híbridas e mistas –, foram descritos os procedimentos realizados em consonância com os conceitos de multiplicidade, modulação e reprodução, tais como a reprografia, o *transfer*, a imagem digital, além de outros mecanismos advindos da técnica fotográfica. A metodologia adotada para o incremento da pesquisa, está amparada na *Poiética*, ou seja, na ciência e filosofia da criação que aborda todo o processo de criação. O conteúdo desenvolvido no presente trabalho pretende, dentre outras coisas, gerar a reflexão sobre a problemática que envolve a mulher na contemporaneidade. São discutidos os conceitos cristalizados, abrigados em antigos costumes e tradições, e observadas as condições em que tais conceitos são forjados nos mais variados níveis da ideologia dominante. Após o exame de questões como gênero, exclusão, abandono e relação de menos-valia, são apontadas algumas possibilidades de sensibilização das condições sociais e existenciais do feminino.

Palavras-chave: Linguagem visual; Fotografia; Híbrido; Mulher; Gênero; Objeto; Confinamento.

ABSTRACT

This dissertation, which has reflection on some demands of the creative process in sight, considers actions triggered in a short period of intense involvement with creation and its implications, arising from a poetic construction phase experienced during a Masters course in Visual Arts. During this period, poetic dialogue became apparent through experimentation derived from visual languages (hybrid and mixed practices). Procedures carried out in harmony with the concepts of multiplicity, modulation and reproduction, such as reprographics, transfer, digital imaging and other mechanisms resulting from photographic techniques, were described. The methodology adopted to develop this research is supported by *Poetics* or, in other words, the science and philosophy of creation, which deals with the complete creation process. One of the aims of the content developed in this work intends to generate reflection on the problems involving contemporary woman. Crystallized concepts, protected in old customs and traditions are discussed and the conditions in which such concepts are forged at the most varied levels of dominant ideology observed. Following the examination of questions such as gender, exclusion, abandonment and those connected to low worth, some possibilities for sensitization to social conditions and feminine existence are also put forward.

Key words: visual language; photography; hybrid; woman; gender; object; confinement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 À PROCURA DE OUTROS SUPORTES E MATERIAIS	23
1.1 DESCOBERTA.....	23
1.2 MUDANÇA.....	33
1.3 ENCONTRO.....	40
1.4 PASSAGEM.....	41
2 A CONSTRUÇÃO DO OBJETO - PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS	44
2.1 MULHERES RELEGADAS – 1º Tempo: Primeiras Experimentações.....	45
2.2 MULHERES CONFINADAS – 2º Tempo: Asilo, Presídio e Colônia.....	56
2.2.1. Escolha da Matéria: apropriações do cotidiano com interferência	58
2.3 MULHERES MANIPULADAS – 3º Tempo: dos Ensaios e das Decorrências.....	63
2.3.1. Dos Ensaios	63
2.3.2. Das Decorrências	64
3 FENDAS E FRESTAS: UMA POÉTICA DO FEMININO	83
3.1 A IMAGEM.....	83
3.2 A COLÔNIA.....	85
3.3 O PRESÍDIO.....	89
3.4 O ASILO.....	96
3.5 A EXPOSIÇÃO.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS	115

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fluxograma da Criação	22
Figura 2 - Maristela Ribeiro, “Versos no Parque” da série Piões e Pipas, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 1996.	24
Figura 3 - Maristela Ribeiro, “Dançando ao relento” da série Piões e Pipas, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 1996	24
Figura 4 - Maristela Ribeiro, “Cartas que eu não mandei”, 300 cm x 400 cm, mista, 1999	25
Figura 5 - Maristela Ribeiro, “Retratos no Espelho” da série Retratos, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 2000	26
Figura 6 - Maristela Ribeiro, “Prometeu e o meu cobertor” da série Retratos, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 2000	26
Figura 7 - Maristela Ribeiro, “Retratos em pxb I”, 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001	27
Figura 8 - Maristela Ribeiro, “Retratos em pxb II”, 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001	27
Figura 9 - Maristela Ribeiro, “Retratos em pxb III”, 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001	27
Figura 10 -Maristela Ribeiro, “Retratos em pxb IV”, 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001	27
Figura 11 -Maristela Ribeiro, “Retratos em pxb V”, 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001	28
Figura 12 -Maristela Ribeiro, “A Poética da Sombra” da série Desenhos Infantis, 90 cm x 140 cm, acrílica s/ tela, 2002	28
Figura 13 -Maristela Ribeiro, “A Festa do Rosário” da série Desenhos Infantis, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 2002	29
Figura 14 - Asger Jorn, Sem título, 61 cm x 61 cm, óleo s/ tela, 1949	30

Figura 15 - Karel Appel, “Grito de Liberdade”, 100 cm x 79 cm. Óleo s/ tela. 1948	30
Figura 16 - Maristela Ribeiro, “Alfabeto I”, 80 cm x 260 cm, madeira, argila e cera de Abelha. 1998	31
Figura 17 - Maristela Ribeiro, “Alfabeto II”, 50 cm x 130 cm, resina e argila. 1998	31
Figura 18- Maristela Ribeiro, “Gênesis” - Vista parcial. 50 cm x 150 cm, cerâmica. 1998	32
Figura 19 - Agnolo Bronzino, “Vênus, Cupido, Loucura e Tempo” , 146 cm x 116 cm, óleo s/ tela, 1546	39
Figura 20 - Maristela Ribeiro, “Cinderela”, 90 cm x 160 cm, impressão digital. 2002	40
Figura 21 - Édouard Manet, “Olympia”, 130 cm x 189 cm, óleo s/ tela, 1863	48
Figura 22 - Ticiano, “Vênus de Urbino”, óleo s/ tela. 1490-1576	48
Figura 23- Maristela Ribeiro, “Lata d’água na cabeça, lavai Maria”, medida variável, porcelana, fotografia, vidro, água e ferro. 2002	49
Figura 24 - Maristela Ribeiro, “Peça à mãe que o filho atende”, medida variável, porcelana, papel e seda .2002	50
Figura 25 - Maristela Ribeiro, “Barriga vazia não conhece alegria”, 450 cm x 70 cm, porcelana, plástico, açúcar e seda. 2002	51
Figura 26 - Judy Chicago, “ <i>The Dinner Party</i> ” - Mista - 14,4 x 12,6 x 0,9 cm. 1979	52
Figura 27 - Judy Chicago, “ <i>The Dinner Party</i> ” - Mista - detalhe. 1979	52
Figura 28 - Diane Arbus, “Jovem Patriótico com Bandeira”, impressão a gelatina e brometo de prata. 37,5 cm x 36,9 cm. 1967	57
Figura 29- Diane Arbus, “Mulher nudista com óculos de sol de ganso”, impressão a gelatina e brometo de prata. 37,5 cm x 36,9 cm. 1965	57
Figura 30 - Marcel Duchamp, “A Fonte”. Porcelana. 1917.	58
Figura 31 - Maristela Ribeiro, “Célula Feminina nº 05”. Instalação. Medida variável. 2004	63
Figura 32-Maristela Ribeiro, Seleção de materiais. Laboratório de Poéticas Visuais. 2003/2004	68
Figura 33-Maristela Ribeiro. Estudo. Seleção de materiais. 2003/2004	68

