

UNICAMP - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
IA - INSTITUTO DE ARTES

Espelho, Espelho meu?

Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade

MARIANA MELONI VIEIRA BOTTI

CAMPINAS - 2005

UNICAMP - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
IA - INSTITUTO DE ARTES

Espelho, Espelho meu?

Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade

MARIANA MELONI VIEIRA BOTTI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr.
Roberto Berton De Ângelo.

CAMPINAS - 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP**

B659e Botti, Mariana Meloni Vieira.
 Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas
 brasileiras na contemporaneidade / Mariana Meloni Vieira Botti
 Campinas, SP: [s.n.], 2005.

 Orientador: Roberto Berton De Ângelo.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
 Instituto de Artes.

1. Mulheres artistas - Brasil. 2. Arte contemporânea. 3. Arte brasileira. 4. Auto-retratos.
5. Fotografia. 6. Gênero. I. De Ângelo, Roberto Berton. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photography – Brazilian Art – Self-portraiture

Área de concentração: Fotografia

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora: Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo

Prof.^a Dr.^a Mariza Corrêa

Prof.^a Dr.^a Iara Lis Schiavinatto

Data da defesa: 16 de Fevereiro de 2005

FOLHA DE APROVAÇÃO

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 16/02/2005.

Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo (UNICAMP-IA)

Prof^a. Dr^a. Mariza Corrêa (UNICAMP - IFCH)

Prof^a. Dr^a. Iara Lís Schiavinatto (UNICAMP - IA)

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento do projeto no último ano de pesquisa.
Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes e da Galeria do IA/UNICAMP,
pelo profissionalismo e prontidão.

Ao Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo, por confiar no potencial do meu trabalho.

Às minhas queridas professoras que tanto admiro:
Profª. Drª Maria Filomena Gregori (Bibia), pelas "quentes" discussões e generosa amizade;
e Profª Drª Iara Lís Schiavinatto, pela especial atenção e carinho.

Ao Prof. Dr. Stéphane Malysse, por propiciar a experiência da exposição EGO-ARTE.
Sua colaboração, assim como a dos outros artistas, foi imprescindível.

À Profª Drª Heloísa Pontes e ao Prof. Dr. Fernando de Tacca,
por muito contribuírem na minha formação apontando direções interessantes.

A todos os professores do Departamento de Multimeios
e colegas do IA e IFCH da UNICAMP, que apoiaram o trabalho, de um modo ou de outro.

À Profª Drª Mariza Corrêa, minha “guru”.
Ao PAGU - Núcleo de Estudos de Gênero da UNICAMP, pelo enorme incentivo.

Ao Encontro Internacional *Fazendo Gênero* (UFSC),
pela oportunidade de apresentar e discutir os resultados parciais dessa pesquisa.

A todas as artistas que participaram desse estudo e gentilmente concederam entrevistas:
Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Lourdes Colombo, Nazareth Pacheco,
Neide Jallageas, Rochelle Costi e Rosângela Rennó.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, por proporcionar alguns contatos com essas artistas.

Aos colegas do grupo *Mata-olho*: Ana Cassati, Pedro Palhares Fernandes, Chico Rivers e Maíra
Vaz Valente, que incitaram questões e vivências sobre o fazer artístico.

A todos os meus amigos, em especial: Artur Moraes, Cacá e Matheus, Eric Buckup, Fernanda
Raquel, Filipe Espíndola, Gabriela Leirias, Isabel de Rose, Jana e Eugênio, Manuel Medeiros,
Marina Couto, Mbyjá e Flávio, Regis Fernandes, Ricardo Moreira dos Santos, Samira Br e
Vicente de Arruda Sampaio; pelo apoio e estímulo nos momentos de inquietação e crise.

Aos meus avós Gilda Meloni Vieira e Feliciano Muniz Vieira (*in memoriam*) que tanto amo.

Ao meu companheiro Leandro Vieira, afetuoso e paciente;
à Ximby e à Brócolis, nossas alegrias.

Por fim, à minha mãe Elisabeth Meloni Vieira, por seu amor incondicional e constante.
Em sua ausência este trabalho certamente não existiria.

Auto-retrato

*Sou eu ou não sou eu?
Sou eu ou sou você?
Sou eu ou sou ninguém?
E ninguém me retrata?*

Carlos Drummond de Andrade

*Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo a isenção de si mesmo,
quem consegue vê-lo sem se ver,
quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio,
quem caminha para dentro de seu espaço transparente
sem deixar nele o vestígio da própria imagem
— então percebeu seu mistério.*

Clarice Lispector

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal investigar a problemática do auto-retrato fotográfico produzido por artistas brasileiras na contemporaneidade, trazendo como perspectiva de análise os estudos de gênero. Em um primeiro momento, realizamos uma contextualização histórica a fim de apresentar a intersecção entre arte e gênero, levantando algumas informações e exemplos sobre auto-retratos de mulheres no universo artístico. Mais adiante, em um segundo instante, analisamos a obra de seis artistas brasileiras contemporâneas que utilizaram suas próprias imagens fotográficas para comporem seus trabalhos. Essas artistas são: Brígida Baltar, Lourdes Colombo, Nazareth Pacheco, Neide Jallageas, Rochelle Costi e Rosângela Rennó. A pesquisa se ancora numa revisão bibliográfica multidisciplinar e no depoimento dessas artistas, a fim de estudar as necessidades e estratégias de elaboração da auto-imagem na atualidade, atravessando por questões centrais como a memória, a identidade, o corpo e o gênero feminino enquanto vivido e construído.

ABSTRACT

This dissertation investigates the problematic of the photographic self-portraiture produced by brazilian artists in contemporaneousness, bringing the gender studies as a perspective of analysis. At a first moment, we developed an historic contextualization to present the intersection between art and gender, rising some information and examples about women self-portraits in the artistic universe. Further on, at a second instant, we analysed the production of six contemporary brazilian artists that used their own photographic images to compose their works. These artists are: Brígida Baltar, Lourdes Colombo, Nazareth Pacheco, Neide Jallageas, Rochelle Costi and Rosângela Rennó. The research is based on a multidisciplinary bibliographic revision and interviews with these artists, in order to study the necessities and strategies of self-image elaboration nowadays, going beyond main questions such as memory, identity, body and the female gender as a lived and constructed concept.

SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO.....	v
AGRADECIMENTOS.....	vii
RESUMO.....	xi
ABSTRACT.....	xiii
LISTA DE FIGURAS.....	xviii
INTRODUÇÃO.....	1
 <u>PARTE I</u>	
1. ARTE E GÊNERO FEMININO	
1.1. A questão de <i>gênero</i> no campo da arte.....	5
1.2. O contexto brasileiro.....	9
 2. AUTO-RETRATOS DE MULHERES ARTISTAS	
2.1. Do outro lado do espelho.....	21
2.2. Breve panorama histórico.....	25
2.3. O fotográfico.....	33
2.4. Espelho de Medusa.....	37
 3. O CORPO FEMININO “EM CENA” NA PRÓPRIA OBRA	
3.1. Intervenções feministas: <i>o pessoal é político</i>	39
3.2. Performances fotográficas no Brasil, anos 1970.....	43
 <u>PARTE II</u>	
4. AUTO-RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL	
4.1. O “auto-retrato” contemporâneo.....	53
4.2. Delimitação do campo de análise.....	56
4.2.1. Rosângela Rennó: auto-imagem e anonimato.....	59
4.2.2. Memórias do corpo de Nazareth Pacheco.....	64
4.2.3. O auto-retrato “roubado” de Rochelle Costi.....	70
4.2.4. Neide Jallageas e a imitação de <i>Laura</i>	75
4.2.5. As <i>Máscaras</i> de Lourdes Colombo.....	80
4.2.6. Brígida Baltar, um <i>eu universal</i>	85
 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
 7. ANEXOS	
7.1. Fotolog <i>Venus_Mirror</i>	105
7.2. Website .m a r i a n a s	106
7.3. Entrevistas com as artistas	
7.3.1. Anna Bella Geiger.....	107
7.3.2. Brígida Baltar.....	112
7.3.3. Lourdes Colombo.....	119
7.3.4. Nazareth Pacheco.....	128
7.3.5. Neide Jallageas.....	135
7.3.6. Rochelle Costi	142
7.3.7. Rosângela Rennó.....	150

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 -	Anita Malfatti , <i>O torso/ritmo</i> , 1915-16. Pastel e carvão, 61 x 46,6 cm. Coleção MAC-USP, São Paulo.....	13
Fig.2 -	Ilustração representando Marcia pintando seu auto-retrato. Tradução francesa <i>De Mulieribus Claris</i> de Giovanni.....	26
Fig.3 -	Sofonisba Anguissola , <i>Auto-retrato no clavicórdio</i> (detalhe), 1561. Óleo sobre tela. Coleção Earl Spencer.....	27
Fig.4 -	Catharina Van Hemessen , <i>Auto-retrato</i> , 1548. Óleo sobre tela. Oeffentliche Kunstsammlung Basel.....	28
Fig.5 -	Judith Leyster , <i>Auto-retrato</i> , c.1633. Óleo sobre tela. National Galley of Art, Washington.....	29
Fig.6 -	Berthe Worms , <i>No ateliê</i> , 1881. Óleo sobre tela. Coleção Família Salzberg.....	31
Fig.7 -	Berthe Worms , <i>Auto-retrato</i> , 1893. Óleo sobre tela. Coleção Fernando Worms.....	31
Fig.8 -	Abigail de Andrade , <i>No ateliê</i> , 1881. Óleo sobre tela. Coleção Francisco Asclépio Barroso Aguiar.....	32
Fig.9 -	Alice Austen , <i>Julia Martin, Julia Bredt and I dressed like a man</i> , 1891. Fotografia. Coleção particular.....	36
Fig.10 -	Frances Benjamin Johnston . <i>Auto-retrato</i> , 1896. Fotografia. The Library Congress, Washington.....	36
Fig.11 -	Shigeko Kubota , <i>Vagina Painting</i> , 1965. Performance. Foto: George Maciunas.....	41
Fig.12 -	Orlan . <i>O beijo da artista</i> , 1977. Performance.....	42
Fig.13 -	Anna Bella Geiger , <i>The bride met Duchamp before the bachelors even...</i> , 1975. Série "Diário de um artista brasileiro"	46
Fig.14 -	Anna Bella Geiger , <i>Com Roy Lichtenstein</i> , 1975. Série "Diário de um artista brasileiro". Fotomontagem em xerox.....	47
Fig.15 -	Letícia Parente , <i>Transformação Picnico-Astênico</i> (Kratschmer), 1975. <i>Off-set</i> . Coleção MAC-USP, São Paulo.....	48
Fig.16 -	Iole de Freitas , <i>Sem-título</i> , 1973. Fotografia. 52,5 x 39,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/ MAM-RJ.....	49
Fig.17 -	Anna Maria Maiolino , <i>Aos Poucos</i> , 1974. Série: "Fotopoemação". Foto: Max Nauemberg.....	50
Fig.18 -	Rosângela Rennó , <i>Mulheres Iluminadas</i> , 1988. Série: "Pequena ecologia da imagem". Fotografia. Coleção da artista.....	60
Fig.19 -	Duane Michals , <i>O homem iluminado</i> , 1968. Fotografia.....	62
Fig.20 -	Nazareth Pacheco , <i>Sem-título</i> , 1989. Objeto em borracha vulcanizada. 4 m.....	64
Fig.21 -	Nazareth Pacheco , <i>Sem-título</i> , 1993. Foto, texto e chumbo. 27 x 33,5 x 8 cm.....	66
Fig.22 -	Nazareth Pacheco , <i>Sem-título</i> , 1993. Foto de radiografia, relatório e chumbo. 44 x 56 x 8 cm. Coleção da artista.....	66
Fig.23 -	Nazareth Pacheco , <i>Sem-título</i> , 1995. DIUs, alumínio e chumbo.....	68
Fig.24 -	Nazareth Pacheco , <i>Sem-título</i> , 1997. Cristal e lâmina de bisturi. 40 x 16x 6 cm.	68
Fig.25 -	Rochelle Costi , <i>Intimidades</i> , 1985. Objeto..29 x 38 x 10 cm.....	71
Fig.26 -	Rochelle Costi , <i>I'm in love with my heart</i> , 1989-90. Objeto. Coleção da artista.....	72
Fig.27 e 28 -	Rochelle Costi , <i>50 horas: auto-retrato roubado</i> (detalhe), 1992-3. Fotomontagem. 1,20 x 1,20 cm cada. Acervo MAM-SP.	73
Fig.29 -	Câmeras utilizadas para a instalação fotográfica <i>Realidades meramente superficiais</i> (2000), de Neide Jallageas	77
Fig.30 -	Neide Jallageas , <i>Realidades meramente superficiais</i> , 2000. Instalação fotográfica.....	78
Fig.31 -	Neide Jallageas , uma das sete imagens que compõe a instalação fotográfica <i>Realidades meramente superficiais</i> , 2000.....	31
Fig.32 -	Lourdes Colombo , <i>Quarto de sonhar</i> (detalhe). Instalação, 1996. Coleção da artista.....	81
Fig.33 e 34 -	Lourdes Colombo , <i>Máscaras</i> , 1999. Fotografia. 150 x 100 cm. Coleção da artista.....	84
Fig.35 e 36 -	Lourdes Colombo , <i>Máscaras Brancas</i> , 2001. Fotografia. 150 x 100 cm. Coleção da artista.....	84
Fig.37 -	Imagem da revista Corpo a corpo , nº 86, Editora Símbolo, Ano IX, Fevereiro de 1996, p. 62.....	85
Fig.38 -	Brígida Baltar , <i>Abrigo</i> , 1996. Fotografia de escavação em parede.....	86
Fig.39 -	Ana Mendieta , <i>Siluetas works in Mexico</i> , 1973-77. Fotografia.....	86
Fig.40 -	Brígida e Thiago Baltar , <i>Coleta de Orvalho</i> , Sítio de Saquarema - RJ. 1994. Foto: João Galhardo.....	87
Fig.41 -	Brígida Baltar , <i>Coleta de Maresia</i> , 2001. Ação no Arpoador - Rio de Janeiro. Foto: Juliana Rocha.....	88
Fig.42 -	Brígida Baltar , <i>Coleta de Neblina</i> , 1999. Ação no Serra das Araras - Rio de Janeiro. Foto: Juliana Rocha.....	88
Fig.43 -	Brígida Baltar , <i>Coleta de Orvalho</i> , 2001. Ação no Parque da cidade - Rio de Janeiro. Foto: Juliana Rocha.....	89
Fig.44 -	Brígida Baltar , <i>Casa de abelha</i> , 2001. Fotografia.....	90
Fig.45 -	Imagem do Fotolog Venus_Mirror na Internet. http://www.fotolog.net/venus_mirror	105
Fig.46 -	Imagem do site . m a r i a n a s na Internet. http://marianameloni.tripod.com	106

INTRODUÇÃO

Imensamente representada ao longo da história da arte, a figura feminina tem sido um de seus assuntos preferidos. No entanto, durante muito tempo, a imagem da mulher foi muitas vezes construída pelo olhar masculino, visto que o sistema artístico era um território majoritariamente constituído por homens. Mesmo exercendo a atividade artística de maneira distinta — e isso inclui os modos de aprendizagem, os temas escolhidos e os meios de circulação das obras —, as mulheres atuaram em diferentes períodos históricos e contextos sociais. Tendo como problema de investigação o gênero feminino enquanto produtor de arte, nos pareceu interessante estudar o auto-retrato de mulheres artistas, pois através dele é possível observar a construção da imagem feminina mediada por si mesma.

O auto-retrato eclode no Renascimento enquanto gênero artístico, com a laicização da pintura e o foco no indivíduo, que se tornou nesse contexto histórico o centro das preocupações sociais. Atuando como uma estratégia primordial de afirmação do sujeito, o auto-retrato comprova ao artista, antes mero artesão, *status* social enquanto tal, figurando ao lado de pessoas ilustres e importantes que tinham seus retratos pintados. Mulheres artistas, interessantemente, produziram um número considerável de auto-retratos, seja quicá pelo fato do gênero feminino ser socialmente incentivado à prática do narcisismo, através da contemplação da auto-imagem e valorização da beleza/aparência; ou como uma forma de afirmação do próprio eu, na necessidade de legitimação da mulher enquanto artista.

É importante ressaltar que a intensa proliferação de auto-retratos na contemporaneidade, sobretudo no Brasil — incluindo aí nossa própria produção artística,¹ —, foi o impulso inicial que moveu o gesto de propor essa dissertação de Mestrado. Uma grande quantidade de pessoas hoje, tanto homens quanto mulheres, não por acaso investe em suas auto-imagem, o que incide até mesmo em sua banalização.² Tendo em vista que a

¹ Ver anexo, p.106.

² O investimento da auto-imagem na sociedade contemporânea é visível massivamente nos meios de comunicação digitais, onde a construção narcísica do eu, diária e febril, é dada através de sistemas virtuais de sociabilidade como o fotolog (<http://www.fotolog.net>) e o orkut (<http://www.orkut.com>), por exemplo.

arte é de alguma maneira o reflexo da sociedade, o auto-retrato enraizou-se enquanto uma problemática no universo artístico, concomitantemente com a questão da identidade, que encontra-se em xeque, já há algum tempo, no palco das discussões contemporâneas. Lançamos o olhar especificamente sobre a produção de algumas artistas no Brasil que trabalham suas próprias imagens através do fotográfico, meio que vem sendo amplamente utilizando e reinventado nas práticas artísticas atuais.

Durante o processo de pesquisa, ao observar alguns trabalhos recentes, do período de 1985 a 2001, percebemos que para entendê-los era necessário traçar um caminho anterior, buscando algumas referências históricas sobre o legado do auto-retrato, já que esse comporta ao menos cinco séculos de tradição. Tendo a questão de gênero como perspectiva de análise, levantamos informações sobre auto-representações de mulheres artistas, sobretudo no que se refere ao uso do fotográfico. Como resultado, obtemos um texto de caráter panorâmico composto de três capítulos, no qual nomeamos de Parte I. Essa seção do trabalho teve como finalidade introduzir o leitor ao tema do auto-retrato feminino, fornecendo minimamente uma contextualização histórica.

