



Figura 23 - Maristela Ribeiro, “Lata d’água na cabeça, lavai Maria” - medida variável - porcelana, fotografia, vidro, água e ferro. 2002. ⁹

O trabalho é composto de imagens de algumas mulheres que eu já havia fotografado em aldeias, vilas e comunidades rurais. São, ao todo, 12 peças feitas pela justaposição de um recipiente de vidro sobre fotografias. Esse recipiente transparente, tipo aquário, contém a diversidade das águas: das lavadeiras do rio Paraguaçu; de cheiro das mães-de-santo; das pescadoras do Subaé; das engomadeiras de Santa Quitéria; das beatas de Jaíba e das cozinheiras de Alagoas. As fotografias, impressas em acetato, dos rostos dessas mulheres têm como suporte, pequenos aparadores cilíndricos de porcelana branca, adquiridos em lojas de comércio.

⁹ Instalação apresentada sobre suporte de ferro em 2004 – PRÊMIO AQUISIÇÃO - Bienal do Recôncavo, São Félix – Bahia . Anexo I 11.

Tentando imprimir no trabalho seguinte uma adequação com o material, “Peça à mãe que o filho atende” (Figura 24) foi, assim como o anterior, executado com elementos do próprio cotidiano.



Figura 24 - Maristela Ribeiro, “Peça à mãe que o filho atende” - medida variável - porcelana, papel e seda. 2002

Utilizando a máxima segundo a qual a ironia afirma o contrário do que se pretende dizer, o segundo trabalho apresenta uma crítica à visão da mulher sublime, perfeita e mártir. Desse modo, foi usada a idéia de diversidade, ao realizar a transferência de imagens de mulheres comuns dos jornais do dia para tecido, aplicando a técnica de *frottage*. O suporte foi composto utilizando objetos de porcelana branca, também adquiridos em centros comerciais, com o intuito de estabelecer uma conexão entre estes e o título da obra através do seu formato, constituindo, assim, o manto e a auréola das mulheres. Na auréola, foram

depositados supostos pedidos, escritos em papéis recortados e dobrados. Subtítulo: “Deus criou o homem antes da mulher para não ouvir palpite... Como é que pode Minha Nossa Senhora?!”

O terceiro trabalho dessa série – no qual há, como nos anteriores, estreita relação entre os objetos e os materiais – busca questionar a sociedade de classes, apresentando artefatos que manifestam oposições.

“Barriga vazia não conhece alegria”¹⁰ (Figura 25) é composto por 18 pratos de porcelana branca com prendedor de parede (adquiridos em lojas comerciais), que funcionam como suporte para as imagens de mulheres, transferidas das colunas sociais dos jornais do dia para tecido fino (seda), superposto em peça de crochê simulado em plástico (ausência da mulher manufatureira).



Figura 25 - Maristela Ribeiro, “Barriga vazia não conhece alegria” - 450 cm x 70 cm - porcelana, plástico, açúcar e seda. 2002

¹⁰ Instalação apresentada em 2004, na Caco Zanchi Art Gallery – Salvador -Bahia. Anexo E 1-2, e I 1-2.

Exatamente o prato do centro do trabalho encontra-se vazio, estabelecendo um entrelaçamento com o título. Este trabalho é apresentado sobre mesa de 450 cm x 70 cm, forrada com toalha branca, onde se percebem propositados caminhos de açúcar cristal, que naturalmente atraem formigas açucareiras. O uso do atrativo para esses insetos justifica-se em função do interesse de desestabilizar, ou perturbar, os objetos apresentados, que tão facilmente remetem ao “mundo feminino” posto. Seria um contraponto.

Nos dois últimos trabalhos apresentados, pode-se observar uma analogia entre as operações realizadas, ou seja, na maneira como eles foram executados. Mesmo com a utilização de materiais adquiridos em centros comerciais, e valendo-se de fotografias impressas em jornais, em “Peça à mãe...” e “Barriga vazia...” nota-se a presença do “fazer” do artista. Foram utilizadas imagens produzidas artesanalmente pelo processo de *frottage*, que o senso comum estabelece como “feitas à mão”.

É possível, ainda, estabelecer uma aproximação entre “Barriga vazia...” e a instalação “The Dinner Party” (Figuras 26 e 27), da artista americana Judy Chicago, identificando modos distintos e semelhanças ao abordar questões.

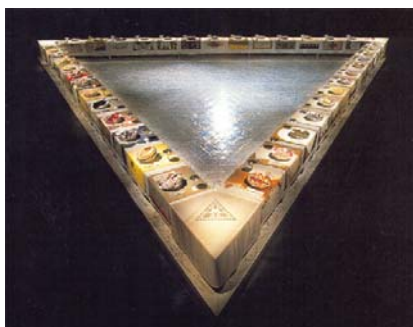


Figura 26 - Judy Chicago, “The Dinner Party” - Mista - 14,4 x 12,6 x 0,9 cm. 1979

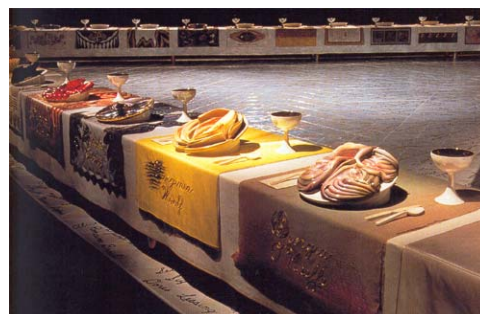


Figura 27 - Judy Chicago, “The Dinner Party” - Mista - detalhe. 1979

O trabalho de Chicago, apresentado em 1975, evoca uma festa imaginária para 39 mulheres, distribuídas em torno de uma mesa de formato triangular, sobre a qual pratos chineses são sobrepostos por formas esculturais montadas e pintadas de tal maneira que aludem à anatomia genital feminina.