- Figura 34 - Maristela Ribeiro, "Livro dos Espelhos". Mista. 2003/2004. 23 cm x 23 cm x 4 cm. 2003/2004 69
- Figura 35 - Vincent Van Gogh, "Auto-retrato". Óleo s/ tela. 1890. 65 cm x 54 cm. 1890 70
- Figura 36 - Pablo Picasso, "Auto-retrato". Óleo s/ tela. 1907 70
- Figura 37 - Cindy Sherman, Untitled film still –20 cm x 25 cm. Fotografia preto e branco. 1978 71
- Figura 38 - Cindy Sherman, Untitled film still – 20 cm x 25 cm. Fotografia a preto e branco. 1978 71
- Figura 39 - Cindy Sherman, Sem título –170 cm x 142 cm. Fotografia a cores. 1989 71
- Figura 40 - Gilbert e George, "Morte". 42,2 cm x 25 cm. Fotografia colorida à mão. 1984 72
- Figura 41 - Anselm Kiefer, "Os Caminhos de Sabedoria do Mundo: a batalha de Hermann, Gravura em madeira com 31 partes. Mista. 320 cm x 360 cm. 1978 72
- Figura 42 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas I, 100 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004 74
- Figura 43 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas II, 100 cm x 100 cm Mista. 2003/2004 74
- Figura 44 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas III, 100 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004 74
- Figura 45 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas IV, 120 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004 75
- Figura 46 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas V, 120 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004 75
- Figura 47 - Maristela Ribeiro. "Livro da Vida", 22 cm x 22 cm. Seda e plástico com grampos. 2003/2004 79
- Figura 48 - Maristela Ribeiro. "Livro da Vida", 22 cm x 22 cm. Seda e plástico com grampos. 2003/2004 79
- Figura 49 - Maristela Ribeiro. "Livro do Tempo", 22 cm x 22 cm. Nove cadernos. Papel e espiral. 2003 80
- Figura 50 - Maristela Ribeiro. "Livro dos Segredos", 60 cm x 40 cm. Papel e papelão. Aberto. 2003/2004 81

Figura 51 -Maristela Ribeiro. “Livro dos Segredos”, 22 cm x 22 cm. Papel e papelão. Fechado. 2003/2004	81
Figura 52 - Maristela Ribeiro. “Livro dos Afagos”, 25 cm x 30 cm. Almofada com tecido de algodão em caixas de acrílico transparente. 2004.	81
Figura 53 - Maristela Ribeiro. “Livro das Águas”, 22 cm x 22 cm. 2004	82
Figura 54 -Maristela Ribeiro. Estudo - caixa de correio e fotografia. 22 cm x 22 cm. 2003/2004	88
Figura 55 - Maristela Ribeiro. Estudo para projeto expográfico - caixa de correio e fotografia. 2003/2004	88
Figura 56 - Maristela Ribeiro. Montagem da parede com corte. Instalação - Sala das caixas de correio. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	88
Figura 57 -Maristela Ribeiro. Instalação - Sala das caixas de correio com iluminação cênica. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	89
Figura 58 -Maristela Ribeiro. Instalação – Esboço das peças para a Instalação 2004	92
Figura 59 - Maristela Ribeiro. Instalação – Esboço da Instalação. 2004	92
Figura 60 - Maristela Ribeiro. Escolha da matéria - para a Instalação. 2004	93
Figura 61 - Maristela Ribeiro. Pintura eletrostática dos armários de aço. 2004	93
Figura 62-Maristela Ribeiro. Instalação – Estudo para projeto expográfico. Armários de aço e fotografia 2004	94
Figura 63 - Maristela Ribeiro. Instalação - Sala dos Armários. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	94
Figura 64 - Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhe - Sala dos Armários. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	95
Figura 65 -Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral - Sala dos Armários. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	95
Figura 66- Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhe - Sala dos Interruptores. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	97
Figura 67 -Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral - Sala dos Interruptores. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	97
Figura 68 - Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhe - Interruptores. 2003	98

Figura 69 - Maristela Ribeiro. Convite da Exposição Fendas e Frestas. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	99
Figura 70 - Maristela Ribeiro. Planta baixa das galerias do pavimento térreo do Conjunto Cultural da Caixa. 2004	100
Figura 71 - Maristela Ribeiro. Adaptação da área de circulação das galerias do pavimento térreo do Conjunto Cultural da Caixa. 2004	101
Figura 72 - Maristela Ribeiro. Montagem da Colméia e do Favo. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	101
Figura 73 - Maristela Ribeiro. Esboço para Colméia. Conjunto Cultural da Caixa. 2004	102
Figura 74 - Maristela Ribeiro. Fotografia das mulheres no asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana. Bahia. 2003	103
Figura 75-Maristela Ribeiro. Oficina de Criação Artística realizada com as mulheres do asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	104
Figura 76 - Trabalho realizado por Dona Nascimento durante a Oficina de Criação Artística no asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	104
Figura 77-Maristela Ribeiro. Oficina de Criação Artística realizada com as mulheres do asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	105
Figura 78-Maristela Ribeiro. Oficina de Criação Artística realizada com as mulheres do asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	105
Figura 79 -Trabalho realizado por Dona Carlota durante a Oficina de Criação Artística no asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	106
Figura 80 -Trabalho realizado por Dona Maria durante a Oficina de Criação Artística no asilo Lar do Irmão Velho em Feira de Santana - Bahia. 2004	106
Figura 81 – Maristela Ribeiro. Fotografia de um favo de mel. Feira de Santana – Bahia. 2004	108

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o resultado de uma investigação desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Relata a construção de um diálogo poético com experimentações oriundas das linguagens visuais contemporâneas, práticas híbridas e mistas, através de materiais e suportes, além da manipulação de vários procedimentos que se encaminharam para a multiplicidade, a modulação e a reprodução, tais como a reprografia, a imagem digital, o *transfer*, a *frottage*¹ e outros mecanismos advindos da técnica fotográfica.