No primeiro capítulo apresentamos o surgimento da questão de gênero no território da arte. Apontamos como um dos movimentos seminais o artigo de Linda Nochlin intitulado *Why there been no great women artists?* (1971), que estimulou a reflexão sobre as discussões de gênero no estudo da arte, sugerindo a análise de seu sistema como chave para responder a interrogação que dá nome ao texto. Em seguida, nos transferimos para o contexto brasileiro, citando alguns fatos do cenário artístico nacional que se articulam à questão de gênero, como, por exemplo, o caso de Anita Malfatti e sua exposição polêmica em 1917, criticada por Monteiro Lobato; ou a entrevista de Aracy Amaral dirigida à crítica Sheila Leirner em 1977, que proferiu sobre a produção artística feminina no Brasil. Observamos que os estudos sobre a relação entre arte e gênero encontram-se ainda insipientes no campo de investigação em nosso país, mas parecem vir despertando um crescente interesse por parte de artistas, curadores e pesquisadores de artes e ciências humanas.

No capítulo 2, entramos propriamente na problemática suscitada pela auto-representação de mulheres artistas, destacando sua importância como objeto de análise de

acordo com as perspectivas feministas. Realizamos uma aproximação da imagem da mulher com o objeto espelho, trazendo algumas das primeiras referências históricas sobre auto-retratos pictóricos de mulheres. Foi efetuada então uma passagem para o fotográfico, lembrando que com sua invenção, em meados do século XIX, o modo de olhar o mundo e a si mesmo é renegociado. Isto confere ao auto-retrato moderno um leque de possibilidades, sendo uma de suas características mais marcantes o espaço para a encenação de identidades através da performance do eu.

O terceiro capítulo se atém ao uso próprio corpo enquanto suporte artístico, estratégia que se torna popular no final da década de 1960 com os *happenings*, *performances* e o fenômeno da *bodyart*. Sob o lema “o pessoal é político”, advindo da emergência da segunda onda do pensamento feminista, as mulheres fizeram uso de seus corpos e histórias de vida para pensar a questão gênero na sociedade, principalmente no contexto norte-americano, onde ocorreram diversos protestos e coligações de mulheres artistas. No Brasil, de maneira geral, as discussões de gênero no contexto artístico parecem não ter tido muita repercussão enquanto um movimento organizado. Entretanto, na década de 1970, algumas artistas em nosso país realizaram auto-retratos fotográficos capazes de suscitar tais questões, visto que, inevitavelmente, em seus corpos sociais se inscrevem significados de gênero que incidem em suas vivências pessoais. Em suma, essa primeira parte da dissertação visou oferecer um *background* histórico básico para se compreender, mesmo que de maneira preliminar, a produção de auto-retratos de mulheres artistas no universo das artes visuais.

Tendo feita essa prévia contextualização, passamos então para a Parte II, que teve como objetivo principal a investigação de auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. De início, delineamos a problemática do auto-retrato na chamada “crise do sujeito”, na qual, de acordo com Stuart Hall, sugere que as identidades se encontram em descentramento. Delimitamos então um pequeno campo de análise, selecionando a produção de seis artistas brasileiras pertencentes a uma faixa etária similar — nascidas entre 1959 e 1962 —, cujos auto-retratos foram todos expostos no ano de 2001. Neste ano, a questão auto-representacional parece ter sido levada ao cume no Brasil, visto que aconteceram diversas exposições individuais e duas grandes coletivas específicas sobre o assunto nos principais pólos culturais do Rio de Janeiro e São Paulo. As seis artistas

contempladas para análise foram: Brígida Baltar (RJ), Lourdes Colombo (SP), Nazareth Pacheco (SP), Neide Jallageas (SP), Rochelle Costi (RS) e Rosângela Rennó (MG). Realizamos entrevistas a fim de obtermos um contato mais próximo com a produção dessas artistas, traçando alguns apontamentos sobre como suas obras dialogam com as construções sociais que perpassam a memória, a identidade e o gênero feminino.

Por fim, esperamos que as páginas escritas dêem conta de apresentar algumas reflexões sobre auto-retratos de mulheres artistas, verificando alguns de seus pronunciamentos, especialmente em um momento quando as noções de corpo, gênero, memória e identidade estão sendo discutidas e repensadas, transformando aos poucos tanto nosso imaginário subjetivo quanto social.

1. ARTE E GÊNERO FEMININO

1.1. A questão de *gênero* no campo da arte

No final dos anos 1960, as reflexões sobre gênero e atividade artística vieram à tona no debate científico com a emergência dos *estudos feministas*, um campo multidisciplinar de produção de conhecimento que analisa a dimensão “sexuada” das relações sociais.³ Apesar das diferentes correntes, as abordagens feministas desenvolvidas nesse período compartilham de algumas idéias centrais, sustentando que a diferença sexual não pode ser explicada pela biologia, e que, em termos políticos, as mulheres ocupam lugares subordinados no domínio da vida social. Essa subordinação, no entanto, não é considerada “natural”, mas decorrente do modo pelo qual o gênero feminino é estabelecido socialmente. Perceber a mulher enquanto uma categoria socialmente construída, como uma criação cultural, é o primeiro passo para reinventá-la e assim transformar as relações de gênero, visto que o que é construído pode ser modificado.⁴

O termo *gênero* foi aplicado pela primeira vez em 1963, pelo psicólogo americano Robert Stoller. Ele faz uma distinção entre a dimensão relativa ao *sexo* enquanto biológico, e o *gênero* como cultural, a partir do qual o trabalho da cultura sobre a biologia define as categorias “masculino” e “feminino”.⁵ Elaborado e discutido por diversos autores desde então, o conceito de gênero questiona as identidades sexuais como pré-discursivas ou biológicas, e enfatiza a inscrição da cultura e da história — e também do próprio agenciamento pessoal, ou seja, da ação individual —, para determinar as construções sociais que foram sendo

³ DESCARRIES, Francine. “A contribuição das mulheres à produção de palavras e saberes”. 1994, p.58.

⁴ PISCITELLI, Adriana. “Recriando a (categoria) 'mulher'?”. 2002, p.9.

⁵ Id. *Ib.*, p.17.

instituídas no que diz respeito às idéias do que é ser “homem” ou “mulher”.⁶ Sua contribuição foi grande para o desenvolvimento do pensamento científico, pois passamos a considerar que as identidades sexuais são criações moldáveis cultural e historicamente. Hoje, a perspectiva de gênero é um instrumental de análise bastante útil para pensar as relações sociais, principalmente quando interseccionada com outras categorias, como classe, raça, profissão, nacionalidade, idade etc. As investigações sobre o gênero instigaram ainda os estudos *queer* (gays e lésbicos) e sobre a masculinidade, que ganham cada vez mais espaço no debate acadêmico.

As indagações feministas com vigor fervilharam nos anos 1970, intervindo em diferentes disciplinas do saber, dentre elas, o campo da arte. Um dos questionamentos pioneiros nessa direção veio da historiadora Linda Nochlin que, em 1971, lançou a seguinte interrogação em um artigo homônimo: “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. A autora afirma não haver correspondentes femininos para artistas renomados como Michelangelo ou Da Vinci, e questiona a ausência de artistas mulheres na história da arte, reivindicando uma revisão interna do campo.

Uma crítica feminista da disciplina de história da arte é necessária, a fim de transpassar limitações culturais e ideológicas, e revelar dúvidas e inadequações não meramente às mulheres artistas, mas na disciplina como um todo. A chamada “questão da mulher”, longe de ser uma questão periférica, pode ser um catalisador, um potente instrumento intelectual.⁷

Para Nochlin, a pergunta “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” é capaz de desencadear uma cadeia de questionamentos que vão além da própria disciplina da história da arte, abraçando outras áreas de conhecimento como as Ciências Sociais, Educação, Literatura, Psicanálise, Direito etc. A indagação problematiza os pontos de vista hierárquicos tanto no estudo acadêmico quanto na prática da vida social, desvendando relações de dominação em torno das construções de gênero.

⁶ Ver os estudos: RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a 'economia política' do sexo*. 1993; SCOTT, Joan. *Gender and the politics of history*. 1988; HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. 1991; LAQUEUR, Thomas W. *Inventando sexo*. 2001; BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. 2003.

⁷ NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?”. 1971, p.2.

A autora comenta que a primeira reação à sua questão foi o resgate de figuras femininas que tiveram sua produção artística excluída da história. Algumas mulheres brilhantes foram (re)descobertas e com elas suas obras e histórias de vida. Esse esforço foi sem dúvida válido, pois fez emergir o trabalho de diversas artistas que nos eram desconhecidas até então, trazendo a tona suas experiências sociais e subjetivas. Porém, a pergunta primordial “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”, ainda não havia sido resolvida.

Nochlin destaca então uma primeira hipótese, que consistia na idéia de que a arte feita por mulheres era diferente daquela produzida por homens. Acreditava-se que uma identidade feminina era transposta para a obra de arte de maneira formal e estilística, já que a mulher experienciava uma outra esfera social, muito diversa da masculina. Essa identidade, por ser socialmente desvalorizada, fazia com que a arte de mulheres fosse considerada de “menor qualidade”, o que assim implicou em sua ausência no sistema de arte.

De imediato, a autora descarta essa suposição, alegando não existir uma “essência” feminina que liga os trabalhos de mulheres artistas ao longo da história. Nochlin atesta que suas obras têm muito mais relação com o contexto histórico-social de uma época e a produção de outros artistas, do que com uma identidade universal que perpassa a categoria *mulher*. Nochlin deixa claro que estereótipos supostamente pertencentes ao feminino não foram tratados somente por artistas mulheres,⁸ de maneira que é impossível identificar, visualmente, se o autor de uma obra é do gênero masculino ou feminino, muito embora as mulheres abordassem temas socialmente “apropriados” para o seu gênero, como é o caso da pintura floral, por exemplo.

Para Nochlin, a pergunta “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”, parece ser mais bem respondida por meio do estudo do sistema de arte, ou seja, através da investigação dos processos de circulação das obras, das instituições, do acesso ao

⁸ O artista Lasar Segall (1891-1957) é um exemplo para demonstrar que assuntos supostamente “femininos” foram explorados também por artistas homens. Ele trabalhou com o tema da maternidade e da família, do início ao fim de sua carreira. No ano de 2000, foi apresentada a exposição *Maternidades*, de 16 de junho a 2 de julho no MACC - Museu de Arte Contemporânea de Campinas; e 4 a 20 de agosto no MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto, exibindo gravuras, esculturas, pinturas e desenhos do artista sobre o tema.

conhecimento e das relações sociais e de gênero que se movimentam dentro de uma conjuntura histórica específica. Ela considera o gênero uma variável que interfere *socialmente* na experiência artística, assim como ser rico ou pobre, negro ou branco, europeu ou asiático etc, e pondera que a razão das mulheres não terem se tornado grandes artistas se deve ao fato de que elas não tiveram as mesmas oportunidades de trabalho e aprendizagem que os artistas homens.

A educação feminina não era padronizada, e não havia escolas de arte que admitiam mulheres até a segunda metade do século XIX, salvo raras exceções. Se elas fossem de uma família rica, podiam ter aulas particulares; se pertencessem a uma família com tradição artística, eram ensinadas a pintar pelo pai; ou ainda, se fossem muito talentosas e de família pouco conservadora, lhes era permitido frequentar a residência de artistas e assisti-los a trabalhar, tornando-se, assim, uma espécie de aprendizes. Nochlin afirma que uma grande parcela de mulheres artistas até o século XIX era filha de artistas ou tinha uma forte relação pessoal com artistas do gênero masculino, de maneira que muitas vezes o primeiro aprendizado dava-se no ambiente doméstico.⁹

É importante mencionar que a partir do século XVIII, o fazer artístico propagou-se como uma moda entre a sociedade burguesa européia. Considerava-se elegante uma mulher que desenvolvia seus talentos: saber cantar, pintar, bordar e/ou tocar um instrumento eram aptidões bem-vistas para uma moça. Dotes tão agradáveis aos olhos e aos ouvidos aumentavam suas chances de encontrar bons pretendentes, uma vez que a mulher era basicamente educada para o casamento. Entretanto, a maioria delas desenvolvia sua arte enquanto amadora, visto que suas obras não costumavam ser vendidas e a prática artística dava-se através da cópia de quadros famosos ou de esculturas clássicas, e não a partir de um modelo vivo.¹⁰

A proibição de pintar diretamente de um corpo nu, da Renascença até o final do século XIX, é uma das hipóteses principais de Nochlin para pensar o porquê da “não existência de grandes mulheres artistas”. Durante esse período, o estudo do nu foi essencial para a produção de qualquer trabalho mais pretensioso, pois o gênero da pintura histórica,

⁹ NOCHLIN, Linda. Op. cit., p.30.

¹⁰ BORZELLO, Frances. *Seeing ourselves: women's self-portraits*. 2001, p.89.

baseado fundamentalmente em um estudo avançado de anatomia, era a categoria hierarquicamente mais alta no sistema de arte. Por vezes, até mesmo um retrato tradicional poderia partir do estudo do nu.

Moralmente inaceitável para uma mulher, a privação de um treinamento que abordasse o corpo despido compeliu as artistas a pintarem temas que carregavam menos *status* visual, como naturezas-mortas, paisagens e retratos. A aquarela era bastante empregada por mulheres, assim como a pintura em miniatura, técnicas que podiam ser realizadas sobre a mesa e que não requeriam outro espaço senão o trivial ambiente doméstico. Essas técnicas, no entanto, eram consideradas menos profissionais que a pintura a óleo em grande escala, que envolvia maiores conhecimentos de química e perspectiva, além de um longo processo de secagem.¹¹

Para Nochlin, a exclusão feminina ao conhecimento — e conseqüentemente ao poder — é uma das chaves para responder a pergunta “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. As fronteiras de gênero começaram a ser rompidas a partir de meados do século XIX, com a possibilidade das mulheres ingressarem na escola de arte e terem acesso à educação formal ao lado de colegas homens. No entanto, vale lembrar que na época em que as instituições de ensino começaram a aceitar mulheres, o academicismo já estava em crise, sendo questionado por um novo olhar, advindo da experiência moderna. De qualquer maneira, o acesso feminino às escolas de arte foi um passo importantíssimo, no sentido de legitimar, pelo menos em termos legais, sua participação no universo da arte e das idéias. Mas ainda muitas barreiras haviam de ser vencidas para que as mulheres pudessem conquistar, efetivamente, um lugar no universo artístico.

1.2. O contexto brasileiro

De acordo com os estudos de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que contempla a produção de pintoras e escultoras brasileiras entre 1870 a 1922, a presença de mulheres artistas no Brasil era pouco percebida até o final do século XIX. Os valores artísticos da época eram pautados pela *Academia Imperial de Belas Artes*, implantada em 1826 no Rio

¹¹ Id. Ib., p.21.

de Janeiro, onde, por muito tempo, a pintura histórica foi considerada o gênero mais importante. A autora aponta que o século XIX esteve marcado por um grande número de pintores históricos, mas nenhuma mulher faz parte da galeria:

Uma mulher que ousasse pintar um quadro histórico estaria rompendo com a equação, já mais do que conhecida, de que a ela caberia o espaço da casa, enquanto ao seu marido e aos seus filhos homens estava destinado o espaço da rua, do trabalho, em suma, da vida pública. Desafiar esta ordem das coisas poderia trazer dissabores.¹²

Em 1892, a lei permitiu o ingresso das mulheres em todos os cursos de ensino superior no Brasil (decreto 1159, artigo 187), incluindo o acesso à *Academia Nacional de Belas Artes* — nome dado à mesma instituição após a proclamação da República. Além de enfrentar as pressões e desaprovações sociais, as jovens tinham que completar a educação secundária para poder ingressar no ensino superior, o que era dispendioso e de difícil obtenção, mesmo para as estudantes de elite.¹³ Simioni salienta que um dos maiores constrangimentos para as mulheres que conseguiam entrar na faculdade de arte no século XIX era o desafio moral de estar diante de um modelo vivo e nu. As primeiras alunas que encorajaram se matricular em uma disciplina que estudava o corpo nu foram as escultoras Julieta de França (1870-?) e Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), na data de 1898, entre as poucas que ousaram na época.

Algumas brasileiras, principalmente as abastadas, preferiam estudar arte na França, país onde a produção artística mundial se espelhava. A *École de Beaux Arts* de Paris aceitava somente estudantes franceses ou aqueles que passavam por um rigoroso exame do idioma. O curso era gratuito para homens e pago para mulheres, que começaram a ser aceitas na instituição somente a partir de 1897. A *Académie Julian*, escola particular fundada em 1867 por Rudolf Julian, com o mesmo quadro de professores da escola nacional, veio então preencher uma lacuna, na medida em que se tornou uma instituição francesa reconhecida por aceitar mulheres do mundo todo (apesar delas pagarem o dobro da mensalidade!). Entre os anos de 1870 e 1922, Simioni constatou a passagem de mais de

¹² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. 2003, p.149.

¹³ HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas*. 1981, p.71.

uma centena de estudantes brasileiros na *Académie Julian*, dentre eles, diversas artistas mulheres.¹⁴

No que diz respeito ao circuito expositivo no Brasil, a autora verificou, entre 1826 e 1922, a presença de 212 artistas mulheres no *Salão Nacional de Belas Artes* — mostra considerada a mais importante e de maior visibilidade na época. Apesar de algumas delas terem ganhado medalhas e prêmios, suas passagens não foram registradas e não permaneceram em nossa memória. Ainda hoje, muitas dessas artistas são desconhecidas mesmo do público especializado. Simioni conclui, através da análise de documentos da época, que as mulheres artistas ocupavam um lugar diferente na esfera social, sendo muitas vezes percebidas como amadoras. A seu ver, muito embora as artistas pudessem expor suas obras ao lado de artistas homens — diferente da França, onde houve um salão só para mulheres, resultando assim em uma segregação de gênero mais nítida — isso não implicava em apreciações equivalentes por parte da crítica. Um dos aspectos mais decisivos que a autora aponta, no sentido da exclusão feminina da história da arte no Brasil, foi o modo como seus envios foram classificados pelos críticos da época, o que ecoou, de maneira infeliz, em toda uma leitura posterior.

Simioni aponta em seu estudo que havia diversas mulheres artistas atuando no Brasil antes da emergência do Modernismo, no qual duas artistas mulheres vigorosamente sobressaíram.¹⁵ O movimento modernista brasileiro no início da década de 1920 — fenômeno que definitivamente rompeu com a tradição da arte acadêmica — foi marcado pela presença “pioneira” de Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-1973) e Anita Malfatti (São Paulo, 1889-1964), consideradas seus expoentes máximos. Diferente do Modernismo em outros países, onde a presença feminina é pouco mencionada, o contexto brasileiro, interessantemente, não só incluiu historicamente essas duas artistas, mas as distinguiu como as principais pintoras do movimento. Porém, vale lembrar que esse reconhecimento não ocorreu de imediato, sendo acionado somente a partir dos anos 1960, com a implantação do

¹⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. 2004, cf. apêndices II e III.