As semelhanças se situam nos procedimentos. Todos os artefatos que compõem o meu e o trabalho dela foram construídos a partir desse “fazer à mão”.

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

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

Em 1966, foi fundada nos Estados Unidos a Organização Nacional das Mulheres, a qual veio contribuir fortemente para a legitimação do Movimento de

Libertação Feminina, cujos membros apregoavam que, se as mulheres eram “construídas” socialmente, então essas crenças podiam ser revistas e modificadas, de acordo com os interesses delas.

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

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

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

O tempo e um conjunto extraordinário de conquistas em favor da mulher separaram “The Dinner Party” de “Barriga vazia não conhece alegria”. Entre 1975 e os dias atuais, as circunstâncias históricas mudaram consideravelmente. No início do século XXI, as questões são outras.

Retomando as experimentações, observei que, à medida que o trabalho avançava, ficava patente a necessidade de delimitar o campo da investigação para melhor operacionalizá-la. Dessa forma, foram repensadas as áreas de atuação.

Quais as mulheres que eu selecionaria para trabalhar e aprofundar o meu estudo?

Qual seria a delimitação do universo da pesquisa?

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

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

Buscando refletir acerca dos papéis femininos com os quais a mulher se vê confrontada, selecionei 39 mulheres que viviam num asilo para idosos, 37 mulheres residentes num hospital psiquiátrico e 13 mulheres que se encontravam detidas num presídio, portanto, todas as 89 excluídas da sociedade. O critério de seleção baseou-se, exatamente, no estado em que se encontravam: confinadas. No próximo tópico, será apresentado o percurso de construção desse trabalho.

2.2 MULHERES CONFINADAS – 2º Tempo: Asilo, Colônia e Presídio

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

A presença recorrente de um alto índice de desestabilização em quase todos os meus trabalhos sugere uma aproximação conceitual entre eles e a obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus. Comecei a observar alguns pontos de intersecção, mesmo levando em consideração origens histórico-sociais bastante distintas.

Arbus, nascida em 1923 nos Estados Unidos, criada no seio de uma abastada família judia, cujos pais eram proprietários de uma loja de departamentos localizada na Quinta-avenida em Nova York, trabalhou no início da sua carreira como fotógrafa de moda, mas só veio a ter o reconhecimento de público e crítica a partir das fotografias realizadas numa esfera oposta ao universo idealizado pelos elementos da moda, do *glamour* e da “beleza”. Ficou conhecida por suas fotografias de pessoas especiais: coleção composta por indigentes, prostitutas, anões, gigantes, deficientes, travestis, e toda uma galeria de *freaks*¹¹.

Seu acervo de imagens, tanto quanto o meu, é formado por personagens carregados de traumas e perturbações, decorrentes da própria condição social e existencial (Figuras 28 e 29).

¹¹ Freaks é uma denominação freqüentemente utilizada nos textos que se referem à obra de Arbus, para designar os modelos fotografados por ela; em inglês significa monstros.



Figura 28 - Diane Arbus, "Jovem Patriótico com Bandeira" - Impressão a gelatina e brometo de prata. 37,5 cm x 36,9 cm. 1967



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

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

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

Comecei, desde o início, a pensar nos materiais e na sua possível "carga de significados" (REY, 1997, p. 83) que pudessem expressar o abandono, a pobreza, a opressão e a solidão coletiva, comuns a todas as mulheres, buscando ainda estabelecer uma relação entre eles e os papéis femininos adotados na sociedade. Diferentemente de Arbus – cuja fotografia já explicitava tudo o que queria

dizer –, no meu caso, eu sentia que faltava alguma coisa. Havia a necessidade de complementação para que a idéia pudesse atingir o sentido que eu buscava. Mas o que faltava? Como? Pus-me a articular este diálogo, aproximando-me do conceito duchampiano ¹² de apropriação.

2.2.1 Escolha da Matéria: apropriações do cotidiano com interferência

O conceito de apropriação, cuja referência teórica e artística nos remete ao artista Marcel Duchamp¹³ por suas operações de deslocamento de objetos do cotidiano, provocadas por seus *ready-mades*, está diretamente relacionado a uma troca de lugar do objeto em questão e sua conseqüente perda do sentido original, já que o mesmo passa a ganhar outro significado (Figura 30).



Figura 30 - Marcel Duchamp.
"A Fonte". Porcelana. 1917.

Paulo Reis esclarece que:

¹² Duchampiano é relativo a Marcel Duchamp.

¹³ Marcel Duchamp: artista francês, criador de peças que revolucionaram o conceito de arte. Em 1913, Duchamp chocou o *establishment* cultural, quando transformou objetos cotidianos em obras de arte, acrescentando sua assinatura: de uma pá de neve a uma roda de bicicleta, de um vidro com o ar de Paris a uma imagem desfigurada da Mona Lisa. Esses engenhosos "ready-mades" revolucionaram o conceito de arte no século XX.

Um urinol (a obra “Fonte”, de Marcel Duchamp) deslocado de seu lugar de sentido e uso, ao entrar para um certame de arte, local do sistema e da validação artísticos, é por ele contaminado e “se transforma” em objeto de arte. O fazer artístico é substituído pelo pensar, e a arte torna-se uma operação de linguagem (REIS, 2002, p. 168).