Dentre outras ocorrências, este texto aborda as ações deflagradas num curto período de intensa ocupação com a criação em si, em consonância com a problemática da mulher, que envolve questões não propriamente do feminismo, mas algumas mais amplas, tais como a exclusão, o abandono, a relação de menos-valia, que permeiam as condições sociais e existenciais da mulher. Além disso, levanta questões sobre a ressonância dos mitos na formação da imagem da mulher na contemporaneidade (mito no sentido lato).

Essa pesquisa – que se justifica, dentre outros aspectos, pela atualidade de sua temática – foi toda desenvolvida a partir do recorte estabelecido pelo olhar de uma artista, envolvendo dessa forma as questões de gênero e tendo como fio condutor o mito de Lilith, a primeira esposa de Adão, e como contraponto a figura de

¹ *Frottage* é uma técnica artística cujo procedimento básico consiste em frotar; esfregar um objeto num suporte qualquer, sobre uma superfície para decalcar, a partir daí, possíveis relevos ou imagens.

Eva. Foram adotados os mitos do nascimento da mulher, por serem estes as primeiras fontes de difusão de idéias a colaborar na construção ideológica dos papéis femininos.

Além de tratar do processo criativo e de suas implicações plásticas num desdobramento contínuo, a investigação explorou a análise e o questionamento, e teve como base as informações resultantes da vivência de uma intervenção consciente e consistente no âmbito do exercício artístico, de forma a contribuir para o desenvolvimento de uma posição crítica. Espera-se que essa experiência possa inspirar outros artistas, estudantes e pesquisadores de arte, estimulando a investigação processual como uma prática de suma importância para o aperfeiçoamento artístico.

O interesse em aprofundar um estudo dessa natureza constituiu-se durante a minha prática profissional, em função de um crescente descontentamento com as possibilidades da pintura em si, linguagem que me acompanhava há bastante tempo.

Algumas dificuldades, desde o início da pesquisa, começaram a se pronunciar, fornecendo as bases para a formação da sua problemática, que gerou o levantamento das seguintes questões:

Como atuar na esfera da linguagem visual, evidenciando conceitos como opressão e abuso, situações vivenciadas historicamente pela mulher, sem ser ilustrativa?

Como problematizar o antagonismo dos mitos de Lilith e Eva na construção da imagem?

Como instituir visibilidade ao aspecto crítico ou irônico da obra?

O ponto de partida foi o meu encontro com a fotografia como linguagem contemporânea, escolhida em função daquilo que ela oferece. Segundo Barthes (1984), fotografar é repetir mecanicamente o que nunca mais poderá de fato repetir-se na realidade das coisas. Portanto trata-se, de uma só vez, do passado e do real – tempo e espaço: memória.

Outras questões foram se apresentando: Quais os materiais que deveriam ser utilizados? De que maneira a obra poderia ser executada?

O segundo passo foi a identificação de uma metodologia capaz de preencher os requisitos formulados pelas questões, levando-se em consideração todo o processo de criação. Portanto, para desenvolver esta investigação, a metodologia adotada estava apoiada na *poiética*, ou melhor, na ciência e na filosofia da criação, que, segundo Passeron (1997) tem como objeto a conduta criadora. Sandra Rey (1996), ao sistematizar uma prática metodológica sobre a pesquisa em arte, argumenta que “o pesquisador produz seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa teórica. Ele precisa produzir seu objeto de investigação (sua obra) para daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria”. Ela compreende a *poiética* como “um conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo”. A pesquisa em arte deve avançar levando-se em conta todo o processo de construção da obra. Portanto, completa Rey:

O objeto de estudo não existe como um dado preliminar no referencial teórico, [...]. Ele precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e ser lançado como uma seta. São as interpretações da *práxis* que direcionarão a pesquisa teórica” (REY, 1996, p.89-90).

Alguns teóricos nortearam todo o processo em questão e foram fontes de informações importantes para a constituição e a consolidação do pensamento conceitual, base para a elaboração de um trabalho consistente. Vale ressaltar que Roland Barthes forneceu os fundamentos para a compreensão da fotografia como linguagem contemporânea; Ítalo Calvino contribuiu por ter proporcionado uma visão abrangente do conceito de multiplicidade; e Cecília Salles foi uma referência significativa para o entendimento da importância da gênese e do processo na produção artística. Artistas contemporâneos, ou não, foram visitados e suas obras apreciadas com cuidado, numa interlocução constante. Destaca-se a fotógrafa Diane Arbus, como aquela cujo método de trabalho mais se aproximou do modo como decorrem os meus procedimentos artísticos.

Ademais, esta pesquisa visava à reflexão e ao registro de algumas demandas do meu processo criativo. Penso que a poética de um artista se configura, antes de tudo, no pensamento, portanto busquei observar, entender e revelar esse processo, fazendo-me audiência e desempenho ativo na condução dos meus próprios caminhos dentro da visualidade, fustigando, sem dúvida, as fronteiras do inefável.

Para facilitar a compreensão, o texto foi dividido em três capítulos, antecedidos pela introdução, e sucedidos pelas considerações finais.

O primeiro capítulo compreende uma abordagem da Passagem – período de transição entre a pintura e a prática híbrida –, além de um relato detalhado das experiências anteriores, realizadas durante o meu exercício profissional.

O segundo capítulo – que se reporta à construção do objeto e aos procedimentos artísticos desenvolvidos no percurso – foi dividido em três partes. No 1º tempo, denominado “Mulheres Relegadas”, estão as primeiras experimentações,

realizadas antes da delimitação da investigação. O 2º tempo apresenta o recorte adotado – “Mulheres Confinadas” –; a escolha dos materiais e suportes; os conceitos de apropriação e hibridação; e a abordagem do trabalho da fotógrafa americana Diane Arbus. O 3º tempo focaliza os desdobramentos e os experimentos secundários concernentes ao percurso.