¹⁵ Id. *Ib.*, ver especialmente capítulo I: “Amadora: condição feminina. A crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas”.

mercado de arte no Brasil.¹⁶

O artigo de Monteiro Lobato “A propósito da exposição Malfatti”, publicado em 20 de dezembro de 1917 em um suplemento do jornal *O Estado de São Paulo*, é um exemplo importante para pensar a questão de gênero no contexto da arte brasileira. Sua repercussão pela primeira vez destacou energicamente a produção de uma mulher artista no Brasil, que se tornou o símbolo de um movimento, mesmo que enviesadamente. Vale retomar aqui o trecho final da crítica:

Os homens têm o vexo de não tomar a sério às mulheres artistas. Essa é a razão de as cumularemos de amabilidades sempre que elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso; e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água não transviou, não arrastou por maus caminhos, o elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na Sra. Malfatti apenas a "moça prendada que pinta", como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos meia-dúzia desses adjetivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima — e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada — e até dos seus apologistas.

Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque eles pensam deste modo... por trás.¹⁷

Apesar de centrar sua crítica no caráter Expressionista e “importado” que a arte de Malfatti apresenta — e que tão profundamente o desanima —, Lobato faz menção explícita à questão de gênero no último parágrafo de seu texto. O crítico alude critérios distintos para avaliar a arte feita por homens e mulheres, revelando que ambos dividem diferentes públicos, temáticas e redes de sociabilidade. Ele menciona uma tendência da crítica em ser dócil em relação às obras de mulheres artistas por uma questão de cavalheirismo, e não pela qualidade do trabalho, colocando que muitas vezes elas são elogiadas apenas por educação. Lobato diz valer a pena ser sincero à obra de Malfatti, pois acredita que ela “possui um talento vigoroso, fora do comum”, digno de seu respeito. Defende que ela deve ser julgada

¹⁶ De acordo com Aracy Amaral: “Apesar do reconhecimento de seus contemporâneos, sempre nos pareceu estranho que Tarsila — quíça pelo festejo oficial que gozava Portinari, e mesmo Di Cavalcanti — tivesse passado, como artista, despercebida, quando em 1951 se organiza a I Bienal de São Paulo”. Esse reconhecimento tardio ocorre também com outros artistas da década de 1920, como Anita Malfatti, Ismael Nery e Antônio Gomide. Com a realização de leilões em São Paulo, a partir dos anos 1960, o mercado de arte é implantado no Brasil, e os modernistas emergem enquanto artistas de valor comercial. AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral*. 1998, pp.11-12.

¹⁷ LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou mistificação?”. 1961, pp.64-65.

com seriedade — ou, como diz a expressão popular, “sem colher de chá” — do mesmo modo que um artista homem deveria ser avaliado.

O artigo de Lobato causou grande polêmica no circuito de arte da época, e se tornou emblemático na arte brasileira. Diversas análises referentes ao episódio podem ser apreendidas em detalhes em uma série de livros especializados.¹⁸ De passagem, Walter Zanini aponta que vários trabalhos de Malfatti foram devolvidos, e que ela se tornou alvo de comentários violentos e insultuosos, tendo “dificuldades de enfrentar não só o poderoso misoneísmo artístico do ambiente, como certamente também outras formas de preconceito da época, a exemplo das restrições à liberdade feminina”.¹⁹



Fig.1 - Anita Malfatti, *O torso/ritmo*, 1915-1.
Pastel e carvão, 61 x 46,6 cm.
Coleção MAC-USP, São Paulo.

A arte-educadora Ana Mae Barbosa comenta que, embora a crítica de Lobato tenha sido estética, o fato de Malfatti expor a obra *O torso/ritmo* (1915-16) (fig.1), pode ter servido de “fermento da raivosidade do crítico”. Barbosa afirma que ao representar um homem nu de costas em traços grossos e angulosos, explorando a ambigüidade erótica do corpo, a artista transgrediu as convenções sociais que cabiam para uma mulher artista. Segundo a autora, a sensualidade inerente ao corpo masculino, que posa numa gestualidade tipicamente feminina, anuncia uma percepção mais

¹⁸ Cf. AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na semana de 22*. 1972; ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. 1979; CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissage*. 1995; BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 1997.

¹⁹ ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil I*. 1983, p.518.

maleável sobre o discurso do corpo e da sexualidade, visão ainda pouco tolerada no contexto da época.²⁰

A controvérsia gerada em torno da exposição de Malfatti foi um acontecimento importante para a arte brasileira, pois alavancou idéias decisivas para a criação de um novo projeto estético em nosso país. Para Tadeu Chiarelli, o caso Malfatti foi fundamental para a construção da história ideal do Modernismo, pois a artista foi uma espécie de mártir levantada como bandeira por Mário e Oswald de Andrade, fundadores do movimento.²¹ Não obstante, sua experiência foi categoricamente marcada, dando pela primeira vez enorme visibilidade à obra de uma mulher artista no Brasil, o que fez dela um de nossos grandes ícones da arte moderna.

A despeito de algumas artistas serem hoje muito importantes, é interessante pensar se as mulheres artistas são, ou não, uma minoria no sistema de arte brasileiro. A historiadora Aracy Amaral ressalta que, em comparação com outros lugares do mundo, a contribuição feminina no campo da arte é consideravelmente maior em nosso país:

Já no Brasil, em 1960, era tão evidente a presença da mulher-artista no meio das artes visuais que o Museu de Arte Moderna de São Paulo, por iniciativa do crítico Paulo Mendes de Almeida, organizou exposição retrospectiva sob o título de *Contribuições da Mulher às Artes Plásticas no País*.²²

A mostra ocorreu em dezembro de 1960 a janeiro de 1961, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dividida em *pintura, desenho, fotografia, escultura, gravura e arte aplicada*, expôs obras de 64 artistas brasileiras, incluindo Lygia Clark, Georgina de Albuquerque, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Tomie Othake, Fayga Ostrower, Renina Katz, Lygia Pape, entre outras.²³ Os dois textos que acompanham essa exposição, de

²⁰ BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino de arte*. 1998, p.97.

²¹ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissage*, 1995, p.34.

²² AMARAL, Aracy. “Brasil: a mulher nas artes”. 1993, p.19.

²³ A lista completa de artistas participantes da exposição *Contribuições da mulher às artes plásticas no país* é: Alma Pecorari, Amelia Amorim Toledo, Anesia Chaves da Silva Telles, Anita Malfatti, Cidinha Pereira, Clara Heteny, Clelia Cotrim Alves, Dorothy Bastos, Edelweiss Dias, Elisa Martins da Silveira, Emilie Chamie, Ernestina Karman, Euridyce Bressane, Fayga Ostrower, Felicia Leirner, France Dupaty, Georgina de Albuquerque, Gisela Eichbaum, H. Michelson Bagley, Hedwig Ziegler, Helou Motta, Hilde Weber, Ione Saldanha, Isa Leal Ferreira, Isabel Pons, Ismenia Coaracy, Izar do Amaral Berlinck, Judith Lauand, Lisa Ficker, Lisette Emma Troula, Liuba, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria Antonieta Amaral Souza Barros, Maria Bonomi, Maria Celia, Maria Helena

autoria do crítico Mario Pedrosa e da escritora Maria de Lourdes Teixeira, destacam a importância histórica da participação da mulher na arte moderna no Brasil, e acreditam que a atuação feminina está ganhando mais espaço no circuito de arte, de modo a tornar-se simétrica à participação masculina.

Mario Pedrosa assinala que, à primeira vista, em certos meios sofisticados, “poder-se-ia torcer o nariz” à iniciativa de realizar uma mostra somente com mulheres artistas, apontando uma certa antipatia pelo recorte de gênero. Porém, em sua opinião, a exposição veio demonstrar “o que estava despercebido aos nossos melhores observadores”, que é o valor excepcional da participação feminina na arte moderna no Brasil.

Maria de Lourdes Teixeira inicia seu texto dizendo: “longe vão os tempos em que as mulheres viviam adstritas à rotina doméstica, (...) longe vão os tempos em que, quando algumas delas, por vocação real ou anseios de vedetismo, resolvia ser pianista, atriz, cantora, tinha que superar montanhas de preconceitos e tabus”. Ela coloca, de maneira muito otimista, que as mulheres já ombreiam com os homens todos os trabalhos, “desde os de ordem material até os de pesquisa e investigação no plano científico, humanístico e estético”, e afirma que sua participação no meio das artes é cada vez maior.²⁴

Sem a pretensão de esgotar a questão, vale novamente levantá-la: seriam as mulheres uma minoria no sistema de arte no Brasil? Observar algumas curadorias atuais de coleções famosas e acervos de instituições culturais considerados importantes no país podem ajudar a apontar para algumas respostas.

Na exposição *Espelho selvagem: arte moderna do Brasil da 1ª metade do século XX*, da coleção Nemirovsky, apresentada por Milú Villela, Fernando Xavier Ferreira e Jorge Vilheim no MAM-SP, Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2002, de 32 artistas, temos somente três mulheres (Tarsila do Amaral, Lygia Clark e Mira Schendel).

Andrés Ribeiro, Maria Leontina, Maria Polo, Mariane Overbeck, Marianne Peretti, Marina Caram, Miriam Chiaverini, Mona Gorowitz, Niobe Xandó, Odila Mestriner, Pola Rezende, Regina Gomide Graz, Renée Lefèvre, Renée Sasson, Renina Katz, Rita Rosenmayer, Rosemarie Babnigg, Rosina Becker do Valle, Sheila Branningan, Tarsila do Amaral, Tereza D’Amico, Tomie Othake, Yara Tupynambá, Yola Cintra Ilosi, Yolanda Mohalyi, Vera Bocayuva Mindlin, Wega Nery Gomes Pinto e Zina Aita.

²⁴ Catálogo da Exposição *Contribuições da mulher às artes plásticas no país*, MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera, dezembro de 1960 a janeiro de 1961, pp.1-3.

No catálogo do acervo da Pinacoteca Municipal de São Paulo, que abarca obras desde 1959, divididas em *pintura*, *desenho*, *gravura* e *novas aquisições*, conferimos que em *pintura* temos 39 artistas, sendo que somente três são mulheres (Irene Satie Shoyamae, Maria Leotina Franco da Costa e Wega Neri Gomes Pinto); em *desenho*, de 43 artistas, sete são mulheres (Anita Malfatti, Djanira de Motta e Silva, Maria Graham, Maria Leotina Franco da Costa, Renina Katz, Tarsila do Amaral e Yolanda Lederer Mahalyi); em *gravura*, de 27 artistas, seis são mulheres (Anita Malfatti, Elisabeth Nobling, Fayga Ostrower, Ioli di Natali e Lygia Pape); e em *novas aquisições*, de sete obras adquiridas temos três realizadas por mulheres (Annarré Smith, Célia Euvaldo e Marina Saleme).

Na exposição *Coleção Gilberto Chateaubriand anos 60/70*, curada por Marcus de Lontra Costa e Reynaldo Roels Jr., apresentada na Galeria do SESI em São Paulo, e no MAM-RJ, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1992, de 36 artistas participantes somente quatro são mulheres (Ana Maria Maiolino, Thereza Simões, Iole de Freitas e Wanda Pimentel).

No catálogo geral de obras do MAC-SP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que abarca obras de artistas brasileiros e estrangeiros de 1963 a 1991, temos aproximadamente 815 homens e 220 mulheres.

Essa pequena amostra, realizada de maneira aleatória a partir de catálogos existentes em duas bibliotecas públicas — do Instituto de Artes da UNICAMP e do SESI - Biblioteca Maria Braz, em São Paulo —, apesar de estar longe de responder a questão, aponta para uma diferença numérica gritante entre homens e mulheres que se consolidaram historicamente como artistas no grande sistema de arte no Brasil. Quantitativamente, apesar do gênero feminino atuar hoje em pé de igualdade com o masculino, é visível uma menor participação de mulheres artistas em exposições e coleções que lhes conferiram *status* histórico.

Edina De Marco e Simone Schmidt, professoras da Universidade Federal de Santa Catarina, argumentam que as perspectivas que a arte é estudada no Brasil não elegem as teorias e práticas feministas, indicando que a “participação de algumas mulheres nos movimentos de arte muitas vezes leva a conclusões precipitadas, como se o sistema de arte brasileiro não fosse marcado pelo sexismo e permeado por relações assimétricas de poder

entre homens e mulheres”.²⁵

Em opinião contrária, a crítica Sheila Leirner, numa entrevista concedida a Aracy Amaral em 1977,²⁶ disse não ver uma discriminação de gênero afetando as artistas brasileiras, ao lembrar que as grandes galerias de arte de São Paulo são dirigidas por mulheres. Leirner pressupõe que existe um maior número de mulheres artistas no Brasil e na América Latina, e que uma das razões para tal se deve ao fato da classe média poder pagar ainda uma mão-de-obra barata que lhe presta os serviços domésticos, diferente da Europa e dos Estados Unidos. Assim as mulheres, quando livres destas tarefas, poderiam se dedicar ao “lazer e ao ócio”, incluindo, aí, a atividade artística. Para a crítica, o fazer artístico feminino parece não estar associado a uma profissão de sustento, mas a um *hobby*.

Leirner declara que seria falso alegar qualquer tentativa por parte de mulheres artistas brasileiras de realizar uma arte comprometida com a questão de gênero, destacando parecer “descabido” e “luxuoso”, em um país onde os problemas fundamentais foram sequer solucionados, levantar tal problemática. Ela destaca então um ponto importante, ao revelar que se um artista tem uma boa posição social, isso certamente o ajudará a expor e se relacionar dentro do circuito de arte em nosso país, esclarecendo que o aspecto socioeconômico é muito mais determinante para a projeção no meio das artes plásticas no Brasil do que a distinção de gênero.

Apesar desses exemplos, o debate sobre gênero de maneira geral parece não ter repercutido no terreno das artes plásticas em nosso país, assim como aconteceu em outras áreas do saber. Ainda que o pensamento feminista tenha interferido em alguns campos culturais, sua urgência direcionou-se para as áreas práticas da vida social. Foram criadas delegacias de mulheres e programas de planejamento familiar, a fim de garantir um espaço legal para apreender e discutir a condição social feminina no Brasil, particularmente nas camadas menos favorecidas da população. No entanto, no circuito da arte brasileira, poucos curadores, historiadores, críticos e mesmo artistas elegeram uma abordagem feminista ou que discute o gênero de forma crítica. São escassas as pesquisas que abordam a arte sob uma perspectiva de gênero e, mais raros ainda, dados que indicam exposições e

²⁵ MARCO, Edina de e SCHMIDT, Simone Pereira. “Além de uma tela só para si”. 2003, p.12.

²⁶ AMARAL, Aracy. “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”. 1983, pp.254-256.

movimentos artísticos organizados por mulheres e/ou minorias sexuais que problematizam a questão no Brasil.

Embora insipiente no campo das artes visuais, a intersecção entre gênero e atividade artística parece vir lentamente, há pouco mais de uma década, despertando o entusiasmo de pesquisadores e curadores brasileiros. Verificamos uma crescente produção de trabalhos acadêmicos e exposições temáticas que, de algum modo, problematizam a questão no circuito de arte. Como exemplo, vale citar duas exposições bastante recentes: *O preço da sedução: do espartilho ao silicone*, com curadoria de Denise Mattar, realizada no Instituto Cultural Itaú de 18 de março a 30 de maio de 2004, abrangendo a representação da mulher e seus padrões de beleza nas artes plásticas, cinema e mídia impressa, desde o século XIX até os dias atuais;²⁷ e *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*, curada por Ruth Sprung Tarasantchi na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 21 de agosto a 17 de outubro de 2004, abarcando a produção pictórica de mulheres artistas no Brasil nascidas no final do século XIX e início do XX.

Consultando o banco de teses da CAPES, que possui o registro de trabalhos produzidos a partir de 1987, levantamos as seguintes dissertações e tese que refletem sobre a relação entre arte e gênero feminino: *As mulheres nas artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*, de Miriam Andréia de Oliveira, UFRJ, 1998; *Do laço ao traço... a mulher artista em Salvador 1900-1945*, de Celia Maria Barreto Gomes, UFBA, 1995; *O feminino e a criação plástica nas aquarelas de: Fayga, Iole, Renina e Ana*, de Ana Maria Netto Nogueira, UNESP, 1997; e *Quatro olhares a procura de um olhar: mulheres importantes, arte e identidade*, de Regina Celia Pinto, UFRJ, 1994.

Há também o já citado trabalho de doutorado de Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*, defendido na USP em 2004, que realizou um levantamento histórico-crítico sobre artistas mulheres antes da

²⁷ O evento contou ainda com um ciclo de palestras intitulado *Um olhar sobre o feminino*. Os participantes foram: Denise Mattar, apresentando “O preço da sedução: do espartilho ao silicone”, no dia 24 de março; Mary Del Priori, “Ser bela e sedutora no passado”, 15 de abril; Jorge Coli, “A representação da mulher no século XIX: de David a Courbet”, 22 de abril; Katia Canton, “Um novo feminino: discussões do gênero na arte contemporânea”, 29 de abril; e Cristina Costa, “A imagem da mulher na arte brasileira: do acadêmico ao moderno”, 06 de maio de 2004 no Itaú Cultural São Paulo. De acordo com os dados fornecidos pela instituição, todas as palestras tiveram grande procura do público.

semana de 1922, investigando quais eram as condições de concretização de suas carreiras artísticas dentro do universo acadêmico no Brasil; e o livro *A imagem da mulher na arte brasileira*, publicado pela professora Cristina Costa em 2002, que se constitui enquanto um panorama histórico sobre o papel social da mulher a partir de sua representação na pintura nacional, do século XVIII ao XX.

Esses dados preliminares configuram a formação de um campo de investigação no Brasil ainda pouco explorado por pesquisadores nas áreas de artes e ciências humanas, mas que, aos poucos, parece estar ganhando algum espaço no debate teórico. Hoje, felizmente, cada vez mais artistas, curadoras, acadêmicas, críticas e galeristas participam com autonomia do universo da arte. Esperamos que a intersecção entre arte e gênero no contexto brasileiro enriqueça tanto as discussões dos estudos de gênero quanto as do universo artístico. É no intuito de contribuir nessa direção que trazemos o presente trabalho.