Esse conceito na contemporaneidade se amplia, ultrapassa a própria matéria desses objetos “já feitos” e apresenta-se também na interferência, que transforma a realidade, terminando por produzir uma nova realidade. Essa realidade criada pela imaginação é tão real quanto aquela exterior à obra. É aqui, nesse espectro, que se insere o meu objeto. Advindo dessa filiação histórica, retraça um outro panorama, marcado pela apropriação do universo cotidiano o qual sofre uma interferência, construindo e constituindo novas formas em consonância com seus conteúdos.

A matéria implicada nesse processo dinâmico, à medida que vai sendo manipulada, passa a ter outra identidade, outra feição. Passa a ser reinventada, e sua carga semântica se amplia, sendo, nesse caso, portadora de todas essas impregnações relativas à manipulação. Como aponta Salles:

O processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. [...] Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm *status* artístico. São escolhidos, saem do seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. [...] Esse dado nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela (SALLES, 1998, p. 72).

Todos os trabalhos realizados nesse decurso foram materializados após o deslocamento de objetos – normalmente feitos para fins utilitários – de centros comerciais para o *atelier*, para servir de suporte ou material. Sofrendo interferência,

eles se transformaram em outros objetos, “ressignificados” por meio da adequação forma/conteúdo, constituindo, dessa maneira, uma condensação ou metáfora. Esses materiais foram utilizados pela possibilidade de associação entre a matéria e os seus significados.

No que se refere às enunciações anônimas, a seguinte questão se impôs: Como estabelecer relações entre a linguagem verbal e a visual, de forma que a imagem desestabilize a palavra, ou, ao contrário, que a palavra desestabilize a imagem?

Os títulos (ditados populares) passaram a ser empregados com o intuito de levantar as questões de cada proposição, frisá-las, enunciá-las mais uma vez, porém, de modo diferente, como negativas ou interrogativas, para, em seguida, esvaziá-las. Desse modo, a repetição – matéria-prima da publicidade –, complementada pela interrogação ou negação, foi aproveitada como estratégia para a desconstrução, buscando desestabilizar e relativizar o organismo social, tanto através dos ditos, quanto das questões relacionadas ao gênero. Martine Joly, ao comentar sobre o poder da propaganda, enfatiza que a publicidade, “em virtude de seu caráter repetitivo, ancora-se com maior facilidade nas memórias do que o desfile das imagens que a cercam” (JOLY, 1996, p. 15).

Os trabalhos realizados nesse período tiveram como base a fotografia. Roland Barthes aponta a capacidade dessa linguagem de retratar com autenticidade a realidade, ao afirmar: “Na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá”. E, mais adiante, reforça aquilo que ele denomina a essência, o noema da fotografia: realidade e passado. “Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento deste instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se

encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose” (BARTHES, 1984, p. 115 e 117).

Dando ênfase a esse pensamento, a exposição “Fendas e Frestas”, proposta artística resultante deste trajeto ¹⁴, visa a potencializar a relação entre a histórica condição feminina e o seu confinamento subjacente.

Após os primeiros contatos com o ambiente no qual estava presente o universo da minha pesquisa, e já tendo tomado as providências necessárias para empreendê-la, tais como a autorização da direção de cada instituição, ¹⁵ o contato com o pessoal de apoio e a seleção das internas que voluntariamente permitiram a sua participação no meu trabalho; no dia 12 de março de 2003, dei início às primeiras tomadas, considerando os conceitos de multiplicidade, diversidade e reprodução, e utilizando uma câmera profissional Yashica, fixa em tripé, com enquadramento em *close*, tipo 3x4, cadeira fixa e fundo paisagístico. Barthes (1984, p. 62), acentua que: “A Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”. Eu buscava o silêncio necessário à reflexão, portanto, desejava a simplicidade do fazer, sem ruídos elaborados. Esse procedimento foi comum entre as mulheres do Asilo de Idosos, do Hospital Psiquiátrico e, também, do Presídio.

Mais uma vez, os meus procedimentos dialogavam com as operações desenvolvidas nos trabalhos de Diane Arbus: a simplicidade tecnológica em favor de uma intencionalidade artística, ou seja, uma câmera na mão e o fugidio ali, quieto, assustadoramente acomodado. Aquele que, em função de uma simples operação, se tornaria imóvel para sempre. Outra semelhança: a frontalidade dos enquadramentos, o que denota uma atitude direta. Não há distanciamentos. O

¹⁴ Exposição descrita no 3º capítulo

¹⁵ Anexo A, B e C

embate é claro. Nos meus retratos, a ênfase se dá à fisionomia. Interessa-me o conjunto de feições do rosto, o seu aspecto, seu ar, sua cara, todo o complexo de caracteres singulares, enfim, o estado anímico do retratado, e essa postura (enquadramento frontal) impede que interferências indesejáveis tenham acesso. Arbus usa também o enquadramento frontal, porém de corpo inteiro. Nesse aspecto, ela se opõe ao conceito de beleza estabelecido, em favor da diferença, do bizarro, incomum e anormal. Exorta o sentido não-linear do mundo. Para ressaltar ainda mais seu objetivo, Arbus, além desse recurso, dispara – e foi pioneira nesse uso – o *flash* sob a luz do dia, eliminando qualquer possibilidade de sombreamento (sombreamento, visto aí, nos dois sentidos do termo).