O terceiro capítulo dá a ver o objeto de pesquisa, que se foi constituindo ao longo da investigação realizada com mulheres que, por algum motivo, estavam afastadas da sociedade, confinadas, por assim dizer. Nesse contexto, é traçado um breve comentário sobre a imagem, localizando aquela interiorizada pelo senso comum, fundamentada nos ditos, nas crenças e no discurso oficial, sobre a qual se buscou refletir durante esta investigação. Foram também tecidos alguns comentários sobre o contexto em que as obras foram inspiradas, seja o hospital-colônia, o asilo de idosos ou o presídio. Por fim, o terceiro capítulo relata a exposição “Fendas e Frestas: uma poética do feminino”, demonstrando alguns dos seus conceitos e critérios. Reporta-se ainda à Oficina de Criação Artística realizada no Lar do Irmão Velho, em Feira de Santana, e à produção do videodocumentário “Mulheres da Colméia”.

É possível que se tenha privilegiado a descrição como princípio organizador do texto, evitando propositadamente os riscos da reflexão de cunho mais pessoal.

Em todo o itinerário, buscou-se um diálogo contínuo com outras poéticas, entre aproximações e distanciamentos.

As ilustrações elaboradas – imagens, desenhos e croquis – foram incorporadas ao corpo do texto e estão listadas no início da dissertação. Além disso, foi acrescentado a seguir um fluxograma (Figura 1) que compreende a produção

desenvolvida nos últimos doze anos. Esse *hiperlink* foi concebido como uma rede labiríntica, não linear, sem começo nem fim, fazendo dessa forma uma alusão ao processo de criação, porém, as obras foram distribuídas na seqüência em que foram realizadas. O gráfico foi dividido em cinco conjuntos, contendo cinco cores ordenadoras. Cada conjunto possui vários quadros que podem ser desdobrados em unidades, dezenas ou centenas de obras. Em azul, encontram-se os trabalhos realizados durante as três fases da minha pintura – intituladas Piões e Pipas; Retratos; e Desenhos Infantis –, além de algumas experimentações situadas no período de transição entre a pintura e outras linguagens. Nos quadros amarelos, estão as incursões com variados materiais e suportes. As obras e as atividades executadas após a delimitação da pesquisa encontram-se em vermelho. Em verde, foram dispostas as experiências tangenciais ocorridas no decorrer da investigação. Por fim, perpassando todo o itinerário, localizam-se os quadros cinza, contendo artefatos independentes, produzidos no percurso.

Ao final da dissertação foram incorporados como anexos os documentos modelos ou comprobatórios: autorização para o uso das imagens e relatos; convites das exposições; catálogo; reportagens de jornais; termo de doação; currículo resumido etc.

Será gratificante para mim se, com este breve relato, pudermos, eu e o leitor, perceber um pouco o mecanismo que produz o ato criador e que, durante a realização desse ato, não é, e não pode mesmo ser, totalmente consciente.

1 À PROCURA DE OUTROS SUPORTES E MATERIAIS

Não vivemos o fim da poesia, como dizem alguns, e sim de uma tradição poética que se iniciou com os grandes românticos, atingiu seu apogeu com os simbolistas e seu fascinante crepúsculo com as vanguardas do século XX. Outra arte amanhece.

Octávio Paz

1.1 DESCOBERTA

O filme *Gabbet*, do cineasta iraniano Mohsen Makmalbaf (1995), aproxima-se muito do meu processo criativo. Ele conta a história de uma tribo nômade que caminha por todo o país enquanto confecciona os seus tapetes. Esses tapetes, que refletem a história vivenciada pela tribo, modificam-se em contato com seus costumes e tradições. Tornam-se brancos perante um casamento, completamente negros diante da morte. Clareiam no verão, escurecem no inverno. Vibram em vista de um nascimento. Retraem-se quando confrontados com o terror.

Os meus “tapetes”, quase orgânicos, também contam histórias. Eu, nômade que sou, transitando em minha própria cartografia, vejo-os fazerem e desfazerem as tramas da minha vida.

No início da década de 90, eu já trabalhava com pintura, numa série denominada “Piões e Pipas” (Figuras 2, e 3).



Figura 2 - Maristela Ribeiro, "Versos no Parque" da série Piões e Pipas, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 1996.²



Figura 3 - Maristela Ribeiro, "Dançando ao relento" da série Piões e Pipas, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 1996

² Trabalho apresentado no III Salão MAM – Bahia – Salvador - 1996

Independentemente do fato de haver percebido que já tinha experimentado grande parte das possibilidades dentro dessa temática; em dado momento, perdi completamente o interesse pelo que fazia. Já sabia de antemão que estava forrando o meu recolhido *atelier* de dor, e ele havia se transformado numa enorme câmara de ecos, assustadora, escatológica. Vi-me diante dessa chama “bruxuleante” de vida que se extinguia, que se aproximava do fim, entregue às vicissitudes. Sem avistar redenção, me cobri com a noite. Isso se deu no crepúsculo do século passado, mais exatamente em meados de 1999, por ocasião da criação de “Cartas que eu não mandei” (Figura 4).



Figura 4 - Maristela Ribeiro, “Cartas que eu não mandei”, 300 cm x 400 cm, mista, 1999

Trabalho composto por 66 desenhos, medindo 44 cm x 32 cm cada, elaborados com distintos materiais – carvão, pastel seco, creiom e grafite sobre papel –, com predominância dos pretos, brancos e cinzas, tendo sido

economicamente utilizadas algumas cores puras. Em cada prancha se encontra o rosto de uma figura humana, havendo, em seu fundo, inscrições ou textos ilegíveis. Dispostas numa ordem de acordo com a lógica seqüencial da linguagem escrita ocidental, as cartas parecem ter sido feitas para ser lidas como cartas comuns, tendo havido inicialmente, com essas tentativas, a intenção de fixá-las no registro do simbólico. Contudo, o que seria texto passa a ser textura, e a linguagem visual toma corpo, sobrepondo-se à linguagem verbal. A obra, que percorre uma área total de aproximadamente 300 cm x 400 cm, transforma-se, mais tarde, num rito de comunhão, o qual consiste em compartilhar o momento catártico. Os desenhos são apresentados em silêncio, montados no chão, na presença das pessoas convidadas. Ao final da montagem, o rito é concluído com um breve comentário sobre o processo e as condições de criação do trabalho.

Em busca de maior aprofundamento, transitei nesse universo por mais de três anos e oitocentas figuras. (Figuras 5 - 11).