2. AUTO-RETRATOS DE MULHERES ARTISTAS

2.1. Do outro lado do espelho

Um auto-retrato consiste em uma imagem de *si* feita por *si* mesmo, uma forma de representação na qual o retratado é quem se retrata, um registro onde o modelo é o próprio artista. Desde a baixa Idade Média, já havia alguns artistas que incluíam suas próprias imagens em manuscritos ou cenas religiosas,²⁸ no entanto, o auto-retrato se elabora enquanto prática sistematizada no Renascimento — aproximadamente do século XV ao XVII —, quando a pintura laicizou-se e o ser humano se tornou o foco das preocupações sociais.²⁹

Nesta época, os artistas eram contratados para retratar pessoas notáveis e ilustres, enquanto forma de distinção social e preservação da memória, na consciência do indivíduo como um ser finito e confinado ao desaparecimento. Ao surgir enquanto subgênero independente do retrato, o estabelecimento do auto-retrato confere ao artista certo *status*: mais do que um artesão, ele passou a ser considerado alguém que valia a pena ser representado, afirmando socialmente sua importância através da auto-representação. Além de promover a imagem e a função do *autor*,³⁰ o auto-retrato também tinha uma utilidade prática, pois era útil para exercer a atividade artística quando não havia modelos disponíveis, e servia para mostrar aos possíveis clientes a habilidade em capturar a verossimilhança — cânone estético do período —, na comparação do pintor com a pintura.

No plano metafórico, o auto-retrato é associado ao espelho, sendo muitas vezes considerado como um duplo: o “espelho do artista”. A palavra *espelho* advém de especular (*speculum*), ato original de observar as estrelas com o auxílio de uma superfície refletora.

²⁸ Citamos aqui dois exemplos: Giotto di Bondone (c.1266-1337), que inseriu sua imagem dentre os homens eleitos ao paraíso no afresco *Juízo Final*, localizado na Capela Arena em Pádua, Itália; e Domenikos Theokopoulos (El Greco) (1540-1614), seguindo a mesma estratégia de auto-representação mas em um contexto posterior, ao retratar-se enquanto um dos cavaleiros no mural *Enterro do Conde de Orgaz*, na Igreja de São Tomé, Espanha.

²⁹ CANTON, Katia. *Auto-retrato: espelho de artista*. 2001, p.3.

³⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. “What’s is an author?”. 1996.

Por reproduzir com identidade a imagem daquilo que aponta, o espelho é relacionado à verdade, à sabedoria e ao auto-conhecimento, sendo atribuído por diversas culturas como um instrumento de iluminação, magia, adivinhação e proteção.³¹ O desenvolvimento tecnológico e a popularização do uso de espelhos,³² que se generaliza no período Renascentista, acompanham a necessidade social do indivíduo de debruçar o olhar sobre si mesmo, passando a ser uma questão que se reflete tanto no universo da arte quanto das pesquisas científicas, ao mesmo tempo em que o objeto espelho se espalhou gradualmente no âmbito doméstico, tornando-se parte do cotidiano.

O gênero feminino, em particular, parece ter uma relação especial com espelhos. A figura da mulher surge em inúmeras imagens ao longo da história da arte olhando-se através de uma superfície refletora, sendo associada à sedução e à beleza, seja como Vênus ou reles mortal. A alegoria da vaidade, não raras vezes, é representada pela figura de uma mulher que se mira em um espelho.³³ O conceito de beleza parece ser uma categoria ligada socialmente ao gênero feminino, de modo que o objeto espelho aparece enquanto acessório típico da mulher em diversas representações, auxiliando-a a exaltar sua aparência, muitas vezes entendida como parte integrante de sua “feminilidade”. O espelho, ao mesmo tempo em que lança a figura feminina sobre si mesma, funciona também como um artifício poderoso para atrair o olhar do *outro*, o que insinua a mulher enquanto um objeto de contemplação.

Sigmund Freud, ao escrever uma introdução sobre o *narcisismo* (1914), definiu o termo como “a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado”. O autor diz que o narcisismo pode, em certa medida, ser atribuído a toda criatura viva, mas em uma passagem faz referência específica às mulheres. Ele comenta que elas, especialmente se forem belas ao crescerem, podem desenvolver um intenso amor por si mesmas, advindo das restrições sociais que lhe

³¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. 2003, p.393.

³² Espelhos eram feitos de metal polido até o século XV. Surge então na Alemanha uma técnica de assoprar vidro metálico em um globo e cortá-lo ao meio, criando assim uma superfície arredondada e espelhada. Não foi até o século XVI, em pleno Renascimento, que os vidraceiros desenvolveram a técnica de fazer espelhos planos.

³³ Levantamos diversas imagens de mulheres com espelhos no decorrer da história da arte, em diferentes períodos históricos e contextos sociais. Estas representações podem ser visualizadas e comentadas no sítio: http://www.fotolog.net/venus_mirror. Ver anexo, p.105.

são impostas. Entretanto, o autor explica que a necessidade feminina não está na direção de amar, mas de ser amada e desejada, num processo social em que as mulheres aprendem a se valorizar, e serem valorizadas, pela imagem de si.³⁴

Não obstante, Simone de Beauvoir no capítulo “A narcisista”, do segundo volume de *O segundo sexo* (1949), assinalou que as circunstâncias sociais convidam a mulher, mais do que o homem, a voltar o olhar para si mesma e dedicar seu amor. A autora coloca que a beleza feminina tem o tom da passividade e da imanência, e somente ela é feita para deter o olhar e abater-se na “armadilha de aço do espelho”. Todavia, a narcisista não deseja ver-se somente refletida espelho, mas, sobretudo, nos olhos dos outros — local onde ela encontra sua “glória” — validando por um lado sua auto-estima mas, por outro, tornando-se perigosamente escrava daquele que a admira. Beauvoir alerta que o narcisismo feminino é uma espécie de processo de alienação, onde o “eu é posto como um fim absoluto e o sujeito nele foge de si”, na medida em que a mulher se abandona na magia de seu próprio reflexo e se faz dependente enquanto um objeto que necessita ser contemplado.³⁵

É de conhecimento comum que a figura feminina foi imensamente representada ao longo da história da arte, se constituindo como um de seus temas preferidos, ora como mãe, Deusa, virgem, Santa, meretriz etc. No entanto, a imagem da mulher foi, na maioria dos casos, construída socialmente através do olhar masculino, uma vez que os homens detiveram por muito tempo os meios de produção, comercialização e difusão das obras de arte. Deste modo, as mulheres estiveram muito presentes na história da arte como imagem — objeto do olhar —, mas eram uma minoria enquanto artistas — sujeito que olha.

Através do estudo do auto-retrato é possível passar para o outro lado do espelho, e explorar como as mulheres vêm a si próprias, como se projetam em seus contextos sociais e se colocam no mundo como produtoras de arte. Investigar a representação feminina através de auto-retratos torna-se, deste modo, um viés interessante, visto que através dele é possível ver a imagem que a mulher cria de si mesma. Contudo, auto-retratos nos dizem respeito não só à imagem da mulher, mas a imagem da mulher enquanto *artista*, profissão por muito tempo predominantemente masculina que muitos acreditaram, em outros períodos

³⁴ FREUD, Sigmund. “Sobre o narcisismo: uma introdução”. 1996, p.95-96.

³⁵ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo II*. 1980, p.397.

históricos, estar associada a uma certa “genialidade” incomum do ser humano, como confere o mito romântico do artista enquanto gênio, na maioria das vezes aplicado a um homem branco e europeu.

De acordo com Whitney Chadwick, o auto-retrato de mulheres tensiona a problemática entre sujeito e objeto, operando dois pontos concomitantes: ao se auto-representar, o gênero feminino tem a oportunidade de reavaliar a imagem que veio sendo construída de si ao longo da história, tomando, de algum modo, o controle sobre sua própria representação; e, ao mesmo tempo, tem a possibilidade de se legitimar enquanto artista, profissão que foi, por muitos séculos, considerada como masculina.

Toda mulher que pinta um auto-retrato, esculpe a verossimilhança, ou se coloca diante das lentes de uma câmera na qual o obturador ela controla, desafia de algum modo a complexa relação que existe entre a ação masculina e a passividade feminina na história da arte ocidental.³⁶

Quando se estabelecem simultaneamente enquanto sujeito e objeto de suas obras, as mulheres têm a oportunidade de reconstruir suas identidades e declarar publicamente o olhar sobre si mesmas. Assim, o auto-retrato feminino permite a exploração da própria subjetividade em um território no qual a figura da mulher veio sendo instituída como modelo. Por revelarem a imagem que as mulheres artistas escolhem para si mesmas, os auto-retratos são manifestações simbólicas capazes de desvendar aspectos de uma cultura socialmente construída e orientada por relações de gênero, que promulgam diferentes lugares para “homens” e “mulheres” na sociedade.

Os padrões de comportamento que perpassam a auto-imagem feminina encontram no corpo *locus* privilegiado de manifestação, afirmando a mulher individual e socialmente. De acordo com Gilda de Mello e Souza, em um estudo sobre a moda no século XIX, o gênero feminino “procurou em si, já que não sobrava outro recurso, a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. (...) Criava assim uma obra de arte com o próprio corpo, substituindo o belo natural pelo belo artístico, produto de uma disciplina de espírito”.³⁷ Através do próprio corpo, a mulher encontrou um meio viável e lícito de expressão. Deste modo, a atenção feminina sobre sua própria imagem lhe serve como fonte de poder e *status* social, visto seu

³⁶ CHADWICK, Whitney. “How do I look?”. 2001, p.9.

³⁷ SOUZA, Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas*. 1987, p.100.

potencial persuasivo mas também emancipador. A auto-reflexividade, aquém de um mero cultivo narcisista, é capaz de exprimir uma profunda preocupação com a construção e controle efetivo da própria identidade, mesmo que esta seja determinada em parte pelo olhar do outro.

2.2. Breve panorama histórico

É provável que não seja à toa que umas das referências mais antigas sobre auto-retrato traga como exemplo uma mulher que se pintava com a ajuda de um espelho. Nem que a primeira mulher artista do Renascimento tenha realizado mais auto-retratos do que qualquer outro artista de sua geração. Frances Borzello, autora do livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* (1998), realizou um amplo levantamento histórico sobre o auto-retrato feminino, abarcando a produção ocidental do século XVI até a contemporaneidade. Para ela, auto-representações de mulheres se constituem de maneira particular, visto que a experiência do gênero feminino no campo da arte também se dá historicamente de modo diferenciado. Borzello defende que auto-retratos de mulheres devem ser apreendidos como um gênero por si só, pois acredita que as mulheres influenciaram e, até mesmo, transformaram sua prática, inovando em certos temas.

Apesar de serem pouco mencionadas na história da arte tradicional, mulheres artistas realizaram uma enorme quantidade de imagens de si mesmas no decorrer de suas trajetórias. A autora aborda mais de cento e cinquenta nomes femininos que realizaram auto-representações nos últimos cinco séculos, demonstrando que os trabalhos dessas mulheres, atrelados às suas histórias de vida e contextos sociais, são capazes de revelar e ilustrar, vigorosamente, a auto-imagem feminina na arte e na sociedade nos períodos históricos nos quais estão inseridos.

Uma das primeiras referências encontradas sobre auto-retrato conta o caso de uma mulher que se retratava com o auxílio de um espelho. Esse registro consta no livro *De Mulieribus Claris* (c.1361), de Giovanni Boccaccio, que relata a biografia de cento e quatro mulheres famosas, reais e mitológicas, na Grécia e Roma Antiga. O autor cita o clássico historiador Plínio (a.C. 23/24-79) em sua *Historia Naturalis*, contando o caso de seis mulheres artistas na Antiguidade. Uma delas é Iaia de Kyzikos — identificada também

como Laia ou Lala de Cizicus, e mais tarde conhecida apenas como Marcia —, uma artista que permaneceu virgem toda a sua vida e que costumava pintar-se com a ajuda de um espelho.

Na tradução francesa de 1402, há uma ilustração que representa Marcia realizando um auto-retrato. A artista aparece sentada em seu cavalete com um longo vestido, segurando com a mão esquerda um espelho e pintando sua imagem com a direita (fig.2). Marcia é representada por um desenho de traços finos e delicados, adornada por um ambiente mosaicado no chão e

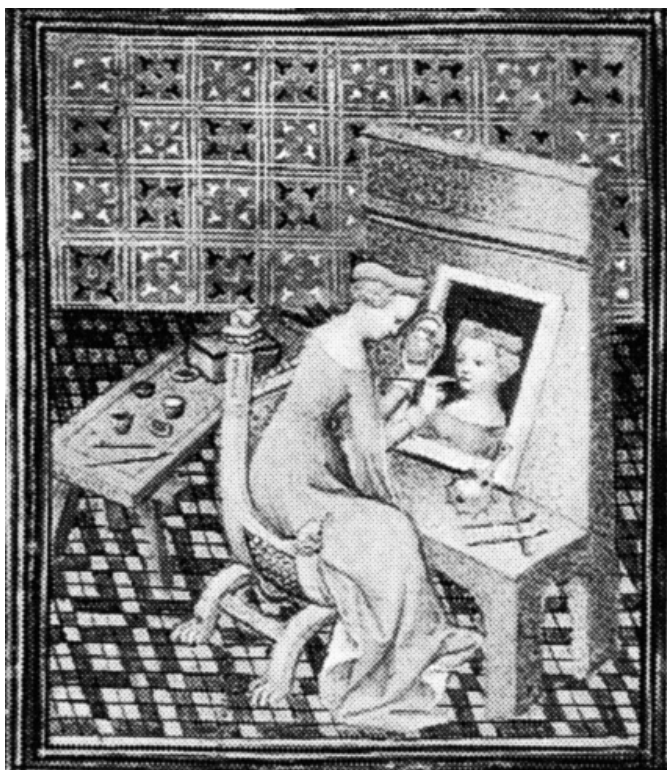


Fig.2 - Ilustração representando **Marcia** pintando seu auto-retrato, 1402. Bibliothèque Nationale, Paris.

nas paredes. Filha de Maukus Terentius Varro (a.C. 116-27?), famoso escritor romano distinguido como um dos homens mais eruditos já existentes, Marcia é também mencionada no primeiro tratado de arte da Renascença italiana *Della Pittura* (1435), de Leon Battista Alberti, como uma das poucas mulheres que tiveram a “honra” de conhecer a pintura.³⁸

Auto-retratos de mulheres artistas foram numerosos. Conhecida como a primeira mulher artista do Renascimento, a italiana Sofonisba Anguissola

(1532-1625) realizou uma intensa produção de auto-representações, provavelmente mais do que qualquer outro pintor de sua época. Executou uma extensa obra, numa impressionante variedade auto-retratos em diferentes formatos e situações, pintando-se dos treze aos oitenta anos de idade. Sua produção localiza-se entre o período histórico de atuação de Albrecht

³⁸ BORZELLO, Frances. *Seeing ourselves: women's self-portraits*. 1998, p.45.

Dürer (1471-1528) e Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669) — duas referências masculinas consagradas quando o assunto é auto-representação. No entanto, infelizmente seu trabalho é pouco conhecido pelo grande público.

Em um de seus auto-retratos, aos vinte e nove anos de idade, Sofonisba Anguissola está em cena tocando um clavicórdio (fig.3), tema musical no qual inaugurou seis anos antes, evidenciando os talentos de uma *gentlewoman*.³⁹ A artista pintou sua imagem de maneira bastante formal, como era de costume, seguindo os moldes do retrato: o corpo está de frente, a boca não sorri e os cotovelos não se afastam do tronco, dentro dos cânones que condiziam

estética e moralmente a um bom comportamento, corroborando na possibilidade em ser ao mesmo tempo artista habilidosa e mulher respeitável publicamente. É interessante notar que a artista não quis permanecer sozinha com o espectador: há uma enigmática senhora no canto esquerdo da tela. Sua presença apresenta o contraste entre a mocidade e a velhice, e também de posições sociais. A senhora anônima, possivelmente uma servente, funde-se em segundo plano na escuridão, na invisibilidade.

Filha mais velha do segundo casamento do nobre Almicare Anguissola, Sofonisba é a mais



Fig.3 - Sofonisba Anguissola, *Auto-retrato no clavicórdio* (detalhe), 1561. Óleo sobre tela. Coleção Earl Spencer.

³⁹ Do inglês, a palavra *Gentlewoman* tem o significado de dama, senhora distinta e boa família. *Novo Michaelis*. 1982, p.452.

famosa de uma família de seis irmãs pintoras.⁴⁰ Trabalhou toda a sua vida como artista, sendo convidada inclusive para ser dama-de-companhia da jovem rainha da Espanha Elizabeth de Valois, ensinando-a pintar. Sofonisba Anguissola recebia da corte espanhola uma generosa pensão anual além de presentes caros, inclusive um dote para o casamento com um rico nobre siciliano. A fortuna, o prestígio e a admiração trazidos pelo seu sucesso artístico foram fatores positivos para a emergência de outras gerações de mulheres que se seguiram, inspirando talentosas moças européias a se tornarem artistas.⁴¹

No norte europeu, as primeiras mulheres artistas conhecidas não produziram tantos auto-retratos como suas contemporâneas na Itália. Não obstante, Borzello acredita que a participação artística de uma dessas mulheres inaugurou um tema importante no gênero da auto-representação: o auto-retrato reflexivo, aquele onde o autor aparece pintando a si mesmo. Catharina van Hemessen (1528-1587), nascida na Antuérpia e treinada pelo pai, o pintor Jan Sanders van Hemessen (c.1500-c.1566), com apenas vinte anos de idade executou um auto-retrato pintando seu próprio quadro.



Fig.4 - Catharina Van Hemessen, *Auto-retrato*, 1548. Óleo sobre tela. Oeffentliche Kunstsammlung Basel.

⁴⁰ Ann Sutherland Haris e Linda Nochlin interpretaram que Almicare Anguissola, pai da artista, investiu na educação de suas seis filhas mulheres por causa da ausência de um filho homem na família, e o medo que seu nome fosse levado ao esquecimento. HARIS, Ann Sutherland e NOCHLIN, Linda. *Women artists*. 1976, pp.27-29.

⁴¹ Cf. PERLINGIERI, Ilya S. *Sofonisba Anguissola: the first woman artist of the Renaissance*. 1992.