A fissura na obra de Arbus é absolutamente aparente. Não existe meio termo: o curso de imperfeições pode ser percebido em flagrantes fotográficos reveladores das diferenças. No meu trabalho, ao contrário do que ocorre no de Arbus, o incômodo só se revela a partir da aplicação de uma prática híbrida, ou seja, a partir do momento do encontro dessas fotografias com o objeto portador das significações, capazes de ressignificações no seu conteúdo expressivo. Portanto, não é a fotografia que produz a desestabilização. O estranhamento comparece no objeto criado.

O 3º capítulo se encarrega de um maior aprofundamento dessas questões.

A seguir, serão apresentadas algumas experiências tangenciais.

2.3 MULHERES MANIPULADAS – 3º Tempo: dos Ensaios e das Decorrências

2.3.1 Dos Ensaios

A instalação “Célula Feminina N° 5”¹⁶ (Figura 31) foi concebida com base em uma idéia de um *site specific*. O local onde seria montada a experiência dispunha de um sanitário em condições bastante precárias, com pouca iluminação, fios e canos à vista, paredes com reboco quebrado, marcas de cimento incrustadas nos encardidos azulejos, descarga sanitária sem funcionamento; de forma que poderia ver-se ali toda uma gama de signos que já apontavam para o meu círculo temático.



Figura 31 - Maristela Ribeiro, “Célula Feminina nº 05”.
Instalação - Medida variável - 2004

¹⁶ Instalação apresentada em julho de 2004, no Espaço Cultural Galpão Santa Luzia, em Salvador - Bahia. Anexo D 1-2 e I 3-4 .

A interferência realizada buscou apenas reforçar esses signos e direcioná-los para o foco principal. A instalação faz alusão ao ambiente desolador de um hospital-colônia, utilizando os seguintes sinais: o sanitário, o escatológico, o precário, a escuridão, o cárcere, a punição, os fragmentos, a não-linearidade, a imagem virtual do fruidor refletida no espelho arranhado, fixado no pequeno armário (contendo internamente uma lâmpada de 40w) acima da pia etc. As vozes reproduzidas, que sugerem alucinações, foram extraídas de conversas, gravadas em CDs, captadas nos corredores do Hospital-Colônia Lopes Rodrigues. O aparelho de CD foi fixado no teto do sanitário de forma oculta. A instalação suscita a inclusão do usuário do sanitário, através do próprio reflexo no espelho; do uso absolutamente humano, ainda que pouco admirado, da satisfação de necessidades fisiológicas; e do trecho da carta de Antonin Artaud aos diretores de asilos de loucos o qual, plotado em vinil, foi fixado acima da porta de entrada do espaço, com a frase seguinte: “E não podemos admitir que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico como qualquer outra série de idéias e atos humanos”.

2.3.2 Das Decorrências

Alguns dias de verão escaldante e noites agradáveis foram dedicados ao Laboratório de Poéticas Visuais, no decurso da disciplina Processos Criativos, proposta pela Professora Sônia Rangel, que via a criação como atividade de fronteira¹⁷. Mergulhada no meu projeto, viajei nas histórias das mulheres com quem vinha trabalhando¹⁸. Eu já tinha uma idéia do que gostaria de desenvolver, porém idéia completamente fragmentada: pensava em hexágono, *workshop*, mulheres do

¹⁷ Essa disciplina visava a oferecer ao artista-pesquisador os subsídios teóricos e práticos para o desenvolvimento da sua pesquisa, nos campos do conhecimento e nos métodos adotados.

¹⁸ Grupo formado pelas 39 mulheres do asilo de idosos Lar do Irmão Velho, em Feira de Santana - Bahia.

asilo de idosos, trabalho como contrapartida social, envolvimento de terceiros etc. Mas o quê? Como? Para quê? E essa idéia não me saía da cabeça, nem tampouco se esclarecia. Diante da proposta de participar do laboratório, direcionei o meu trabalho para a possibilidade de finalmente desvendá-la, isso porque não conseguia plasticamente me encaminhar para outra coisa.

Ficava aquilo como uma cortina, mesmo tênue, mas, ainda assim, uma cortina que impedia a minha imaginação de vôo livre. Como tínhamos recebido a tarefa de pensar profundamente os nossos projetos, em busca de um “rizoma”¹⁹, para começar a desenvolvê-los, e como eu não conseguia unir aqueles fragmentos, resolvi fazer uma visita ao asilo de idosos. Já na sala de visita encontrei Dona Carlota, uma das internas, tomada banho, sentadinha numa extremidade do sofá, olhando para o nada, distante... Aproximei-me e dei início a uma conversa breve. “Como vai? Está bem de saúde?” Etc. Ela, muito amavelmente, respondia-me de pronto. Num dado momento, perguntei-lhe se estava lembrada de mim. Já tínhamos tido alguns contatos anteriormente e eu a havia fotografado para o meu trabalho. Ela olhou-me um minuto e disse-me que não se lembrava. Então, tentando estimular suas lembranças, apanhei um dos meus álbuns de fotografias, justo aquele em que havia a fotografia frontal do seu rosto, de bem perto, e mostrei-lhe dizendo:

– Olhe que senhora simpática!

E ela calmamente respondeu-me:

– É... De fato!

– Conhece-a?

Ela olhou mais demoradamente e disse-me:

¹⁹ Referência que nos remete ao conceito deleuziano que, ao tratar dos princípios característicos das multiplicidades, indica o rizoma como concernente a seu modelo de realização. In: Mil Platôs. **Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, 1995. v. 1.