Figura 5 - Maristela Ribeiro, "Retratos no Espelho" da série Retratos, Dim. 100 cm x 100cm, acrílica s/ tela. 2000



Figura 6 - Maristela Ribeiro, "Prometeu e o meu cobertor" da série Retratos, Dim. 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela. 2000



Figura 7 - Maristela Ribeiro, "Retratos em pxb I". Dim. 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001



Figura 8 - Maristela Ribeiro, "Retratos em pxb II". Dim. 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001



Figura 9 - Maristela Ribeiro, "Retratos em pxb III". Dim. 96 cm x 66 cm, acrílica s/ papel, 2001



Figura 10 - Maristela Ribeiro, "Retratos em pxb IV". Dim. 66 cm x 96 cm, acrílica s/ papel, 2001



Figura 11 - Maristela Ribeiro, "Retratos em pxb V", 66 cm x 96 cm, acrílica s/ papel, 2001

Paralelamente a essa produção, os antigos brinquedos surgiram renovados, inspirados no desenho infantil, porém com uma imagem de fundo – relação fundo/figura – intencionalmente desestabilizadora, que ora alude ao fantástico, ora ao fantasmático. Seu teor tentava contradizer a leveza do motivo principal (Figuras 12 e 13).



Figura 12- Maristela Ribeiro, "A Poética da Sombra" da série Desenhos Infantis. 90 cm x 140 cm, acrílica s/ tela, 2002



Figura 13 - Maristela Ribeiro, "A Festa do Rosário" da série Desenhos Infantis, 100 cm x 100 cm, acrílica s/ tela, 2002

Anos mais tarde, pude estabelecer uma relação de aproximação, no sentido formal, das obras dessa fase com as obras de vários integrantes do Grupo CoBrA. Esse grupo, formado por artistas plásticos e escritores europeus, foi criado nos anos do pós-Segunda Guerra Mundial, com o intuito de lançar um grito de liberdade em nome de todos aqueles que sofreram com as atrocidades dessa guerra. Oriundos da Escandinávia e dos Países Baixos: o dinamarquês Asger Jorn (Figura 14), os belgas Charles Dotremont (poeta) e Joseph Noiret; os holandeses Karel Appel (Figura 15), Constant A. Nieuwenhuys e Cornelis van Beverloo, este conhecido como Corneille, são alguns dos seus expoentes. A sigla CoBrA é resultante da fusão das iniciais de Copenhagen, Bruxelas e Amsterdan, cidades de onde provém a maioria de seus participantes, cidades essas que passaram grande parte do tempo ocupadas pela Alemanha nazista. As tropas alemãs, comandadas por Hitler, foram presença constante nas ruas desses países, impondo restrições e abalando a liberdade nacional. Para os artistas, muitos dos quais viriam a integrar o

Grupo CoBrA, as imposições e a dificuldade em estabelecer contato com o mundo exterior marcariam, do ponto de vista formal e ideológico, sua vida e, conseqüentemente, sua carreira para sempre.



Figura 14 - Asger Jorn, Sem título, 61 cm x 61 cm, óleo s/ tela, 1949



Figura 15 - Karel Appel, "Grito de Liberdade", 100 cm x 79 cm. óleo s/ tela. 1948

Apesar de origens tão distintas, as minhas pinturas, (Anexo I 5 - 7) assim como aquelas expressas pela linguagem pictórica do Grupo CoBrA, são bem próximas dos ideais do movimento expressionista, principalmente do expressionismo abstrato dos Estados Unidos. A grande diferença é que os artistas europeus – tanto quanto eu – baseavam-se numa iconografia figurativa, enquanto os americanos, na sua maioria, desenvolviam imagens não-figurativas.

Contudo, naquela época, permaneci ainda inquieta. Parecia-me que as possibilidades com a pintura em si haviam se esgotado. Começaram então as minhas primeiras experimentações utilizando outros materiais. A diferença básica entre a pintura e essas incursões, inicialmente, dizia respeito aos novos materiais utilizados: de origem mineral (cerâmica), animal (cera de abelha) e vegetal (madeira), resultando no trabalho denominado "Alfabeto I" (Figura. 16).

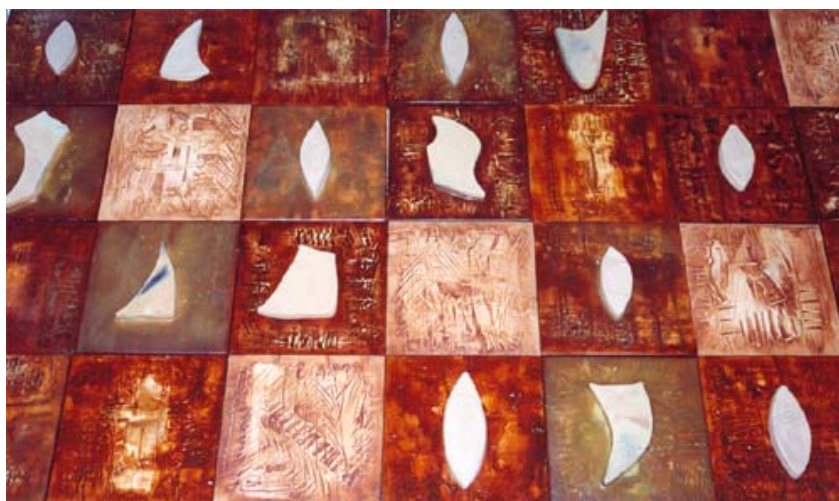


Figura 16 - Maristela Ribeiro, "Alfabeto I", 80 cm x 260 cm, madeira, argila e cera de abelha. 1998³

O suporte, porém, continuava bidimensional para, só mais tarde, aparecer como objeto. A relação espacial começou a se alterar a partir do trabalho realizado com peças de cerâmica incrustadas em resina polida transparente, denominado "Alfabeto III" (Figura 17).



Figura 17 - Maristela Ribeiro, "Alfabeto III", 50 cm x 130 cm, resina e argila. 1998⁴

³ Trabalho apresentado na IV Bienal do Recôncavo – São Félix – Ba. 1998

⁴ Menção honrosa no Salão Regional de Arte – Vitória da Conquista – Ba. 1999

Por fim, em dado momento, suportes e materiais se modificaram completamente no corpo de 8 peças duplas, tridimensionais, inspiradas em rastros ou vestígios humanos endurecidos em camadas rochosas milenares, de épocas geológicas remotas, petrificadas no seio da terra, fossilizadas (Figura 18).