Presume-se que ela está olhando para a sua própria imagem no espelho ao segurar com a mão esquerda uma paleta e pincéis, enquanto pinta na tela o esboço de seu rosto (fig.4). De sua obra resta hoje apenas oito retratos e duas pinturas religiosas.⁴²

Simbolicamente, a inauguração do auto-retrato reflexivo por uma mulher artista, flagrando o ato de pintar-se, pode ser interpretada como uma necessidade em afirmar socialmente que o gênero feminino também pode ser artista, profissão desempenhada majoritariamente por homens. Evidenciar a ação, o processo e os instrumentos de trabalho no interior da obra, explicita visualmente para espectador *quem* está por detrás dela. Também deixa claro que o trabalho é um auto-retrato através do uso da metalinguagem.



Fig.5 - **Judith Leyster**, *Auto-retrato*, c.1633.
Óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington.

A partir do século XVII, é possível perceber que os auto-retratos femininos ganham maior autoconfiança e menos formalidade, rompendo com alguns padrões do retrato tradicional. A artista holandesa Judith Leyster (1609-1660) aparece em sua auto-representação (c.1633) de modo bastante descontraído, com os lábios entreabertos, no esboço de um sorriso (fig.5). Segurando mais do que uma dúzia de pincéis na mão esquerda — o que sugere uma grande habilidade técnica —, ela parece confortável em sua posição de artista.

⁴² BORZELLO, Frances. Op.cit. p.39.

Sugere-se que esse auto-retrato foi realizado para o ingresso no *Haarlem Painters' Guild*, associação de artistas holandeses no qual Leyster foi uma das primeiras mulheres a participar. A artista chegou a abrir seu próprio estúdio e lecionar para três alunos, ganhando considerável respeito por seu trabalho. No entanto, após o casamento com o pintor Jan Miense Molenaar (1610-1668) em 1636, e a vinda de três filhos, Leyster não continuou a carreira com a mesma intensidade.⁴³ Ser mãe e administrar a vida doméstica eram as principais tarefas socialmente determinadas para uma mulher e, não raras vezes, exigiam dedicação integral. Leyster foi esquecida alguns anos após sua morte e seus quadros foram vendidos e doados aos grandes museus como se fossem pintados pelo artista Frans Hals (c.1580-1666). Somente na década de 1890, com a descoberta de que uma de suas pinturas — *The Happy family* (1630), que fora adquirida pelo Louvre — não era de autoria de Hals, que sete quadros antes creditados a ele foram (re)atribuídos à Leyster.⁴⁴

O panorama histórico traçado por Borzello percorre por outras artistas importantes que desenvolveram a prática do auto-retrato, como Artemisia Gentileschi (1593-1653/3), Angelica Kauffman (1741-1807), Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), Mary Ellen Best (1809-1891), Frida Kahlo (1907-1954), entre outras. Contudo, a autora não cita o caso de nenhuma artista brasileira, o que demonstra, infelizmente, a ausência de nossa arte no cenário internacional.

No Brasil, auto-retratos de mulheres artistas são conhecidos a partir do final do século XIX. Na maioria dos casos, pertencem a coleções particulares e são de difícil acesso. Berthe Worms (1868-1937), francesa nascida em Uckange, pintou em 1881 seu auto-retrato com treze anos de idade (fig.6), alguns anos antes de diplomar-se na *Académie Julian* em 1885, como professora de desenho. Casada com o brasileiro cirurgião-dentista Fernando Worms, mudou-se com ele para São Paulo em 1894 — cidade na época provinciana e pouco representativa nas artes plásticas. A artista lecionou para mulheres da sociedade paulistana e participou de algumas edições da importante *Exposição Geral de Belas Artes* no Rio de Janeiro, nos anos de 1895, 1896 e 1908, obtendo na época certo reconhecimento por seu trabalho artístico.

⁴³ Id. Ib. p.67.

⁴⁴ CHADWICK, Whitney. *Woman, art and society*. 1990, p.21.

No ateliê retrata Berthe Worms moça em seu cavalete, vestindo um juvenil vestido azul, em pleno exercício da pintura, ainda como aprendiz. Doze anos depois, em *Auto-retrato* (1893) (fig.7), pintou sua imagem bastante sóbria e severa, demonstrando certa imponência e altivez. Vestida com roupas escuras, a artista é uma jovem senhora que inspira a respeitabilidade de uma matrona.⁴⁵



Fig. 6 - **Berthe Worms**, *No ateliê*, 1881.
Óleo sobre tela. Coleção Família Salzberg.

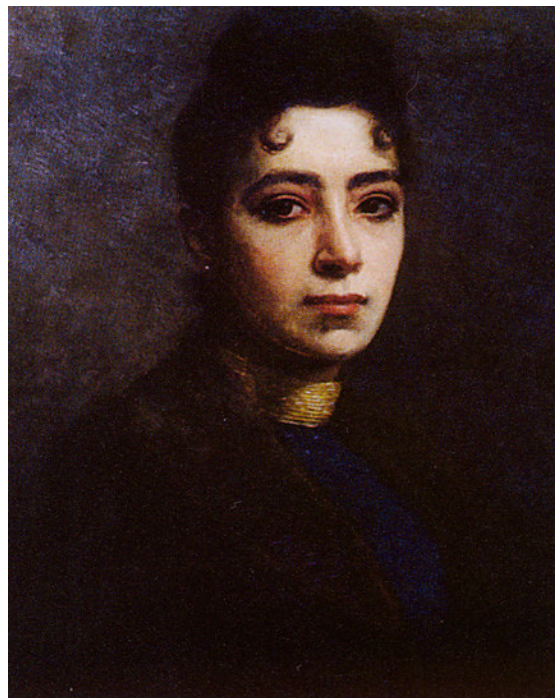


Fig. 7 - **Berthe Worms** *Auto-retrato*, 1893.
Óleo sobre tela. Coleção Fernando Worms.

Assim como Worms, a fluminense Abigail de Andrade (Vassouras, 1864-?), pintou no mesmo ano de 1881 uma auto-representação em seu estúdio, tema comumente explorado pelos artistas da época. *No ateliê* (fig.8), mostra a artista sentada com uma prancha apoiada em seu colo, sob um enrugado tapete vermelho. Com um pincel em uma mão e paleta na outra, ela está de perfil, muito bem vestida, séria e compenetrada. Seu local de trabalho parece confundir-se com espaço íntimo da casa. Ana Paula Cavalcanti Simioni atenta para o pequeno lixo semi-escondido embaixo da mesa aos seus pés, onde estão

⁴⁵ Bertha Worms e seu filho caçula Gastão, iniciado nas artes por ela, ganharam retrospectiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a exposição *Os Worms: Bertha e Gastão*, no ano de 1996.

descartados diversos estudos, mostrando ao espectador suas várias tentativas, que demonstram afinho e perseverança na realização da tarefa artística.

Interessantemente, há no ambiente dois vasos de flores. A flor parece ser um objeto de representação importante para Abigail de Andrade e, não por acaso, aparece atrelada à sua auto-imagem. Elemento socialmente ligado à feminilidade, a flor é um tema pictórico estereotipicamente pertencente ao universo das mulheres artistas. Ao mesmo tempo em que a artista se pinta autoconfiante, empenhada no fazer artístico como uma profissão de tino e dedicação, ela quer

deixar bem claro que é elegante e feminina, escapando assim de rótulos masculinizantes.⁴⁶ A história pessoal de Abigail de Andrade é marcada por um grande escândalo, pois ela se tornou amante de seu mestre, Ângelo Agostini, homem público e casado, e dele engravidou duas vezes. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro em 1884, e ganhou seu sustento ao viver enquanto artista, recebendo inclusive uma medalha de ouro na 26^a *Exposição Geral de Belas Artes*.⁴⁷

Esses exemplos demonstram que embora tenham existido mulheres artistas bem sucedidas e reconhecidas como tais, do século XV ao XIX, em diferentes lugares e realizando atividades diversas — lecionando arte, abrindo seu próprio estúdio, sendo convidada a pintar na corte, ou ganhando prêmios e medalhas —, seus trabalhos não entraram para a história da arte oficial, são pouco conhecidos e exibidos, e não possuem o mesmo *status* histórico que outros artistas importantes, sendo muitas vezes considerados



Fig.8 - Abigail de Andrade, *No ateliê*, 1881. Óleo sobre tela. Coleção Francisco Asclépio Barroso Aguiar.

⁴⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. 2004, p.198.

⁴⁷ Para mais informações sobre a artista, ver: OLIVEIRA, Miriam de. *Abigail de Andrade*, 1993.

como amadores. Chadwick comenta que a produção artística de mulheres foi apresentada fora de um universo que a classifica como “alta cultura”, sendo resgatada somente nos anos 1970 com os estudos feministas, a partir do desejo de elaborar uma nova historiografia que contemplasse a produção feminina.⁴⁸ Muitas dessas mulheres eram vistas como exceções e curiosidades, talvez por isso suas passagens não permaneceram na memória, sendo rapidamente esquecidas. Através de seus auto-retratos, tema no qual muitas delas trabalhou profundamente, as mulheres encontraram um modo de se expressar e se afirmar enquanto artistas, indo além da própria pintura para revelar fragmentos e detalhes de suas vidas, sobretudo, de suas identidades como mulheres.

2.3. O fotográfico

As grandes transformações sociais e tecnológicas que ocorreram na segunda metade do século XIX geraram novos modos de representação no universo da arte. Por certo, invenção do fotográfico operou mudanças nos modos de ver o mundo e a si mesmo. Nascida no seio da modernidade, a fotografia — meio mecânico-químico capaz de reproduzir com suposta exatidão aquilo que é visto pelo olho “à maneira de um espelho” —, liberou a pintura de seu comprometimento mimético para abraçar outros caminhos de representação: pinceladas soltas, coloridas e fugazes reluziram nas telas impressionistas, interpretando cenas rápidas do cotidiano moderno.

Em um contexto de formação dos grandes centros urbanos, a fotografia supriu a necessidade social de verossimilhança e acentuou o sentimento de individualidade, advindo do desejo — e da necessidade — de diferenciar-se dentre a multidão.⁴⁹ Novas relações do sujeito com sua auto-identidade são desencadeadas no contexto moderno e afirmadas através de diferentes símbolos do eu: o indivíduo começa a ser identificado pelo nome e sobrenome; iniciais são bordadas e gravadas no enxoval, roupas e utensílios domésticos; *cartes-de-visite* são amplamente distribuídos; agendas pessoais e diários se popularizam. O

⁴⁸ CHADWICK, Whitney. Op.cit., p.8.

⁴⁹ Edgar Allan Poe situa essa problemática no conto *The man of the crowd*, ao narrar a vida do *flâneur*, figura masculina que circula anonimamente dentre a paisagem urbana. Um rosto desconhecido no meio da massa, o *flâneur* vive nas imbricações das grandes cidades, observando suas transformações estéticas e sociais. Ver: POE, Edgar Allan. “The man of the crowd”. 1968.

espelho de corpo inteiro — artifício mor para a descoberta e contemplação da auto-imagem —, deixa aos poucos de ser privilégio dos ricos e instala-se nas portas dos armários nupciais, bordéis e banheiros, integrando-se ao dia-a-dia.⁵⁰

Nesse movimento rumo à própria identidade, a fotografia é uma grande cúmplice, ao permitir a democratização do retrato e do atestado social, assegurando ao sujeito moderno o sentimento de existência e auto-estima:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira social. (...). a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa, da consciência da identidade.⁵¹

O fotográfico popularizou a posse do retrato do eu e intensificou a experiência de mirar-se enquanto imagem, na descoberta de ângulos e posições de nossos corpos que jamais pudemos ver diretamente, sem o auxílio de uma superfície refletora. Possibilitou também a distribuição da imagem de si mesmo, virtualmente, ao infinito, através de um suporte móvel “tipo-folheto”,⁵² que pode passar de mão em mão ou mesmo viajar pelo correio.

Com o advento da fotografia, o processo de produção do auto-retrato foi dotado de uma velocidade e dinamismo jamais obtido por qualquer outro meio existente na época. Foi possível retratar a própria imagem em menos tempo e comprometimento: em um *click*. Com a fotografia, realizar a imagem de si mesmo tornou-se algo acessível, rompendo com a idéia de que era necessário ser um *artista* para executar um auto-retrato. A partir de então, qualquer um, com acesso a uma câmera e os mínimos conhecimentos fotográficos, poderia realizar um auto-retrato, popularizando assim a experimentação da auto-imagem.

De acordo com a historiadora Marsha Meskimmon, a fotografia foi um suporte mais aberto à participação de mulheres do que as tradicionais formas artísticas. Em sua opinião, isto se deu porque a fotografia começou como um estatuto incerto enquanto forma de arte. Algumas fotografias ficaram conhecidas e respeitadas ainda no final do século XIX, como,

⁵⁰ PERROT, Michelle. *História da vida privada IV*. 1992, p.419.

⁵¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 1984, p.27.

⁵² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 1985, p.52-53.

por exemplo, Julia Margaret Cameron (1815-1878).⁵³ Meskimmon defende que foram precisamente as incertezas da fotografia enquanto arte,⁵⁴ e regras pouco definidas de seu treinamento e acesso, que a tornou um meio acessível às mulheres desde o princípio.

Por não ser criada “manualmente” pelo artista, mas sim através de um aparelho, a fotografia foi inicialmente pensada como mais próxima à ciência — óptica, mecânica e química —, do que à arte. Sua capacidade de reproduzir com suposta fidelidade os objetos do mundo era discutida enquanto interpretação ou mera imitação da realidade.⁵⁵ Sem contar que a fotografia ia contra o conceito de arte já instituído, visto que era um meio reprodutível em massa e tendia a se tornar cada vez mais popular, quebrando com a idéia de unicidade e autenticidade da “aura” da obra de arte, como bem assinalou Walter Benjamin.⁵⁶

Auto-retratos de mulheres logo aparecem nas fotografias do final do século XIX. Alguns deles trabalham, justamente, com a identidade de gênero, antes mesmo do tema ser explorado na pintura. Em 1891, a abastada jovem americana Alice Austen (1866-1952), que tinha o costume de registrar a família e os amigos em suas atividades festivas e cotidianas, realizou um auto-retrato com mais duas amigas, entre os tantos que produziu. As três moças encenam em indumentárias masculinas: falsos bigodes, cartola, chapéus e um guarda-chuva estrategicamente posicionado entre as pernas, numa divertida paródia (fig.9).

Em 1896, a fotógrafa americana Frances Benjamin Johnston (1864-1952), que atuou como foto-jornalista em Washington, dramaticamente coreografou uma pose em seu auto-retrato (fig.10). Com um boné, cigarro e caneca de cerveja nas mãos, sentada com o tornozelo apoiado no joelho, Johnston evidencia a inscrição de gênero através da postura corporal: mesmo usando vestimentas femininas, ela demarca nitidamente uma gestualidade e atitude pertencente ao universo masculino.⁵⁷

⁵³ Cf. <http://www.masters-of-photography.com/C/cameron/cameron.html>.

⁵⁴ Cf. WELLS, Liz. “On and beyond the white walls: photography as art”. 1998; e FABRIS, Anateresa. “A fotografia e o sistema das artes plásticas”. 1991.

⁵⁵ MESKIMMON, Marsha. “Nexus: theory and practice in contemporary women’s photography”. 1997, pp.V-VI.

⁵⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 1994.

⁵⁷ BUTLER, Susan. “So how do I look? Women before and behind the camera”. 1987, p.52.



Fig.9 - **Alice Austen.** *Julia Martin, Julia Bredt e eu vestidas como homem*, 1891. Fotografia. Coleção Particular.



Fig.10 - **Frances Benjamin Johnston.** *Auto-retrato*, 1896. Fotografia. The Library Congress, Washington.

Diferente de uma pintura, na qual o artista tem a possibilidade de fantasiar a imagem-semelhança de si mesmo de acordo com a vontade de sua imaginação — em cores e formas que na realidade podem nunca ter existido —, a fotografia, por seu aspecto indicial, é colada ao seu referente como um vestígio, revelando, mesmo que de maneira arbitrária, aquilo que lá esteve. Como uma forma de burlar a lógica da verossimilhança, a prática do auto-retrato fotográfico aproximou-se muito do teatro, ao incorporar a simulação e a *mise-en-scène* para manipular a imagem do eu. Tendo o corpo como suporte, a performance foi descaradamente assimilada.

Através da encenação, auto-retratos fotográficos são capazes de construir universos imaginários e lúdicos, jogando com representações identitárias fictícias. Desta maneira, o auto-retrato pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como a construção do *outro*, de um personagem. Diante de uma câmera, imediatamente encenamos uma ação, construindo uma imagem de nós mesmos. Conscientes desse processo, auto-retratos fotográficos possibilitam trabalhar novas estratégias de representação da identidade, que visam subverter, por meio do “disfarce”, a lógica do espelho.

2.4. Espelho de Medusa

Simbolicamente, a relação entre auto-retrato e fotografia é interpretada em duas histórias mitológicas clássicas: Narciso e Medusa. Philippe Dubois as analisa enquanto mitos da fotografia, pois ambos remetem à questão das origens da representação. Tanto Medusa quanto Narciso falecem por olhar suas próprias imagens, morrem pela mirada de seus próprios reflexos.⁵⁸ Medusa, particularmente, nos é interessante, não só pelo fato de ter sido menos explorada do que Narciso quando o assunto é auto-retrato, mas por ter também uma ligação com a questão de gênero.

A palavra *Medusa* — em sânscrito *Medha*, grego *Metis* e egípcio *Met* ou *Maat* — representa “sabedoria feminina soberana”. O mito surgiu no século VII a.C., sendo a figura de Medusa importada da Líbia para Grécia, onde originalmente era tida como a Deusa-Serpente das Amazonas. Seu rosto era coberto e ninguém podia jamais levantar seu véu, sob o risco de morte.⁵⁹ Adaptado para a cultura grega, o mito conta que Medusa era uma jovem muito bonita e orgulhosa de seus cabelos, mas ousou competir em beleza com Atená, que a transformou em Górgona — do adjetivo Gorgó, que significa “apavorante, terrível, impetuoso”.⁶⁰ Há uma variante que conta que Atená puniu Medusa pois Posídon a violou dentro de seu templo: um caso de estupro onde a vítima foi transformada em monstro.

De acordo com Dubois, Medusa é “aquela que não é possível olhar sem se morrer, sem ser petrificado em estátua, objeto de representação”.⁶¹ Ao congelar a todos, inclusive si mesma, através da mirada de seu próprio reflexo, a Górgona serve de metáfora para o dispositivo fotográfico. Face-a-face com sua imagem, Medusa realiza um auto-retrato mortífero, geminado permanentemente no escudo-espelho de Perseu. Impressa no suporte de bronze do herói, a Górgona continua exercendo seu poder petrificador, mesmo já tendo morrido. A imagem de Medusa torna-se então uma potente arma de guerra, aniquilando todos aqueles que olham para ela. Quem vê Medusa se petrifica: seu rosto é a “imagem daquilo cuja visão é proibida”.⁶² Assim como o espelho de Medusa, o auto-retrato

⁵⁸ DUBOIS, Philippe. “Histórias de sombra e mitologias de espelhos”. 2001, p.139.