– Não, não conheço.

Fiquei admirada. Ela não se reconhecia!

Aquilo repercutiu em mim com muita intensidade. Como pode alguém não se reconhecer?

Revendo o meu objeto de pesquisa, percebi que ele se situava na busca de uma tradução expressiva que se encontrava entre a plasticidade da matéria e a imagem da mulher na contemporaneidade.

Como traduzir poeticamente o ciclo nascimento, vida e morte? Como trabalhar a finitude...?

Buscando associar idéias, observei que estavam se formando as concepções criativas: identidade, célula, reconhecimento de si mesmo, “rizoma”, “DNA”, núcleo, essência... O rosto. Ah! O que mais facilmente poderia identificar uma pessoa? O que aparece nos documentos de identificação?

O rosto. No rosto estão os olhos. O olho é a janela da alma. Porta de entrada e saída.

O olhar abarca a beleza e a feiúra do mundo, e de nós mesmos; é a experiência de sair de si e trazer o mundo para dentro de si.

De acordo com Leonardo da Vinci:

O olho é a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (DA VINCI, apud CHAUÍ, 1988, p. 31).

Naquele momento, eu almejava desenvolver uma prática com essas mulheres, em que elas pudessem realizar algumas operações no próprio rosto, tais

como: marcar, decalcar, reconhecer-se, enfeitar, escurecer, clarear, colorir, bordar, pintar, recortar, unir. Essas eram as minhas possibilidades.

Uma Prática

Na segunda etapa, foram observados os procedimentos realizados na elaboração do teste, no que se refere aos **aspectos físicos**, que envolviam ação ou técnica, e aos **aspectos conceituais**, que tratavam dos princípios ou proposições. Visando a desenvolver uma experimentação em laboratório, escolhi como referencial uma fotografia do meu próprio rosto e, tomando como base a forma modular hexagonal, que sugeria uma casa de abelha (idéia de união e amparo), dei início ao trabalho.

Depois de algumas tentativas de tratar a imagem, cheguei ao que queria através do programa *Adobe Photoshop*, selecionando nove filtros artísticos. Em seguida, transformei-os a todos em preto e branco, e finalmente os reproduzi em papel ofício simples branco.

De posse desses suportes, selecionei materiais para aplicação, tais como: flores de massa, de tecido, fitas, botões, miçangas, laços, medalhas, tesoura, linhas... apetrechos familiares às mulheres que viviam no asilo do Irmão Velho. Incluí também lápis-cera, pincel atômico e umas tintas para tecido. As operações que se sucederam foram aquelas já previstas: enfeitar, marcar...

Por fim, o resultado do teste foi fotografado para ser usado no momento seguinte. O que fazer com aqueles rostos? Como transformar o teste precário em prática? Qual o resultado que se esperava? Existia possibilidade de envolver outras pessoas, fora as mulheres do asilo? Seria uma produção utilitária ou não? Usaria imagem digital ou *transfer*? Em que suporte (Figura 32)?



Figura 32 - Maristela Ribeiro, Seleção de materiais. Laboratório de Poéticas Visuais. 2003/2004

Finalmente, a transferência das imagens para tecido de algodão, utilizando o método quente, mostrou-se bem eficiente (Figura 33).



Figura 33 - Maristela Ribeiro. Estudo. Seleção de materiais. 2003/ 2004

Um Desdobramento

O “Livro dos Espelhos” (Figura 34), objeto decorrente do reaproveitamento do material resultante dos testes da etapa anterior, é composto de imagens do meu próprio rosto. Com base nas reflexões acerca dos multifacetados papéis femininos, foram produzidos 45 auto-retratos realizados de forma híbrida entre a fotografia e a pintura sobre lona, tipo embarcação, fio 10, encadernados com capa dura.



Figura 34 - Maristela Ribeiro, “Livro dos Espelhos”. Mista. 23 cm x 23 cm x 4 cm. 2003/2004

Quando o homem pré-histórico reproduzia nas superfícies de seus abrigos impressões ou retratos do seu universo cotidiano (em geral espécies arcaicas, hoje extintas), já estava anunciada a necessidade de manifestar-se, refletir-se, retratar-se, mostrar-se, espelhar-se. O retrato é o retrato da história humana. É a passagem do homem pela Terra, contada através da imagem.

A história da arte é pródiga em retratos. Encontram-se incontáveis exemplos de artistas que se utilizaram dessa prática. Pode-se fazer um passeio desde a Antigüidade egípcia ou grega, passando pelos retratos da artista mexicana Frida Khalo, e pelos ícones elaborados pelo pintor norte-americano Andy Warhol, até os retratos invertidos de ponta-cabeça do artista alemão Georg Baselitz. E, nesse percurso, é possível encontrar retratos e auto-retratos realizados por grandes mestres como: Giotto, Da Vinci, El Greco, Rembrandt, Goya, Van Gogh (Figura 35), Picasso (Figura 36), Bacon, Lucien Freud e muitos outros.

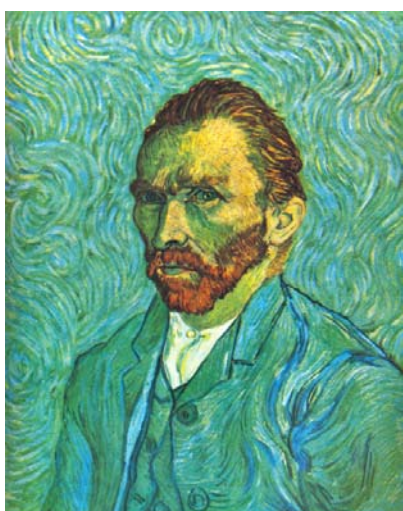


Figura 35 - Vincent Van Gogh, "Auto-retrato". óleo s/ tela. 65 cm x 54 cm. 1890



Figura 36 - Pablo Picasso, "Auto-retrato". óleo s/ tela. 1907

Diferentemente da arte do passado, a arte contemporânea tem se utilizado do retrato e do auto-retrato para as mais distintas abordagens.