Figura 18 - Maristela Ribeiro, “Génesis” - Vista parcial. 50 cm x 150 cm, cerâmica. 1998 ⁵

Nomeado como “Génesis”, este trabalho desenvolvido empiricamente, sem que eu tivesse consciência plena do seu significado, remonta à origem; fala-nos sobre a presença primária do homem na Terra. Indaga-nos de onde viemos, utilizando os velhos símbolos, como um conjunto de signos gráficos, letras e diacríticos através do “Alfabeto” e de “escrituras antigas”, trazendo em sua cavidade, na sua cova, o segredo de tempos imemoriais.

Ainda em fase de experimentações, encaminhei-me para uma outra linguagem visual: a fotografia.

⁵ Prêmio Especial no XXVII Salão Regional de Artes – Valença – Bahia. 1999.

1.2 MUDANÇA

Os meus primeiros ensaios fotográficos, sempre em torno da figura humana, surgiram em consequência dessa contínua inquietação. Eram realizados sem embasamento teórico e sem diálogo claro com outros artistas.

Inicialmente, retratavam pessoas do povo, de ambos os sexos, em vilas, arraiais e pequenas comunidades rurais. Eu não sabia ao certo o que exatamente queria com esse trabalho. Naquele momento, consistia apenas em fixar o momento fugidio do instante presente, sem memória, de cada indivíduo, sob o mesmo enquadramento, da forma mais objetiva possível, como se fosse viável registrar suas marcas, seus anseios, seus medos, sua conformação no mundo, tal qual a vida como trajetória única.

Salles, em *Gesto Inacabado*, explica que:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. “No começo minha idéia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho” (MAILLOL, 1997 apud SALLES, 1998, p. 29).

Portanto, em consonância com a afirmação de Salles, é possível verificar que, na transmutação do pensamento em matéria, se vai reconhecendo o próprio caminho.

Retornando mais tarde ao *atelier*, pude observar naquelas fotos a singularidade encontrada em cada rosto e a pluralidade do conjunto: mulheres e homens, homens e mulheres.

Pareyson, ao tratar do processo criativo e de suas decorrências, esclarece que entre a idéia e a obra existe uma fase intermediária:

O exercício é essencialmente um processo de interpretação produtiva da matéria artística: é a fase de preparação, em que se trabalha sem a pretensão ou o intuito de produzir a obra, mas só para realizar um “estudo” que lhe favoreça o surgimento. É uma fase de pesquisa e teste, em que se examinam as próprias possibilidades e as da matéria (PAREYSON, 1993, p. 32).

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

Michele Perrot, historiadora francesa, em *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*, afirma que “[...] a mulher é observada e descrita pelo homem.” E, mais adiante, informa:

Poetas e pintores cantam a mulher, na mesma proporção de sua misogenia cotidiana. [...] os mitos e as imagens recobrem essa história com uma espessa mortalha tecida pelo desejo e pelo medo dos homens (PERROT, 1988, p.182 e 187).

Segundo John Berger (1972), em um ensaio sobre os modos de ver mulheres e sobre alguns aspectos da tradição na pintura, aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos e, conseqüentemente, como

produzimos as coisas. Ele postula que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo inclusive ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros. Contudo, para Berger, “Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem”. Na sua opinião, a presença social da mulher exprime a “sua atitude para consigo própria”. Ele conclui: “Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêm-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias”. (BERGER, 1977, p. 50 e 57).

Outros entrelaçamentos foram sendo observados no meu trajeto, e as questões de cunho social, marcadamente questões de gênero⁶, que envolvem a mulher na contemporaneidade passaram a ser um foco constante de minha atenção. Desse modo, princípios éticos se encontravam interligados ao meu projeto poético. Entre idas e vindas, comecei a perceber o que Salles elucida quando afirma:

A produção de uma obra de arte é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam (SALLES, 1988, p. 38).

⁶ SHAPIRO. *Anthropology and the study of gender*. 1981. In: *Soundings, an interdisciplinary Journal*. 64, n. 4: 446-465. “[...] utilizaria o termo ‘sexo’ apenas para falar da diferença biológica entre macho e fêmea, e ‘gênero’ quando me referisse às construções sociais, culturais, psicológicas que se impõem sobre essas diferenças biológicas”.

Heidegger (1977, p.1) em *A Origem da Obra de Arte*, afirma que “a origem de algo é a proveniência da sua essência”. Logo, como consequência natural dessas reflexões, cheguei até os mitos do nascimento da mulher: Lilith e Eva.

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

Por ser determinada e independente, Lilith foi expulsa do paraíso e atirada às trevas, ao passo que Eva, “leal e obediente”, permaneceu ao lado do homem. Curiosamente, Lilith é exatamente o modelo que quer liberdade de agir, escolher e decidir. Ela assume completamente sua natureza de “demônio feminino”. O mito de Lilith é pouco conhecido no nosso repertório popular. Num *site* da rede *internet* dedicado à sua genealogia, esse desconhecimento em relação a sua origem é justificado da seguinte forma:

Sabemos que tais versões do *Gênesis* – e particularmente o mito do nascimento da mulher – são ricas de contradições e enigmas que se anulam. Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja.
(http://geocities.yahoo.com.br/tamis_br/lilith.htm)

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

Ao abandonar Adão, Lilith partiu rumo ao Mar Vermelho. Mais adiante, no mesmo site que aborda a sua genealogia, esse momento de abandono é descrito da seguinte forma:

É o momento em que o Sol se despede e a noite começa a descer o seu manto de escuridão soturna, tal como na ocasião em que Jeová - Deus fez vir ao mundo os demônios. [...] Lá onde habitam os demônios e espíritos malignos, segundo a tradição hebraica. É um lugar maldito, o que prova que Lilith se afirmou como um demônio, e é o seu caráter demoníaco que leva a mulher a contrariar o homem e o questionar em seu poder.
(http://geocities.yahoo.com.br/tamis_br/lilith.htm -2003).

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

Portanto, Eva, mulher doce (leia-se dócil), companheira (leia-se servil), resignada (leia-se submissa), corresponde ao modelo imposto e o reforça. A *Bíblia*, em *Gênesis*, corrobora essa posição, afirmando ter Deus dito à mulher: “Multiplicarei os sofrimentos do teu parto; darás à luz com dores; os teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio”⁷.

⁷ BIBLIA SAGRADA, Escritura Sagrada do Judaísmo e do Cristianismo, patrimônio da humanidade.