⁵⁹ VAN, Alicia Le. *Women in antiquity: the gorgon Medusa*. 1996.

⁶⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*. 1997, p.238.

⁶¹ DUBOIS, Philippe. Op.cit. p.148.

⁶² VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. 2001, p.338.

fotográfico pode ser interpretado enquanto morte e duplicação, cumprindo esse duplo papel.

A relação da fotografia com a morte foi particularmente explorada por autores franceses. Roland Barthes compara o dispositivo fotográfico com uma arma de fogo, reservando ao fotógrafo o papel de “agente da morte”. Assim, ao apontar a câmera para si mesmo, é realizada uma espécie de suicídio simbólico. A fotografia, por sempre deportar o referente ao passado — “isso foi” —, sugere que aquilo que vemos ali já está morto. Barthes entende o fotográfico enquanto um processo que produz a morte ao querer conservar a vida (e vice-versa), pois nela o que está vivo morre, e esse morto retorna através da imagem.⁶³

Sobre a dialética da morte e vida na imagem, Lúcia Santaella sintetizou:

Se o registro técnico é capaz de congelar o instante num flagrante eterno, esta eternização aponta para o seu avesso: a irrepetibilidade e morte irremediável do flagrante capturado. A vida aparece para morrer a cada instante. O que a imagem captura é o rapto da vida. Esta que é habitada pelo tempo e que se consuma como a morte em cada átimo de tempo.⁶⁴

Todavia, a fotografia, mesmo morta, atua também como bálsamo, como apontou André Bazin, salvando aquilo que ela representa “de uma segunda morte espiritual”. Ela opera uma espécie de mumificação, “defesa contra o tempo”.⁶⁵ Nesse viés, o auto-retrato fotográfico torna-se, simultaneamente, morte e duplicação, uma sepultura que o autor constrói para si mesmo, mas que em seu lugar vive vicariamente.

⁶³ BARTHES, Roland. Op.cit., p.138.

⁶⁴ SANTAELLA, Lúcia. “O signo à luz do espelho”. 1996, p.63.

⁶⁵ BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. 1991, p.20.

3. O CORPO FEMININO “EM CENA” NA PRÓPRIA OBRA

3.1. Intervenções feministas: *o pessoal é político*

A partir do final da década de 1960, com a emergência da chamada “segunda onda” do pensamento feminista, as mulheres começaram a batalhar por espaço no universo da arte, se manifestando publicamente contra a discriminação de gênero. De acordo com a crítica norte-americana Lucy Lippard, um dos primeiros protestos ocorreu em Nova Iorque, no ano de 1969, com o grupo W.A.R. - *Women Artists in Revolution*, um conjunto de mulheres associadas à *Coalizão dos Trabalhadores de Arte*, que clamou contra as políticas sexistas em museus e instituições culturais. Em outubro de 1970, surge o A.W.C - *Ad Hoc Women Artist's Comittee*, realizando ações políticas nas ruas e reuniões semanais abertas ao público.

O movimento das mulheres artistas ganha força e começa a se expandir no surgimento de diversos outros grupos. Seu objetivo principal era questionar e elucidar a ausência feminina no sistema de arte, inserindo as artistas no circuito expositivo. Nesse período, o *Los Angeles Council of Women Artists* levantou estatísticas assustadoras sobre o Museu Estadual de Arte de Los Angeles: somente 29 de 713 artistas que apareceram em coletivas nos últimos dez anos eram mulheres; em individuais, de 53 artistas, somente uma era do sexo feminino (e, não por coincidência, fotógrafa).

Não tardou para que as iniciativas feministas de conscientização política às instituições de arte logo obtivessem resultados. Quatro meses de protestos intensos contra o *Whitney Museum* reverberaram em um aumento significativo de mulheres artistas na exposição anual. No Instituto de Artes da Califórnia, em Valencia, surge o primeiro programa feminista de arte em 1975, dirigido por Judy Chigago e Miriam Schapiro, intervindo também na área de arte-educação.⁶⁶ Mais tarde, em 1981, Wilhelmina Holladay fundou *The Nacional Museum of Women in the Art*, instituição que causou polêmica ao ser

⁶⁶ LIPPARD, Lucy. “Sexual politics: art style”. 1976, p.28-9.

acusada de cerrar a produção feminina em um gueto.⁶⁷

Lippard observa que um dos principais debates dentro do movimento das mulheres artistas foi o questionamento sobre a existência de uma *arte de mulher*, ou mesmo, uma *arte feminista*. Não podemos considerar toda arte produzida por mulheres como “feminina” ou “feminista”, porém a autora está convencida de que existem aspectos da arte feita por mulheres que são inacessíveis aos homens, pois nascem da experiência política, social e biológica do gênero feminino na sociedade. Em um artigo escrito em 1975, Lippard nota que alguns elementos são mais freqüentes na arte feita por mulheres, apontando como uma das características dominantes o foco no *eu* e na *autobiografia*.⁶⁸

Em pleno movimento de liberação sexual e manifestações sociais — invenção da pílula anticoncepcional, mini-saia, protestos contra a guerra e racismo, movimento *hippie* (que pregava paz e amor “livre”) —, um grande número de artistas mulheres começou a utilizar seu próprio corpo e subjetividade como estratégia para investigar a identidade feminina e o papel social da mulher, realizando performances que oscilavam entre arte e vida. Ana Bernstein assinala que a utilização da autobiografia através da auto-representação funcionou como um “espaço discursivo para as minorias que não se enquadravam na normatividade do discurso ideológico dominante”.⁶⁹ Por meio do próprio corpo era possível trazer experiências pessoais e, ao mesmo tempo, questionamentos políticos.

Por vezes, a produção artística de mulheres foi chamada de narcisista por sua exploração e fixação no eu, sendo encarada de forma pejorativa.⁷⁰ Todavia, as artistas declararam a máxima *o pessoal é político*, afirmando que mesmo a preocupação aparentemente mais individual é influenciada e controlada por um contexto político mais amplo. As mulheres iniciaram então não só a produção de auto-representações, mas questionaram, através de si mesmas, as imagens que delas haviam sido criadas.

O uso do corpo na própria obra enquanto meio de expressão artística, que ficou genericamente conhecido como *bodyart* — arte corporal —, tornou-se prática recorrente entre muitos artistas na época, não só por mulheres. Ações e gestos eram constantemente

⁶⁷ Cf. <http://www.nmwa.org>.

⁶⁸ LIPPARD, Lucy. “Making up: role playing and transformation in women’s art”. 1995, p.91.

⁶⁹ BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico”. 2001, p.92.

⁷⁰ JONES, Amelia. *Body Art/Performing the subject*, 1998, p.21.

utilizados para contestar as convenções da arte estabilizada, ultrapassando a “materialidade” do objeto artístico. O corpo como veículo rompia tanto com os suportes habituais das artes visuais, quanto com os antigos métodos teatrais. A idéia tradicional de arte era colocada em xeque quando deslocada para o corpo do artista, questionando também seu papel enquanto tal.⁷¹

A japonesa Shigeko Kubota (1937), integrante do grupo *Fluxus*,⁷² realizou umas das ações mais marcantes do período: *Vagina Painting* (fig.11). Em 1965, no *Perpetual Flux Festival* em Nova Iorque, Kubota apresentou-se agachada com um pincel encaixado na vagina, pintando com tinta vermelha um grande papel no chão. Vemos nesse gesto simbólico o exercício da pintura, porém não através da mão, como o habitual, mas por meio do órgão sexual feminino, local do corpo a partir do qual se determina e constrói socialmente a diferença de gênero. Nessa espécie de *action painting*,⁷³ Kubota faz



Fig.11 - **Shigeko Kubota**, *Vagina Painting*, 1965. Performance. Foto: George Maciunas.

⁷¹ GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. 1996, p.7.

⁷² *Fluxus* foi um movimento que levantou o axioma arte = vida. Emergiu em Nova Iorque em meados dos anos 1960, criando uma rede de comunicação entre diversos artistas através do globo, em particular Europa, Estados Unidos e Japão. Dentre os diversos participantes estão: Yoko Ono, George Maciunas, Nam June Paik, Joseph Beuys, Carolee Schneemann e John Cage. Cf. <http://www.fluxus.org>.

⁷³ *Action painting* é um termo cunhado em 1952 pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, referindo a um estilo de pintura abstrata e gestual. Nela a tela funciona como uma arena na qual o artista atua, tornando-se um espaço para o registro de um evento, que é a própria ação de pintar. A *action painting* foi praticada por diversos artistas, sendo dois exemplos emblemáticos Jackson Pollock (1912-1956) e Willem De Kooning (1904-1997), ambos norte-americanos.

referência à menstruação, já que parece sangrar sobre o papel; e ao pincel enquanto falo — símbolo do artista e instrumento de poder. Sobre essa performance, Rebecca Schneider comentou: “uma mulher com o falo não é natural, é monstruosa, ameaçadora e primitiva — certamente não é artística”, apontando que alguns trabalhos de mulheres com referências explícitas à sexualidade eram considerados “radicais” e “animalescos”, causando grande estranhamento no público e em outros artistas.⁷⁴



Fig.12 - Orlan, *O beijo da artista*, 1977. Performance.

Orlan (1947), artista francesa, apresentou também alguns trabalhos polêmicos e interessantes utilizando seu próprio corpo. Em 1977, executou a performance *O beijo da artista* (fig.12), no Fórum Internacional de Arte Contemporânea em Paris, sem a autorização deste. Em sua performance, Orlan se colocou vestida com uma fotografia de seu torso nu com um tipo de dispositivo que funcionava como uma espécie de cofre, no qual o espectador depositava cinco francos e recebia um beijo da artista. Do outro lado, havia uma imagem de Orlan em tamanho real, vestida de virgem Maria, e

algumas velas que o público podia oferecer à Santa pelo mesmo preço do beijo. A obra, trabalhando com a conhecida dicotomia sagrado-profano, trazia o questionamento sobre natureza (e o mercado) da arte ao colocar a figura da artista enquanto uma espécie de prostituta. A performance causou um tremendo escândalo, atraindo grande atenção da mídia. Poucos dias depois, Orlan foi demitida da Escola de Lyon onde lecionava. Apesar de

⁷⁴ SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. 1997, p.38.

uma série de protestos dos alunos, a artista não foi readmitida na instituição. O *beijo da artista* tornou-se uma das obras emblemáticas da carreira de Orlan, sendo (por ironia do destino) vendida anos depois para um importante colecionador.⁷⁵

Esses dois exemplos ilustram o corpo feminino como *campo de batalha*, arena principal de discussões políticas. A partir do final da década de 1960, o suporte corporal passou a ser utilizado com frequência enquanto “motor” de muitas obras. Conforme anotou Liz McQuiston:

Um dos maiores instrumentos para o choque visual tem sido o corpo feminino, ganhando *status* político pela primeira vez no movimento de liberação das mulheres na década de 60. Como o corpo feminino foi tão frequentemente estigmatizado e explorado na retórica da misoginia, as mulheres de repente se colocaram firmes e começaram a usar seus corpos para fazer afirmações políticas. (...) Elas usaram o corpo para questionar os valores, como um símbolo da nova liberdade e determinação, junto às suas experiências pessoais.⁷⁶

A utilização do próprio corpo como agenda política configurou-se como uma das estratégias principais das mulheres para realizar uma ação crítica no que diz respeito às relações de gênero. Já que a figura feminina esteve posta por muito tempo enquanto um objeto de passivo de contemplação, uma das táticas para corromper essa idéia foi o *controle* do próprio corpo através da performance. Ao procurarem novas formas de representação dos corpos femininos, as artistas imaginaram suas identidades em seus próprios termos, enfrentando na carne as contradições entre a maneira pela qual são vistas, e o modo como vêm a si próprias.

3.2. Performances fotográficas no Brasil, anos 1970

Como já foi comentado anteriormente, no contexto brasileiro não ouvimos falar de movimentos organizados de mulheres no circuito de arte lutando por espaço, assim como ocorreu no cenário internacional, cujo assunto foi alvo de muita atenção. Contudo, existem obras de artistas mulheres em nosso repertório que parecem orientar-se pela questão de gênero, ou que, pelo menos, são capazes de levantar interpretações sobre o tema. Não por

⁷⁵ Cf. CD-ROM *Monographic Multimedia* de Orlan e <http://www.orlan.net>.

⁷⁶ MCQUISTON, Liz. *Suffragettes to she-devils*. 1997, p.14.

acaso, muitos destes trabalhos utilizam justamente o próprio corpo como suporte e estratégia de significação.

É importante lembrar que no Brasil da década 1970 há um intenso questionamento das estruturas morais, culturais e políticas de país marcado pelo regime militar de 1964. O espírito de contestação e a vontade de transformação, que floresciam nas universidades e nos movimentos jovens, têm, obviamente, seu reflexo também nas representações das artes visuais. O descontentamento dos artistas no Brasil é geral.

Ao mesmo tempo em que contestavam o sistema político-social brasileiro, os artistas experimentaram maneiras alternativas de linguagem, explorando novos suportes que, até então, eram considerados extra-artísticos. Assim interrogavam duplamente: tanto as políticas públicas quanto às do sistema de arte. A fotografia — ao lado do vídeo, *performance*, *xerox*, cartão postal, livro de artista, *off-set*, super-8, carimbo, entre outros suportes não convencionais e reproduzíveis em massa —, foi utilizada como um meio de expressão, rompendo com as estruturas artísticas tradicionais e conservadoras.

No campo das artes visuais, o fotográfico passa a se misturar com outras linguagens, sendo base de múltiplos processos artísticos. De acordo com Tadeu Chiarelli, a imagem fotográfica, que a partir de então começou a ocupar um lugar privilegiado nas poéticas contemporâneas, tornou-se:

contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como um ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia, e a própria fotografia tradicional.⁷⁷

O autor coloca que os artistas começaram a manusear o fotográfico de maneira a contaminá-lo com diferentes sentidos provenientes de outras práticas artísticas, fazendo dele um instrumento não só para conhecer o mundo, mas para “conhecer-se, e conhecer o outro no mundo”.

Phillipe Dubois, ao discutir a incorporação do fotográfico nos processos da arte contemporânea, observa que a fotografia não se tornou arte, mas que a arte tornou-se fotográfica, sendo impregnada por certas lógicas formais, conceituais e ideológicas da fotografia. Em ações performáticas, a fotografia funcionou inicialmente como o registro do

⁷⁷ CHIARELLI, Tadeu. “A fotografia contaminada”. 1999, p.115.

gesto do artista, uma documentação de algo efêmero no espaço e no tempo, um *multiplex code*: emissão multimídica resultante da documentação de uma performance.⁷⁸

A princípio, o relevante era o momento, o ato diante dos espectadores, e não o produto fotográfico em si, considerado apenas como um índice do trabalho, um artifício para a memória. No entanto, a performance foi sendo aos poucos pensada enquanto fotografia e vice-versa. Muitos artistas começaram a trabalhar deliberadamente com o dispositivo fotográfico em experiências performáticas, de modo que muitas ações passaram a ser concebidas em função da câmera, e, até mesmo, guiadas por ela. Houve então uma inversão de papéis: a fotografia, antes mera documentação de uma performance, passou a ser parte do processo de trabalho do artista, tornando-se também o produto artístico em si mesmo.⁷⁹

É importante destacar que há, nesse mesmo momento, um movimento de valorização da idéia no universo da arte. Atravessando por uma investigação teórica, a arte começou a ser representada através de conceitos. A arte como idéia — ou arte conceitual — aparece em muitos projetos através do fotográfico, que serviu não só como testemunha, mas enquanto um canal de transmissão de um processo artístico.⁸⁰ A fotografia, como expressão de uma idéia, foi utilizada como um recurso central pelos artistas conceituais, através do registro de uma ação muitas vezes performada por ele.

A partir das experimentações da arte conceitual, o fotográfico foi definitivamente incorporado como um suporte válido dentro do espaço do museu e da galeria, participando com autonomia do universo artístico. Sua estética aproximou-se da fotografia amadora e de massa, animando “com criatividade radical, aquelas técnicas e habilidades comuns que a modernidade tornou, ela mesma, acessíveis”, fazendo da imagem fotográfica, até então aparentemente banal, um produto artístico dotado de conceito.⁸¹

É bastante visível que o corpo do artista está em cena em muitos trabalhos fotográficos conceituais, ora performando ações especialmente concebidas para o olho da câmera, ora através de apropriações de fotografias já existentes de si mesmo. Nos anos

⁷⁸ SCHECHNER, Richard. Apud in COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. 1989, p.30.

⁷⁹ DUBOIS, Philippe. “A arte é (tornou-se) fotográfica?”. 2001, pp.289-290.

⁸⁰ FREIRE, Cristina. *Arte conceitual no museu*. 2000, p.95.

⁸¹ WALLS, Jeff. Apud in WOOD, Paul. *Arte conceitual*, São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.45.

1970, algumas artistas brasileiras utilizaram suas próprias imagens para comporem trabalhos de cunho conceitual, tratando da situação política em nosso país e, ao mesmo tempo, levantando questões de gênero.



Fig.13 - Anna Bella Geiger,
The bride met Duchamp before the bachelors even..., 1975.
Série: "Diário de um artista brasileiro".
Fotomontagem em xerox. Coleção da artista.

Em 1975, Anna Bella Geiger (1933), artista carioca que até hoje atua com forte presença no circuito de arte brasileira, realizou um pequeno livro feito a partir de montagens xerográficas chamado *Diário de um artista brasileiro*. Ela misturou fragmentos de suas próprias fotografias com imagens recortadas de livros de história da arte. Neste trabalho, Geiger fundiu fotos de si mesma com artistas famosos como Marcel Duchamp (1887-1968), Henri Matisse (1869-1954), Claes Oldenburg (1929), Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997), em diferentes situações.

Em uma das fotomontagens⁸² contidas no livro, *The bride met Duchamp before the bachelors even...*⁸³ (fig.13), Geiger recortou uma foto de seu casamento, na qual está vestida com véu e grinalda, e colou-a ao lado do artista Marcel Duchamp, um dos maiores ícones da arte mundial, colocando-se enquanto sua “noiva”. Quando entrevistamos a

⁸² Uma fotomontagem pode ser definida como a justaposição de uma ou mais fotografias para fazer uma nova com um outro sentido. Cf. ADES, Dawn. *Photomontage*. 1976.