A artista e fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, na década de 1980, construía auto-retratos, nos quais fotografava a si mesma, representando tipos femininos que sugeriam desde a mulher fatal até a camponesa, a vulgar, ou a inocente; tipos originários dos filmes "B" de Hollywood; ou, ainda, simulando

personagens extraídas de obras-primas: a Cortesã de Fragonard ou a Matrona de Van Eick. Ora revelava o olhar atrelado ao desejo eminentemente masculino; ora, a tendência da mídia para a fabricação da mulher-objeto (Figuras 37, 38 e 39). Sendo ela mesma a intérprete dessas imagens, apresenta, nos seus trabalhos, papéis femininos criados com base em versões estereotipadas.



Figura 37 - Cindy Sherman
Untitled film still – 20 cm x 25 cm.
Fotografia preto e branco. 1978



Figura 38 - Cindy Sherman,
Untitled film still – 20 cm x 25
cm. Fotografia a preto e
branco. 1978



Figura 39 – Cindy Sherman,
Sem Título – 170 cm X 142
cm. Fotografia a cores. 1989

Os ingleses Gilbert e George, são, segundo Honnef (1980), eles próprios “as figuras cristalizadas que, em gigantescos painéis, montagens fotográficas,

pinturas e escritas, traçam um panorama acabrunhante das condições sociais e dos seus efeitos psicológicos” (Figura 40). E mais adiante, conclui: “A sua arte, tão violenta como a vida real, é estridente, cínica e implacável” (HONNEF, 1988, p. 167 e 203).

O artista alemão Anselm Kiefer mostra o retrato da tristeza e a insatisfação com o declínio dos seus mitos, que foram desvirtuados pela Alemanha nazista com crimes inconcebíveis (Figura 41). No Brasil, Anna Bella Geiger, Marcello Nitsche e Simone Michelin são alguns dos artistas que, durante a recente história da arte brasileira, utilizaram o auto-retrato, ampliando seu conceito.

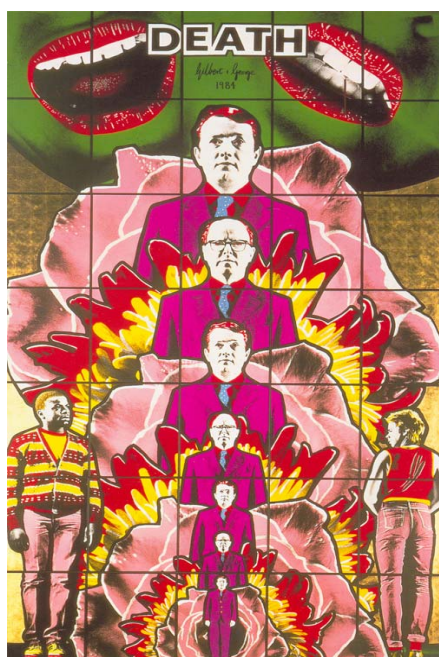


Figura 40 - Gilbert e George, “Morte”. 42,2 cm x 25 cm. Fotografia colorida à mão. 1984



Figura 41 – Anselm Kiefer, “Os Caminhos de Sabedoria do Mundo: a batalha de Hermann. Gravura em madeira. 320 cm x 360 cm. 1978

No “Livro dos Espelhos”, foram usados os recursos de manipulação, reprodução, repetição e multiplicação das imagens através de uma matriz

fotográfica. Numa aproximação com a pintura, usando uma prática híbrida, procuro chamar a atenção para os tradicionais papéis femininos e as imagens interiorizadas a partir dos modos de discurso sobre a mulher, veiculados e repetidos sistematicamente na sociedade. Foi dando ênfase à síntese dos paradigmas santaellianos²⁰ das imagens pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica – passado e presente – que pude, mais uma vez, observar a grande diversidade e as inúmeras possibilidades de representações imagéticas.

Mulheres Manipuladas

Das operações citadas anteriormente surgiram as imagens digitais denominadas “Mulheres Manipuladas”, que, em síntese, foram realizadas a partir de uma matriz fotográfica analógica do meu próprio rosto, o qual foi transformado em imagem digital, passando por filtros artísticos, através do programa de computador *Adobe Photoshop*. Em seguida, foi impressa uma cópia em preto e branco na qual a imagem sofre alterações decorrentes da manipulação dos materiais em vários procedimentos como: redesenho, pintura, sobreposição e colagem de objetos. Concluída essa etapa, foi feita uma cópia colorida (reprografia) sobre papel *transfer* e impressa através do método “a quente” sobre tecido de algodão – lona fio 10, tipo

²⁰ Lúcia Santaella, em *Imagem: Cognição e Semiótica*, traça os três paradigmas da imagem, que, em resumo, consistem em:

1º - Paradigma pré-fotográfico: todas as imagens que são produzidas artesanalmente, ou seja, feitas à mão;

2º - Paradigma fotográfico: todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando a presença de objetos reais pré-existent; e

3º - Paradigma pós-fotográfico: nomeia as imagens sintéticas ou infográficas, calculadas por computação.

embarcação. Logo depois, a imagem sofreu nova intervenção, então com pintura acrílica. Por fim, tendo a imagem completa, ela foi fotografada e ampliada numa cópia única sobre *gatto foon* brilhante de 100 cm x 100 cm (Figuras. 42 a 46).