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

Analisando o quadro “Alegoria do Tempo e do Amor” (Figura 19), de Bronzino, Berger afirma:

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



Figura 19 - Agnolo Bronzino, "Vênus, Cupido, Loucura e Tempo", 146 cm x 116 cm, óleo s/ tela, 1546

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

[...] um conjunto de crenças, valores, saberes e atitudes que julgamos naturais porque, transmitidos de geração a geração sem questionamentos, nos dizem como são e o que valem as coisas e os seres humanos; como devemos avaliá-los e julgá-los; [...] amalgamam-se; associam-se às propriedades da sentença (CHAUI, 1994, p. 82).

Isso que dizer que, ao contrário do movimento dinâmico e mutável da vida, os ditos e as crenças, se intocados, apresentam-se estáticos.

Buscar uma aproximação com os enunciados anônimos, observando seus modos de discurso, pareceu-me uma atitude razoável, em função destes apontarem mecanismos forjados no âmbito da linguagem popular. Desse modo, pode-se perceber que, no próprio percurso, já há uma indicação do próximo passo.

1.3 ENCONTRO

O ensaio seguinte, denominado “Cinderela”⁸, foi uma consequência natural das experimentações anteriores.

Trabalho constituído de 27 retratos femininos, “Cinderela” (Figura 20) tem um vigésimo oitavo retrato, localizado no centro superior e demarcado por uma linha limite vermelha, no qual sobressai a figura de um homem que sorri debochadamente com a mão na boca.



Figura 20 - Maristela Ribeiro, “Cinderela”, 90 cm x 160 cm, impressão digital. 2002

⁸ Trabalho apresentado no Salão Nacional Victor Meireles em Florianópolis em 2002.

Ao evocar algumas fotografias, Barthes (1982, p.124), afirma: “[...] nada de extraordinário, a não ser isso, que nenhuma pintura realista me daria”. A coisa fotografada estava lá; “o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, [...] mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”.

A ironia que caracteriza “Cinderela” se completa com a série de ditados populares machistas, localizada na parte superior, acima das fotos, entrecruzando com o título. O conjunto completo ratifica a idéia de Barthes: de fato, todos estiveram lá.

Os enunciados anônimos utilizados visavam a problematizar o peso da tradição. Mais tarde, nas obras subseqüentes, esses enunciados deslocaram-se do corpo da obra para o título.

Finalmente, esse último trabalho revelou-me que a incursão em uma prática híbrida me dava a possibilidade que tanto procurara, apontando um novo caminho.

1.4 PASSAGEM

O projeto de pesquisa elaborado para a seleção do Mestrado em Artes Visuais, portanto, surgiu como fruto das minhas inquietações como artista em exercício profissional. Desenvolver uma investigação durante o processo criativo foi o meio encontrado que mais se aproximou do tipo de incursão pretendida, ou seja, permitiu o máximo de aprofundamento e sistematização, deixando transparecer, através dos “documentos de processo”, o aspecto indutivo do ato criador. (SALLES,

1998, p. 17). Ademais, o universo feminino e suas implicações se configurou como uma temática de especial interesse.

Munida então da motivação necessária a uma inquirição dessa natureza, fui percebendo que o meu desejo me dirigia para a possibilidade de construção de um diálogo poético com as experimentações oriundas das linguagens visuais, utilizando, além de práticas híbridas e mistas, através de materiais e suportes, a manipulação de vários procedimentos. Certamente, para reconhecer essa direção, foram observados os vestígios deixados no percurso e suas recorrências.

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

Roland Barthes (1998, p.17) em *A Câmara Clara* esclarece que: “Na foto, alguma coisa ‘se pôs’ diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre”. Acrescenta ainda: “Ao deportar esse real para o passado ‘isso foi’, ela sugere que ele já está morto”. Em outras palavras, Barthes ressalta que:

Imaginariamente, a Fotografia [...] representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas, antes, um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte [...]: torno-me verdadeiro espectro (BARTHES, 1998, p.17).

Portanto, o que uma câmara produz é um vestígio de algo que se perdeu para sempre. E mais: fisicamente, a imagem do retratado se materializa, fundando um objeto.

Atraiu-me também uma outra característica dessa linguagem visual: sua capacidade de citação, de forma portátil e objetiva. Susan Sontag reconhece a aptidão da fotografia para atingir o outro, ao afirmar:

A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-la. [...] Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente (SONTAG, 2003, p. 23).

A técnica da fotografia vem sendo muito utilizada por artistas, na contemporaneidade, enquanto linguagem visual, como recurso expressivo. Esse uso difere, contudo, do uso feito regularmente pelo fotógrafo profissional, principalmente pelos fotógrafos mais tradicionais como Ansel Adams, Edward Weston, Dorothea Langer e outros, cujos procedimentos implicam uma técnica polida e apurada. Em *A Dor dos Outros*, Sontag (2003, p.28) afirma que “A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados”. Ela esclarece que a fotografia responde diferentemente da literatura ou das artes cênicas – áreas em que é impossível atingir êxito sem um exaustivo aprendizado – e cita, como uma das muitas razões, a importância do acaso no ato fotográfico.

A seguir, serão descritos os encaminhamentos desenvolvidos para a realização das operações.

2 PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS – A CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico, em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito. As opções, aparentemente, individuais estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos.
Cecília Sales

Como operar com materiais, suportes e técnicas na construção de um trabalho plástico, tendo como referência a imagem da mulher na contemporaneidade? Como abordar sua condição, de acordo com os parâmetros atuais?

Cercada por essas questões, continuei o diálogo poético, já então com as experimentações derivadas de práticas híbridas e mistas, utilizando materiais e suportes, além da manipulação de vários procedimentos. Para facilitar a compreensão do leitor, essas experiências foram divididas e apresentadas, aqui, em três tempos:

O primeiro momento caracteriza-se pelas primeiras e livres experimentações. Fazem parte do segundo período os trabalhos desenvolvidos depois da delimitação da pesquisa, portanto os trabalhos de maior peso da investigação em pauta. No terceiro tempo, estão os objetos criados em consequência dos desdobramentos dos períodos anteriores, e que foram descritos em função da capacidade de se apresentarem como múltiplos ou como novas possibilidades.

2.1 MULHERES RELEGADAS – 1º Tempo: Primeiras Experimentações

A problemática que permeia as condições sociais e existenciais da mulher tem raízes profundas e remotas. Os objetos apresentados nesse núcleo foram elaborados no período intermediário entre a preparação e o princípio da pesquisa, sem o conhecimento aprofundado dessas questões.