⁸³ O título faz trocadilho com a obra emblemática do artista francês Marcel Duchamp, *The bride stripped bare by her bachelors, even*, conhecida no Brasil como *A noiva despida por seus celibatários* ou *O grande vidro*, de 1915-23.

artista,⁸⁴ ela revelou sua opinião pessoal, dizendo não achar ridículo o casamento, mas sim o fato de ter que se vestir de noiva, uma exigência familiar na qual ela não quis afrontar. Contou também que o resultado dessa fotomontagem ficou tão perfeito, que a amiga e também artista Regina Silveira, que possui uma cópia da imagem, colocou-a em sua sala numa enfeitada moldura, como se fosse uma foto verdadeira do casamento de Geiger, parodiando ironicamente a situação.

Em outra fotomontagem da mesma série, *Com Roy Lichtenstein* (fig.14), Geiger está posicionada entre o pincel e a tela do artista, fazendo parecer que ele a está pintando. Nesta imagem, Geiger olha estática para o espectador e brincando sorri, enquanto recebe cuidadosamente uma pincelada. *Com Henri Matisse*, a artista aparece através de uma foto na qual o artista está segurando em suas mãos. Já velho, Matisse está em seu estúdio, sentado em uma cadeira de rodas, olhando para o retrato de Geiger.

Conforme colocou Tadeu Chiarelli, Anna Bella Geiger, “mulher, judia, filha de imigrantes e brasileira”, buscou encontrar um lugar dentro do universo da arte internacional, “branca, masculina, protestante, européia e norte-americana”.⁸⁵ Ao utilizar a imagem de si mesma ao lado de figuras masculinas consagradas da história da arte do século XX,



Fig.14 - Anna Bella Geiger.
Com Roy Lichtenstein..., 1975.
Série: "Diário de um artista brasileiro".
Fotomontagem em xerox. Coleção da artista.

⁸⁴ Realizamos uma entrevista com Anna Bella Geiger em sua residência, no Rio de Janeiro, em 22/03/2003.

⁸⁵ CHIARELLI, Tadeu. “O auto-retrato na (da) arte contemporânea brasileira”. 2001, p.3.

imaginando relações muito próximas e afetivas, de cumplicidade mas também de docilidade, colocando-se como objeto e assumindo certa passividade frente à ação do artista, Geiger indagou, dentro de um contexto histórico de repressão política e social, o lugar da mulher artista no Brasil.

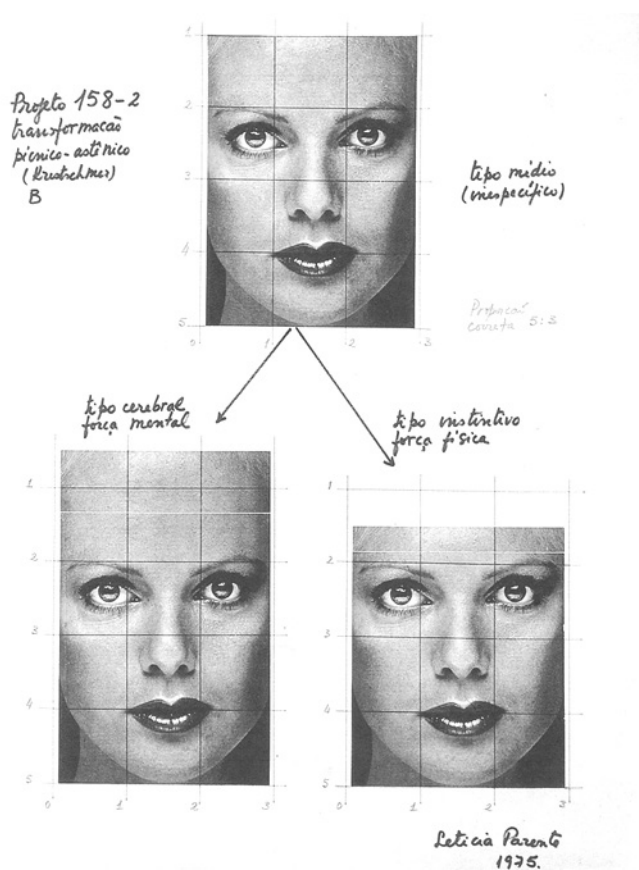


Fig.15 - **Letícia Parente**, *Transformação Picnico-Astênico* (Kratschmer), 1975. *Off-set*. Coleção MAC-USP, São Paulo.

No mesmo ano de 1975, Letícia Parente (1930-1991), soteropolitana radicada no Rio de Janeiro — inclusive aluna de Geiger neste mesmo período — utilizou três imagens fotográficas idênticas de seu rosto para compor a obra *Transformação picnico-astênico* (fig.15). O título faz uso dos termos *picnico*, que diz respeito à tipologia corporal e sua relação com os estados psíquicos; e *astênico*, que significa debilidade e fraqueza orgânica. Parente traça diagramas sobre sua face, realizando fotomontagens impressas em *off set*, onde o tamanho da testa é tomado como referência para representar os tipos psicológicos “cerebral”, “mediano” e “instintivo”.

O trabalho faz alusão às teorias biologizantes antropométricas nas quais determinam, através da dimensão de partes do corpo — no caso, aqui, do crânio —, as características pessoais de um indivíduo. De início, a crítica que a artista faz poderia caber tanto para um homem quanto para uma mulher, pois ambos podem ser submetidos a esse tipo de experimento “pseudocientífico”. Entretanto, a eleição de sua própria face como objeto de representação nos parece significativa.

A fotografia que Parente escolheu de si mesma é bastante peculiar: nela a artista

aparece maquiada, com a boca desenhada, dentro dos padrões hegemônicos de beleza. Seu rosto é tão perfeito que parece artificial: gélido, robotizado e inexpressivo. Olha fixamente para o espectador, como se fosse o de um manequim. Quando brinca com as medidas de seu rosto e se coloca desta maneira no interior de sua obra, acreditamos que a artista abre para questionar os parâmetros pré-concebidos homogeneizantes que julgam as mulheres por sua aparência, pondo em xeque o binarismo “físico” e “mental” como variáveis matemáticas para se pensar o gênero feminino na sociedade.



Fig.16 - **Iole de Freitas**, *Sem-título*, 1973.
Fotografia. 52,5 x 39,5 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ.

A artista mineira Iole de Freitas (1945), durante sua estadia na Itália — que durou praticamente toda a década de 1970 —, realizou uma série de experimentos fotográficos com o uso pioneiro da cor,⁸⁶ na exploração de sua auto-imagem em superfícies refletoras. No trabalho *Sem-título*, de 1973 (fig.16), a artista apresenta uma seqüência de fotos de si mesma diante de um espelho trincado. São doze imagens no tamanho 10 x 15 cm, divididas em três fileiras, coladas sobre papel laminado. O trabalho chama atenção para a impressão de movimento ondular na serialidade no qual se apresenta; e a dupla fragmentação do eu, através da

multiplicidade e da distorção especular, que divide e deforma a imagem da artista. A obra inclui ainda o espectador nesse processo, que ao chegar perto das imagens enxerga, de

⁸⁶ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil II*. 1983, p.786.

fundo, seu próprio reflexo disforme na base laminada.

Anna Maria Maiolino (1942), artista nascida na Itália residente no Rio de Janeiro desde 1960, realizou, em 1974, um trabalho fotográfico composto de quatro imagens sequenciais intitulado *Aos Poucos* (fig.17). No primeiro quadro, os olhos da artista aparecem totalmente vendados com um pano preto que, vagarosamente, se afrouxa até que são descobertos na última fotografia. Não obstante, os olhos de Maiolino, ao final, ainda estão cerrados, apesar de livres do artifício que outrora os impedia de ver. Essa obra, que apresenta a artista em uma situação de aprisionamento, pode ser interpretada como um lento processo de liberação: tanto feminina — tomada de consciência sobre a condição da mulher —; quanto política, das amarras do regime ditatorial e dos mecanismos de censura que os artistas, amargamente, enfrentaram em nosso país.



Fig.17 - **Anna Maria Maiolino**, *Aos Poucos*, 1974.
Da série: *Fotopoemação*. Foto: Max Nauemberg.

Os anos 1970 ilustram um período extremamente importante e difícil para a arte brasileira, pois foi denunciado o isolamento político-cultural vivido pelos artistas, questionando a “situação” do país e sua possibilidade de mudança. O feminismo não foi vigorosamente levantado como bandeira nos trabalhos de artistas mulheres no Brasil, assim como foi ostentado no contexto europeu e norte-americano. Porém, na medida em que as artistas utilizam seus corpos e realizam alegorias sobre suas identidades enquanto artistas, reivindicando seus lugares na sociedade em um contexto histórico de repressão e discussões feministas, é possível encontrar nesses trabalhos alguns significados de gênero.

É importante ressaltar que o corpo não é visto somente enquanto uma entidade biológica, meio passivo ou pré-discursivo onde a cultura se inscreve, mas como uma

representação onde a diferença sexual é socialmente construída e escrita no sujeito. Os significados de gênero são perpassados pelo corpo, *locus* de inscrição e reprodução das estruturas culturais, onde o gênero é materializado e incorporado. A filósofa americana Judith Butler considera o gênero como um “estilo corporal, um *ato* por assim dizer, que é tanto intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido”. A partir de gestos e movimentos encenados, performances repetidas publicamente, o efeito de gênero é fabricado no corpo, constituindo a “ilusão de um eu permanentemente marcado por gênero”.⁸⁷

A idéia de gênero enquanto performativo é fundamental para pensarmos esses autorretratos fotográficos, pois na representação do próprio corpo já se inscreve um discurso culturalmente construído. E o que ocorre na obras dessas artistas é justamente a contestação dessas estruturas sociais no que diz respeito a gênero, que são inscritas e reproduzidas no corpo, e justamente negadas através dele.

⁸⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2003, p.199.

4. AUTO-RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL

4.1. O “auto-retrato” contemporâneo

Na contemporaneidade, há um intenso movimento de voltar a câmera para si mesmo. Isto não ocorre por acaso. A problemática da imagem, e sobretudo da auto-imagem, vem atravessando momentos de grandes questionamentos. A popularização do uso de câmeras e circuitos fechados provocou um maior contato e familiaridade com a própria imagem. No entanto, cada vez menos somos capazes de nos reconhecer enquanto nós mesmos através dessas representações. Uma enorme quantidade de artistas hoje investe em seus corpos: estrelam em seus vídeos, posam para suas fotografias, aparecem em suas pinturas, instalações etc, mas muitos deles negam que seus trabalhos sejam “auto-retratos”, pois não se identificam com eles. O conceito de *auto-retrato* parece estar em xeque, de maneira que na atualidade há uma grande confusão naquilo em que podemos chamar, ou não, de auto-retrato.

Historicamente, a noção de auto-retrato tem uma forte tradição com a autobiografia, escrita pessoal na qual o narrador e o protagonista são idênticos. Michel Beaujour aponta que, *a priori*, a autobiografia difere do auto-retrato pela ausência de seqüência narrativa ou limite temporal que “prende” o autor ao programa de sua própria vida. Enquanto na autobiografia o sujeito surge dentro de uma seqüência de ações, no auto-retrato ele aparece como “uma totalidade sem fim”, enunciando: “não narrarei o que fiz; direi *quem sou*”. Original do século XVIII, autobiografia é tida como um espaço marginal e pessoal demais para ser considerada literatura, sendo empregada por meio de diários e memórias. Nesse período, Beaujour destaca que a autobiografia cruza-se à noção de auto-retrato, fazendo dele um dos componentes do espaço autobiográfico. O auto-retrato adquire então um duplo

estatuto, atribuído pela crítica romântico-positivista, e, mais tarde, pela crítica moderna, sendo relacionado à vida do autor.⁸⁸

No entanto, o conceito de auto-retrato parece hoje estar se ampliando. O grande número de obras que expõe imagens de seus autores — implicando até mesmo numa saturação e banalização da auto-imagem — nos levam a repensar o significado do termo auto-retrato. Para essa reflexão, é necessário ter uma noção das mudanças que ocorreram na concepção de sujeito no discurso contemporâneo. Nos dias atuais, fala-se muito de sua fragmentação, culminando na então chamada “crise do sujeito”. Se antes as identidades eram fronteiras sólidas, hoje elas estão tênues e difusas.

Stuart Hall no livro *The question of cultural identity* (1992), mapeia as concepções de sujeito que foram sendo construídas através da história, dividindo-as em três partes: sujeito do Iluminismo, sujeito Sociológico e sujeito Pós-moderno. O autor explica que a identidade do sujeito do Iluminismo (ou do sujeito cartesiano) estava fundada na idéia de um indivíduo racional, indivisível, singular, centrado e unificado, que permanecia contínuo e idêntico a si próprio, do início ao fim de sua vida. Já o sujeito Sociológico, baseava-se num entendimento mais amplo, onde sua identidade se formava na interação entre o eu e a sociedade. Produto da primeira metade do século XX, o sujeito sociológico nasce junto ao desenvolvimento das Ciências Sociais, na relação do interior (subjetividade) com o exterior (sociedade). Por último, o sujeito Pós-moderno, que habita a modernidade tardia, estaria agregado à idéia de descentramento, fragmentação, de constante formação e transformação identitária.

Para Hall:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades (...) estão entrando em colapso (...). O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.⁸⁹

O autor elucida que a identidade na sociedade contemporânea está em descentramento. Segundo ele, isto está ocorrendo pois houve uma série de rupturas no

⁸⁸ BEAUJOUR, Michel. Apud in BELLOUR, Raymond. “Auto-retratos”. 1997, p.331.

⁸⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2000, p.12.

discurso do conhecimento moderno. Hall atribui a transformação da concepção de sujeito na atualidade a cinco grandes mudanças na teoria social: 1) a reinterpretação do Marxismo, que desloca qualquer noção de agência individual; 2) a descoberta do inconsciente por Freud, que vai contra a idéia de unidade lógica e racional; 3) os estudos do lingüista Ferdinand de Saussure, que afirmou a instabilidade dos significados na linguagem; 4) o “poder disciplinar” de Michel Foucault, que mostrou que quanto maior a vigilância coletiva maior o isolamento e segregação individual; 5) e, por fim, o impacto do feminismo, como crítica teórica e movimento social, questionando a distinção entre público e privado (“o pessoal é político”), abrindo para contestar as arenas da família, sexualidade e trabalho, realçando-as como políticas e identidades marcadas por gênero.

A fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo certamente trouxe mudanças na noção de auto-retrato, implicando, até mesmo, na transgressão de seu conceito. Mesmo que a matéria-prima tenha partido da vida do autor, muitos trabalhos que utilizam a auto-imagem querem falar de figuras universais, do *eu* e do *outro*, e não (ou não somente) do artista em si mesmo. Seu corpo passou a ser utilizado como um agente de expressão de uma idéia ou ação que vai além de sua existência pessoal. Alguns auto-retratos atuam, inclusive, como uma estratégia perturbadora, revelando certo incômodo e estranhamento na sensação de olhar no espelho e não se reconhecer.⁹⁰ Se no auto-retrato renascentista a identidade do artista era una e inquestionável, no auto-retrato contemporâneo a identidade do autor será posta em perigo, perdendo “a estruturação rígida que um dia se imaginou verdadeira e que os retratos e auto-retratos imponentes, imobilizadores, pensavam em captar e fixar”.⁹¹

Há ainda uma outra questão que perpassa a problemática do auto-retrato contemporâneo: podemos chamar de auto-retrato um trabalho onde o corpo do artista está estampado na representação, se revelando como elemento fundamental para constituir sua obra, mesmo que a tomada de cena tenha sido efetuada por uma outra pessoa? Muitos artistas hoje utilizam as imagens de si mesmos em seus trabalhos, mas não necessariamente capturam individualmente suas próprias representações, servindo-se do auxílio de terceiros para executá-las. Efetuem também a prática da *apropriação*, isto é, quando utilizam imagens que já existem de si mesmos, realizadas, na maioria das vezes, por outras pessoas.

⁹⁰ CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira*. 2000, p.68.

⁹¹ NETTO, José Teixeira Coelho. "O espelho público da arte". 2001, p.2.

É interessante notar aqui a semelhança dessa concepção mais “aberta” de auto-retrato com a proposta lançada pelo artista Marcel Duchamp, no início do século XX. Com seus famosos *readymades* — *Roda de bicicleta* (1913), *Suporte de garrafas* (1914), *A fonte* (1917), entre outros —, Duchamp revolucionou a concepção de arte ao pensá-la enquanto apropriação, considerando que um objeto poderia se tornar “arte” simplesmente porque o artista assim o escolheu, e conseguiu inseri-lo dentro de um circuito onde fosse visto como tal. O auto-retrato segue essa mesma lógica, através de um deslocamento conceitual e contextual, dotando o artista (e também a crítica) de uma liberdade quase ilimitada.

Se considerarmos esses trabalhos como “auto-retratos”, destituímos do termo a idéia de um ato realizado unicamente pela “mão” do autor, advindo de sua solidão criadora. Hoje parece que não interessa mais se foi o artista quem capturou sua própria imagem, mas sim o fato dele a ter escolhido para compor sua obra. Acreditamos que simples eleição de si mesmo como objeto de representação no próprio trabalho já seria suficiente para poder chamá-lo de “auto-retrato”, visto que além de estampar a imagem do artista, carrega também o seu nome. No caso de um auto-retrato fotográfico, o registro pode estar sendo perpassado pelo olhar do *outro*, mas é filtrado pelo artista, que realiza a performance, escolhe, edita e assina a obra, fazendo dela um objeto de sua autoria, podendo citar ou não aquele que o “auxiliou”.

4.2. Delimitação do campo de análise

A problemática do auto-retrato é uma proposta que tem sido destacada em diferentes eixos curatoriais no circuito da arte brasileira contemporânea. Em 2001, ano em que projetamos essa pesquisa, ocorreram duas grandes exposições coletivas que elegeram o auto-retrato enquanto temática central: *Auto-retrato: espelho de artista*, curada por Kátia Canton na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, no período de 20 de março a 8 de julho de 2001; e *Deslocamentos do eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*, com curadoria de Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende, no Itaú Cultural de Campinas, no período de 16 de Agosto a 5 de outubro de 2001, seguindo depois para o Paço das Artes, em São Paulo.