Figura 42 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas I, 100 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004

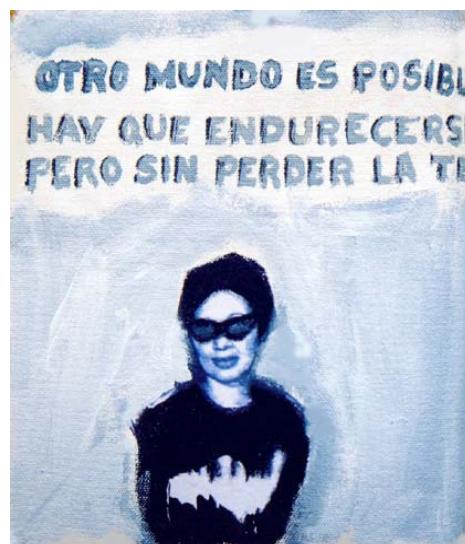


Figura 43 - Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas II, 100 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004



Figura 44- Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas III. 100 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004



Figura 45- Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas IV, 120 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004



Figura 46- Maristela Ribeiro. Mulheres Manipuladas V, 120 cm x 100 cm. Mista. 2003/2004.

A série de trabalhos “Mulheres Manipuladas” dá ênfase à mensagem e visa a problematizar os modos de representação do feminino. Trata-se de um conjunto de imagens criadas utilizando uma prática híbrida entre a fotografia e a pintura, tendo, desse modo, um princípio bastante distinto do propósito direto da linguagem fotográfica pura. Nele, há uma preocupação que entrecorta a temática desenvolvida por uma corrente artística, presente sobretudo nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, que, contrariando a ideologia da primeira fase do feminismo – caracterizada por defender uma “essência feminina” –, por volta da década de 1980, constituiu-se como uma nova escola de pensamento. Um dos objetivos centrais dessa escola era desessencializar a subordinação feminina.

Cindy Sherman, por exemplo, nos anos 80, revela com seus retratos o poder das imagens tecnológicas sobre a consciência e o comportamento humanos. “Suas obras não traduzem auto-admiração. [...] Denunciam feridas do sublime feminino” (HONNEF, 1988, p.167).

Embora o termo “gênero” já fosse aplicado desde a década de 60 por psicólogos americanos, o seu conceito foi amplamente desenvolvido e disseminado nos anos 80, principalmente pelas feministas, que, ao introduzir o termo no debate sobre as causas da opressão da mulher, passaram a oferecer uma ferramenta de análise substantiva, apresentando distinções entre os sexos do ponto de vista das características biológicas e daquelas construídas socialmente, e desestabilizando com esse parecer as tradições do pensamento ocidental. Estudiosas como Rozsika Parker e Griselda Pollock questionaram o “essencialismo” e viram a mulher como um “conjunto internalizado de representações”. (HEARTNEY, 2002, p. 52).

Heartney argumenta que:

Isso se conformava, de maneira geral, à visão pós-moderna da realidade. Como formulou a teórica Kate Linker, “na medida em que a realidade só pode ser conhecida através das formas que a articulam, não existe nenhuma realidade fora da representação” (HEARTNEY, 2002, p. 52).

Para compreender como internalizamos essas representações, as teóricas feministas, influenciadas pelo pós-estruturalismo ²¹, como Laura Mulvey, buscaram as teorias freudianas revistas pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Compreenderam, então, a formação do desejo masculino, o que veio contribuir para o desvelamento das narrativas midiáticas, como as do cinema hollywoodiano, todo ele dirigido para o olhar e o desejo masculinos. Desse modo, muitas artistas consideravam que, contestando as representações sexistas das mulheres na arte e na mídia, elas, de uma forma ou de outra, contribuía para o debate sobre o tratamento desigual dispensado à mulher na sociedade.

É possível estabelecer uma aproximação do trabalho “Mulheres Manipuladas” com os princípios centrais da referida corrente, que incitavam a problematização dos papéis ditos femininos.

No próximo item, serão exibidos alguns objetos que foram criados durante a investigação, e que foram descritos em razão da importância dada ao aspecto processual.

²¹ Eleanor Heartney. **Pós-modernismo**. 2002, p. 9. “Como é apresentado no Curso de Lingüística Geral, de Ferdinand de Saussure, [...] o estruturalismo concebe a linguagem como um sistema complexo composto de relações entre signos [...]. Um signo é a relação entre o significante – o som ou escrita que compõe uma palavra – e o significado – o sentido dessa palavra. [...] O pós-estruturalismo leva as idéias de Saussure mais longe, eliminando, de fato, o mundo real, [...]. Então, o significado desliga-se e o sentido do significante é simplesmente uma questão de sua relação com outros significantes. No pós-estruturalismo [...] a linguagem, essa estrutura complexa de códigos, símbolos e convenções, nos precede e determina, essencialmente, o que nos é possível fazer e, até mesmo, pensar.”

O Legado de Gutenberg

Os livros, apresentados a seguir, não têm nada dos livros caligrafados no silêncio dos claustros pelas mãos de frades e freiras medievais, com seu elevado padrão de qualidade só comparado ao da arte do tecelão, do oleiro ou do ourives, que trabalhavam para o prazer visual dos admiradores. Nem com o seu teor e sua função histórica como transmissor de conhecimento e informação.