Para dar início aqui às primeiras experimentações, serão apontadas algumas constatações do ponto de vista histórico.

Entre os primórdios da humanidade e meados do século XVIII, pouca coisa havia de fato mudado com relação à condição da mulher. Casos como o de Safo, poeta grega, nascida na ilha de Lesbos, que na Antiguidade, mais exatamente no ano 125 a.C, criou um centro para a formação intelectual da mulher; ou, na Idade Média, o da escritora Christine de Pisan, figura que se projetou na história por protestar contra a subordinação sob a qual as mulheres eram mantidas, são pontuais. Embora se encontrem a “filha adotiva” de Montaigne, Marie de Gournay, no século XVII, que ousou atacar o princípio da superioridade masculina; ou Poullain de la Barre – estudioso que viveu também nesse século, cujo método de análise tenta explicar antropologicamente a servidão humana –, que propõe a igualdade dos sexos; só com a agitação da Revolução Francesa, teve início um curto ciclo de lutas mais intensas pela restauração dos direitos da mulher, logo abafado pelos grandes revolucionários franceses, considerados antifeministas. (PERROT, 1988).

Somente no século XIX, ainda que “homeopaticamente”, começaram a ocorrer algumas mudanças na vida das mulheres, no momento em que elas passaram a fazer parte dos meios de produção, como mão-de-obra barata. Enfrentando condições de trabalho miseráveis, essas mulheres que integravam as

aglomerações operárias conquistaram a simpatia dos grandes socialistas utópicos dessa época – entre eles, Saint-Simon e Charles Fourier –, que se pronunciaram pela sua emancipação. Na primeira metade desse mesmo século, sobressaiu-se Flora Tristan, avó do grande pintor Paul Gauguin, que, juntamente com outras vozes, começou a denunciar, dentre outras coisas, a degradação física da mulher operária.

Contudo, a exclusão feminina ainda era muito grande, como constata

Michele Perrot:

O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro. A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pelas necessidades da família, a qual comanda, remunerada com um salário de trocados, confinada às tarefas ditas não-qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas [...] A lista dos “trabalhos de mulheres” é codificada e limitada (PERROT, 1988, p. 186).

Todo o investimento dispensado ao longo do tempo, em busca da conquista pela posição de igualdade de direitos entre homens e mulheres, resultou em mudanças mais ou menos profundas no plano dos costumes ou das conquistas jurídicas, porém, até meados do século XIX, não era possível localizar as raízes dessas desigualdades, muito menos apontar o caminho para a libertação da mulher. Essas raízes foram analisadas, pela primeira vez, pelos criadores do socialismo científico – Karl Marx, Frederick Engels e seu discípulo August Bebel –, sob a ótica das relações de produção do sistema capitalista. Em síntese, a condição histórica da mulher foi vista, então, como o reflexo da exploração da sociedade de classes, na qual a mulher sempre foi dependente economicamente do marido ou do pai, seus principais provedores.

Finalmente, no século XX, desenvolveu-se uma nova consciência. Na primeira metade, mulheres como Simone de Beauvoir abriram caminho para

importantes avanços na luta feminista. Em seu célebre livro, *O Segundo Sexo*, de 1949, ela busca refletir historicamente a condição da mulher na sociedade, levando em conta o motivo original que a subordinou ao masculino. Contextualizando sua existência, observa a disparidade desenvolvida com a divisão dos sexos, argumentando que os dois nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Quando trata da contribuição dos marxistas para a elaboração de uma teoria sobre a problemática da mulher, Beauvoir afirma que eles, apesar de terem ampliado o debate, não conseguiram avançar em questões básicas, por considerarem a propriedade privada dos meios de produção como a causa fundamental da opressão e da exploração feminina. Por isso, enfatiza suas restrições às conclusões de Engels em sua obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* e critica a tese marxista do matriarcado. Para ela, a dominação do macho está inscrita na origem dos tempos. E é exatamente aí que reside a maior dificuldade.

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

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

Em se tratando da arte moderna, e mais uma vez da categoria recorrente e bastante difundida – o nu –, Berger pontua o surgimento de algumas mudanças na representação feminina e esclarece:

Na arte moderna, contudo, a categoria do nu passou a assumir uma menor importância, e os próprios artistas a têm vindo a pôr em causa. Neste, como em tantos outros aspectos, Manet marca o

ponto de viragem. Se compararmos a Olympia [(Figura 21)] com o original de Ticiano [(Figura 22)], vemos uma mulher que, embora colocada no seu papel tradicional, começa a pôr em causa esse papel, de certo modo como um desafio (BERGER, 1972, p. 67).

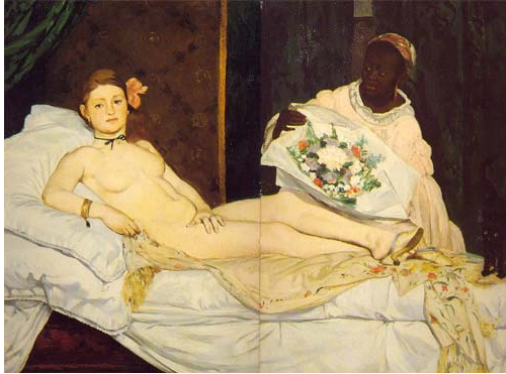


Figura 21 - Édouard Manet, "Olympia", 130 cm x 189 cm, óleo s/ tela, 1863



Figura 22 - Ticiano, "Vênus de Urbino", óleo s/ tela. 1490-1576

Para afirmar a mudança de papel da mulher na sociedade, mesmo apresentando-se ela ainda como objeto, John Berger assevera:

O ideal quebrara-se. Mas pouco havia para o substituir, exceto o "realismo" da prostituta – que se vai tornar o supra-sumo da mulher na pintura de vanguarda do início do século XX (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, o Expressionismo alemão, etc.) (BERGER, 1972, p. 67).

Os acontecimentos históricos ora mencionados não eram por mim conhecidos, de modo tão contundente, no momento da elaboração dos três trabalhos apresentados a seguir.

O primeiro investiga atividades que fazem parte do universo cotidiano da mulher comum e que foram esquecidas ou negligenciadas em seu grau de importância pela sociedade. "Lata d'água na cabeça, lavai Maria" (Figura 23) se constitui como um tributo a todas as mulheres que trabalham arduamente e não são reconhecidas.