Sempre gostei de apreciar os aspectos que compõem o livro como objeto. A textura, o formato, o cheiro constantemente me transportavam para uma acolhedora caixa de surpresas. Desde cedo, experimentei o prazer que os bons livros, pelo seu conteúdo, proporcionam, e o entusiasmo que uma boa obra literária pode suscitar ao ser interpretada graficamente por um artista. Acredito que o trabalho técnico-visual pode ser encarado como um elemento coadjuvante que estimula a ocorrência da aventura criadora do leitor.

Não sei se tudo isso justifica o interesse que esse objeto exerce sobre o meu imaginário. Contudo, ainda que eu não tenha a ocupação do burilador de palavras, nem tenha as mãos sujas pelas tintas e pela lida dos serviços de composição e impressão, eu as tenho sempre prontas para o prazer de manuseá-lo.

Cecília Salles afirma que:

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo (SALLES, 1998, p. 67).

Desse modo, essa matéria, sempre tão atraente para mim, ganhou forma nesses artefatos denominados “livros-objeto”, aqui descritos em função da estreita

relação que se pode estabelecer entre eles e o mundo da escrita o qual permeia a minha produção. A linguagem escrita está presente em vários trabalhos, desde “Cartas que eu não mandei”, com seus textos que viraram texturas, até as pinturas em que se vêem histórias das imagens “fantásticas ou fantasmáticas”, inspiradas nos desenhos infantis, demonstrando que há um entrelaçamento de temas e interesses que foge ao controle racional e intencional do artista.

Cada livro mede, mais ou menos, 22 cm x 22 cm, havendo pequenas variações na sua espessura.

O “Livro da Vida” (Figura 47 e 48) é uma espécie de diário de imagens, composto de páginas de seda branca que servem de suporte para fotografias selecionadas dos jornais do dia, ali fixadas através da aplicação da técnica de *frottage* ou *transfer de toner*. Mostra um recorte do cotidiano apresentado em grupos – tipo folhinha ou almanaque –, fixados na parede.

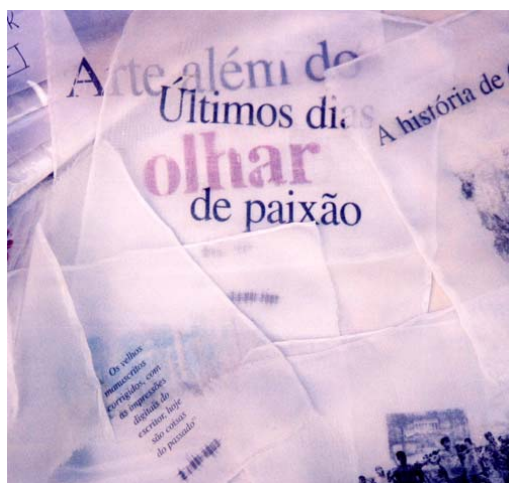


Figura 47 - Maristela Ribeiro. “Livro da Vida”, 22 cm x 22 cm. Seda e plástico com grampos. 2003/2004



Figura 48 - Maristela Ribeiro. “Livro da Vida”, 22cm x 22 cm. Seda e plástico com grampos. 2003/2004

O “Livro dos Desejos” é uma reunião de esboços e projetos sobre papel, realizados ou não, que foram traçados durante os últimos dois anos. Tem encadernação em capa dura.

O “Livro do Tempo” (Figura 49), também denominado Diário de uma "Gestação", é constituído de nove capítulos, separados e apresentados sob a forma de nove calendários de mesa, contendo espiral na parte superior. Trata-se de um diário composto de 270 páginas de imagens, com a sua respectiva data, realizado durante nove meses. Esse livro fez parte de um projeto coletivo, com outros artistas – nove ao todo – o qual tinha como proposta a realização diária, durante nove meses, de uma atividade artística. Escolhi como ação o desenrolar de um diário que teve como procedimento, fotografar os meus olhos, que refletiam a experiência vivida no período. Essa operação foi realizada uma vez ao dia, em horários variados, entre os meses de fevereiro e novembro de 2003, através de uma câmera fotográfica com tripé, disparada no tempo programado.



Figura 49 - Maristela Ribeiro. “Livro do Tempo”, 22 cm x 22 cm. Nove cadernos. Papel e espiral. 2003

O “Livro dos Segredos” (Figura 50 e 51), é mesclado de desenhos e colagens de estranhas figuras que habitavam antigas pinturas. Foi realizado sobre papel branco e apresentado numa espécie de arquivo de papelão rústico de abrir e fechar. Aberto, mede aproximadamente 60 cm x 40 cm x 22 cm; enquanto fechado tem 22 cm x 22 cm x 5 cm.



Figura 50 - Maristela Ribeiro. “Livro dos Segredos”, 60 cm x 40 cm. Papel e papelão. Aberto. 2003/2004



Figura 51 - Maristela Ribeiro. “Livro dos Segredos”, 22 cm x 22 cm. Papel e papelão. Fechado. 2003/2004

O “Livro dos Afagos” (Figura 52) é composto por fotografias de mãos de mulheres, impressas sobre almofadas de algodão perfumadas, medindo 25 cm x 30 cm, apresentadas em caixinhas de acrílico transparente.



Figura 52 - Maristela Ribeiro. “Livro dos Afagos”, 25 cm x 30 cm. Almofada com tecido de algodão em caixas de acrílico transparente. 2004