Estes dois casos exemplificam a vertente auto-referencial como uma questão importante no debate contemporâneo, sobretudo no Brasil, visto que uma quantidade substancial de artistas brasileiros explora sua auto-imagem. Kátia Canton apontou no livro *Novíssima Arte Brasileira* (2000) — publicação que teve como proposta fundamental agrupar a produção da nova geração no país — doze tendências da arte atual. Interessantemente, metade delas se direcionavam para questionamentos que perpassam a auto-representação: “A memória como condição da humanidade”, “O corpo como uma história de identidades”, “A degradação dos corpos e a efemeridade da vida”, “Identidade/anonimato ou a privacidade em perigo”, “As dimensões íntimas do feminino” e “Auto-retrato e estranhamento”.⁹²

A fim de estudar a problemática do auto-retrato contemporâneo sob o enfoque dos estudos de gênero, tomamos como objeto de pesquisa a produção de auto-retratos fotográficos realizados por algumas artistas brasileiras, concebidos do final da década de 1980 para cá. No entanto, todos eles foram reunidos e expostos no circuito de arte em 2001. Visitando exposições no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, principais pólos culturais no Brasil, selecionamos meia-dúzia de artistas que realizaram pelo menos um trabalho utilizando a imagem fotográfica de si mesma. Estas artistas são de uma mesma geração, nasceram entre 1959 e 1962, em diferentes estados brasileiros, mas hoje residem nas duas capitais já citadas. Todas atuam com alguma visibilidade no circuito de arte contemporânea brasileira, algumas com mais destaque do que outras. São elas: Brígida Baltar (RJ), Lourdes Colombo (SP), Nazareth Pacheco (SP), Neide Jallageas (SP), Rochelle Costi (RS) e Rosângela Rennó (MG).

O critério de seleção das artistas foi dado a partir dessas duas curadorias já mencionadas, mas foi perpassado também por nosso olhar. Das duas exposições coletivas, na curadoria de Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende, elegemos estudar Nazareth Pacheco, Rochelle Costi e Rosângela Rennó; na de Katia Canton, Lourdes Colombo. Já as artistas Neide Jallageas e Brígida Baltar foram visitadas em duas exposições independentes. A primeira na mostra *Cambiantes*, em dupla com Wilton Garcia, no SESC Paulista em São Paulo, de 8 de março a 6 de abril de 2001; e a segunda na exposição individual *Neblina*

⁹² CANTON, Katia. Op. Cit. pp.13-15.

maresia orvalho: coletas, no Espaço Agora/Capacete no Rio de Janeiro, de 1º a 23 de setembro de 2001.

Todas essas mulheres não são propriamente fotógrafas, mas artistas de diferentes formações acadêmicas que fizeram uso da fotografia em algum momento de suas trajetórias para conceber auto-retratos. Suas imagens se caracterizam enquanto fotografias *contaminadas*,⁹³ influenciadas basicamente pela performance, literatura, instalação e objeto. Nazareth Pacheco e Rosângela Rennó realizaram apenas um auto-retrato fotográfico cada uma, apropriando-se de imagens e registros de infância, na transição dos anos 1980/90; Rochelle Costi realizou três auto-retratos distintos em sua trajetória artística, utilizando diferentes estratégias, entre 1985 e 1993; e, por fim, Lourdes Colombo, Brígida Baltar e Neide Jallageas realizaram intensamente auto-retratos na transição do século XX/XXI, trabalhando quase que exclusivamente com as imagens de seus corpos.

Realizamos entrevistas com essas artistas a fim de entendermos seus processos e percursos artísticos, registrando relatos em primeira pessoa sobre suas experiências com a auto-representação. No roteiro de entrevistas utilizado, procuramos investigar basicamente:

- 1) Como elas começaram suas trajetórias no circuito de arte;
- 2) Em que momento de suas trajetórias elas realizaram auto-retratos fotográficos;
- 3) Como esses auto-retratos se situam no contexto maior de sua obra;
- 4) Que discussões seus trabalhos trazem no que diz respeito às questões de gênero.

Com as entrevistas registradas e transcritas, realizamos breves análises que traçam o percurso dessas artistas, interpretando algumas questões que atravessam os temas da autobiografia, memória, corporalidade, identidade e do gênero feminino enquanto vivido e construído. A investigação do material de cada artista foi realizada de maneira autônoma, onde escrevemos para cada uma um texto que reflete sobre sua obra, apontando para algumas questões que nos chamaram atenção. Depois de finalizados estes seis ensaios, procuramos pensar sobre o conjunto dos trabalhos em nossas considerações finais, investigando como as construções de gênero transpassam as auto-representações fotográficas dessas artistas, e como estão escritas em seus corpos.

⁹³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit. 1999.

A seguir, apresentaremos individualmente as trajetórias de cada artista, enfatizando que o caráter interpretativo se faz presente na análise, visto que obras de arte permitem leituras diversas sobre o seu significado.⁹⁴ A ordem escolhida de apresentação dessas artistas segue a cronológica, de maneira que os trabalhos mais recentes se encontram ao final do texto.

4.3. Rosângela Rennó: auto-retrato anônimo

Apropriar-se de fotografias já existentes é a principal estratégia de trabalho da artista Rosângela Rennó (Belo Horizonte-1962). Conhecida como uma “fotógrafa que não fotografa”, sua obra constitui-se fundamentalmente a partir de imagens de segunda mão, encontradas em velhos arquivos, álbuns de família, registros criminais, depósitos fotográficos etc, que muitas vezes já perderam suas funções primordiais enquanto tais. Rennó não se interessa em produzir diretamente suas próprias imagens, mas sim em utilizar imagens já existentes, com uma predileção especial por aquelas que foram descartadas e/ou rejeitadas.

A artista resgata fotos desmemoriadas, esquecidas, mortas e abandonadas, e as manipula, realizando intervenções inusitadas. Depois, as insere dentro do circuito de arte, dando-lhes uma nova vida e significado. Nesse gesto, Rennó questiona o ciclo de vida da imagem, seu nascimento e morte — perda de validade — dentro de um sistema, efetuando uma espécie de reciclagem, ou uma “pequena ecologia da imagem”, como ela mesma chamou uma de suas primeiras séries. É nesse primeiro trabalho que, particularmente, uma foto aqui nos interessa.

Formada em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 1986; e em Artes Plásticas pela Escola Guignard, em 1987, Rennó realizou no ano de 1988 a série *Pequena ecologia da imagem*, recolhendo fotos do arquivo pessoal de sua família, escolhidas por razões subjetivas.⁹⁵ Em uma das fotografias da série, cujo título é *Mulheres Iluminadas* (fig.18), vemos duas silhuetas, de uma moça e de uma criança, de pé, no centro

⁹⁴ Cf. ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2003.

⁹⁵ SILVA, Fernando Pedro da e RIBEIRO, Marília Andrés (coord.). *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p.7.

da imagem. Capturada na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, em 1968, a foto foi originalmente feita por um fotógrafo ambulante, daqueles que costumavam retratar os turistas e entregar suas imagens em um pequeno monóculo no dia seguinte. Rennó gerou *Mulheres Iluminadas* a partir da manipulação desse pequeno positivo, emprestado do acervo pessoal de sua irmã mais velha. Nele, ambas estão em cena, posando para o fotógrafo. Sua escolha por essa fotografia é especial, pois traz uma forte recordação afetiva de infância: a primeira vez que a mineira Rennó viu o mar.

No laboratório, a artista trabalhou a imagem para que ela ficasse bastante contrastada, cheia de ruídos e ranhuras, e escureceu totalmente a identidade dela e de sua irmã, transformando-as em dois vultos negros. Perdida de sua própria referência, Rennó colocou-se como anônima em seu auto-retrato:

Essa imagem fazia parte da primeira série que eu fiz, de apropriação de fotos de álbuns de família. Foi muito bom, muito saboroso incluir no meio uma imagem onde eu estava representada, só que é uma imagem toda preta, você não vê nem minha irmã nem eu. (...) nada dá a entender que sou eu, só quando eu posso falar que sou eu que a pessoa sabe. E não há nada no trabalho que indique que é uma auto-representação.⁹⁶

O caráter indicial e auto-referencial da imagem de Rennó passou por um “curto-circuito”, porque sabemos que a foto é

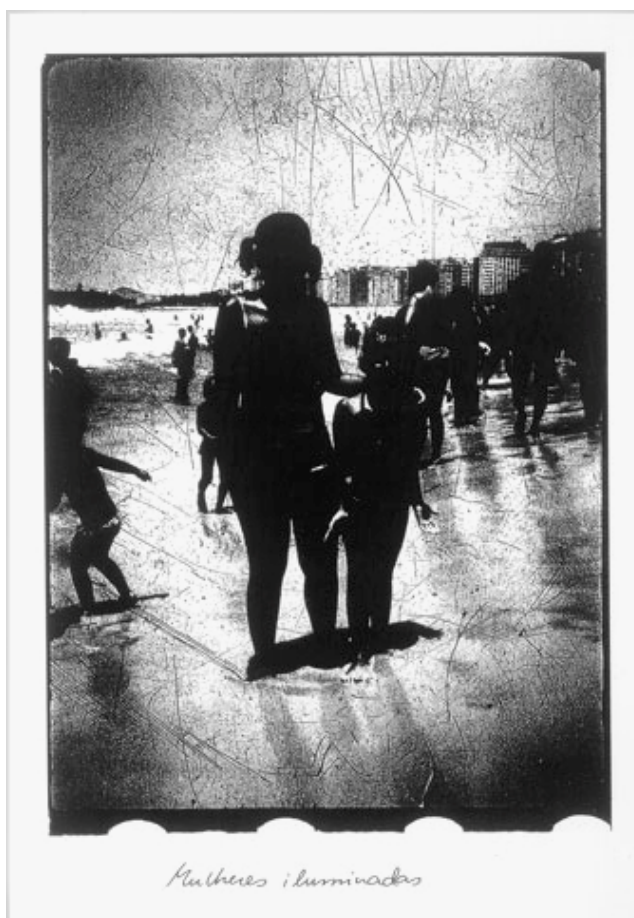


Fig.18 - **Rosângela Rennó**, *Mulheres Iluminadas*, 1988.
Série: “Pequena ecologia da imagem”.
Coleção da artista.

⁹⁶ Depoimento da artista recolhido em uma palestra realizada em 20/11/2002, no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.

uma lembrança, um rastro de alguém, mas é impossível dizer de *quem*.

Enquanto meio de identificação dos indivíduos, a fotografia foi sistematizada ainda no século XIX, com os estudos do francês Alfonse Bertillon (1853-1914), que tiveram como objetivo registrar institucionalmente pessoas com comportamentos desviantes na sociedade. Seu método incluía antropometria, impressões digitais e fotografia, como forma de reconhecimento. No que diz respeito a esse último procedimento, Bertillon sustentava que foto tinha de ser padronizada para ser facilmente encontrada. Assim, uniformizou a distância entre a câmera e o sujeito, criou um assento especial que determinava sua postura, definiu os tipos de lentes e angulação a serem utilizadas, facilitando a busca posterior da fotografia como referência.

Se antes as instituições marcavam diretamente no corpo a identidade do desviante, através de queimaduras, escarificações, tatuagens etc, a partir da invenção da fotografia essa forma de identificação é deslocada para a imagem, substituindo a intervenção física. O poder mimético da imagem especular é tanto que, na medida que ela circula, aquilo que lá está representado “volta a sua fonte corporal”, conectando-se diretamente à identidade do representado, se “tornando um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlada por seu enunciador”.⁹⁷ A apropriação imagética da fisicalidade do sujeito, que simplesmente entrega seu corpo como um “fato”, exerce um papel regulador, servindo para marcar e não perder de vista aquele que se quer encontrar, fazendo da fotografia um elemento fundamental nos novos processos de identificação, vigilância e controle trazidos pela modernidade.

Em contrapartida, *Mulheres Iluminadas* faz com que a imagem de Rosângela Rennó se perca no anonimato. Em posse de sua identidade, a artista decidiu mantê-la oculta, ao lado dos tantos outros desconhecidos que depois vieram aparecer vigorosamente em seu trabalho. Quando partiu de Belo Horizonte para morar no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, a artista começou a trabalhar com lixo fotográfico, utilizando em grande parte fotos de pessoas anônimas. Perpassou por retratos 3 x 4 descartados por estúdios, arquivos mortos, registros criminais, fotos de militares, todas já sem uso algum. E logo em

⁹⁷ GUNNIG, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. 2001, p.45.

uma de suas primeiras séries, *Pequena ecologia da imagem*, anunciou a perturbação com a problemática da identidade, questão que irá atravessar, incessantemente, toda a sua produção.

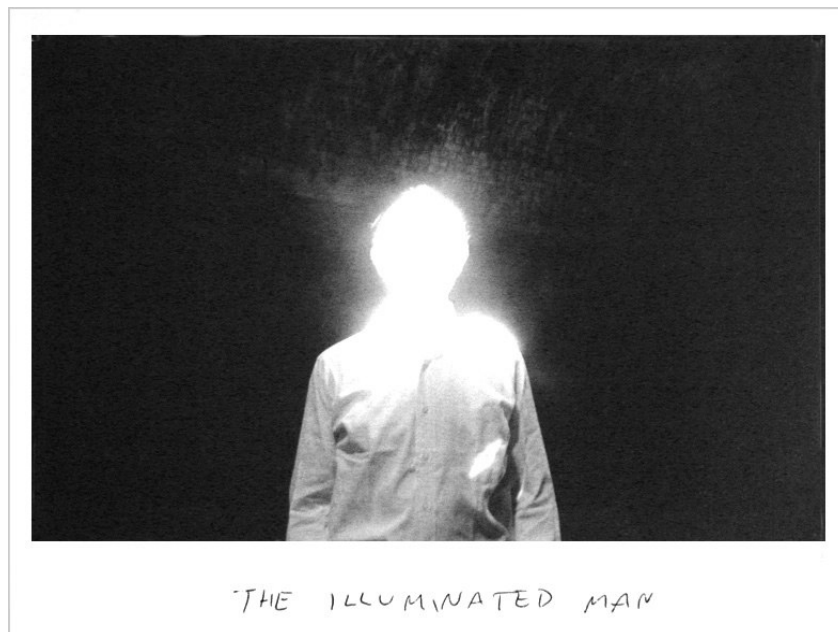


Fig.19 - Duane Michals, *O homem iluminado*, 1968. Fotografia.

Como referência para executar *Mulheres Iluminadas*, Rosângela Rennó utilizou uma imagem do fotógrafo americano Duane Michals (1932-) intitulada *O Homem Iluminado* (1968) (fig.19), no qual há uma figura com uma luz branca estourada em seu rosto, numa clara alusão à espiritualidade. Um fato importante é que Duane Michals tem como marca registrada a inclusão do elemento texto em muitos de seus trabalhos, não somente como uma legenda, mas como um gerador de significado, tão importante quanto a imagem em si.⁹⁸ Ao gravar uma escrita de próprio punho, o fotógrafo dá à obra um caráter muito mais intimista, como uma espécie de assinatura. Rosângela Rennó realizou uma escritura pessoal na parte inferior de *Mulheres Iluminadas*, assim como Michals, mas brincou com o sentido entre a imagem e texto, ao mostrar o contorno de duas figuras pretas e opacas. A “iluminação” das meninas pode despontar apenas no sentido figurado, além da visível.

Pelo modo que se apresenta, e talvez por ser a única fotografia onde a própria artista

⁹⁸ Ver: MICHALS, Duane. *The essencial Duane Michaels*. 1997.

é representada, à *Mulheres Iluminadas* foi atribuída uma imensa carga simbólica. Foi escolhida para ser capa do livro que leva o nome da artista editado pela EDUSP em 1997, com texto de Paulo Herkenhoff. O crítico comenta a imagem como “uma obra de acercamento de Rosângela Rennó com a fotografia”, explicitando seu caráter autobiográfico como “parte de um rito social do álbum de família, na lembrança de uma viagem corroída pelo tempo”,⁹⁹ que não só ela, mas muitos de nós guardamos em nossas memórias. Seu auto-retrato foi amplamente citado e reproduzido, e se tornou um dos ícones em sua obra. A importância dada a essa foto não é casual, pois ela dá início a um movimento circular na trajetória de Rosângela Rennó, que se afastando cada vez mais de sua autobiografia conseguiu abraçar questões sociais mais amplas.

Ao começar sua carreira no final dos anos 1980, a artista parte de arquivos pessoais e álbuns de família; passa a década seguinte trabalhando com fotos de anônimos; e, novamente, volta para sua própria imagem no início do século XXI, mas agora não através da fotografia. Em um de seus mais recentes trabalhos, o vídeo *Espelho diário* (2002), a artista traz o cume da questão da identidade, que atravessa toda a sua obra. Tendo como ponto de referência seu próprio nome *Rosângela*, durante oito anos colecionou artigos de jornal com histórias reais — e muitas vezes peculiares —, envolvendo suas homônimas.

Rennó reuniu esse material e montou um diário, junto com a escritora Alícia Duarte, criando uma narrativa como se todas essas Rosângelas fossem uma só, vivendo diferentes situações a cada dia. A artista produziu, dirigiu e atuou no vídeo, personificando essas mulheres diversificadas e distintas. Durante esse processo, Rennó fez com que o encontro com sua identidade se desse através da alteridade, mas manteve um múltiplo comum: sua identidade com o gênero feminino, que teve como ponto de partida sua auto-referencialidade enquanto *Rosângela*. Mas mesmo revelando sua imagem e voz em *Espelho diário*, ainda não sabemos *quem é* Rosângela Rennó, se todas ou nenhuma dessas mulheres, deixando o espectador mais uma vez em suspense, na persistente idéia de anonimato.

⁹⁹ HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”, 1997, p.126.

4.4. Memórias do corpo de Nazareth Pacheco

Desde pequena, Nazareth Pacheco (São Paulo-1961) diz ter uma grande habilidade manual, principalmente na confecção de objetos e esculturas. Veio mais tarde desenvolver esse interesse na faculdade de Artes Plásticas do Mackenzie, onde se graduou em 1983. Recém formada, trabalhou na loja do Museu de Arte Moderna, quando na época lá se vendiam obras de arte; na monitoria da Bienal Internacional de São Paulo de 1985; e na galeria *Unidade 2*, em 1986. No ano de 1987, foi estudar em Paris, onde frequentou o ateliê de escultura da Escola Nacional de Belas Artes, realizando instalações com rolhas de vinho recolhidas à noite nos restaurantes da cidade.

Na virada da década de 1990, começou a desenvolver peças filiformes feitas com borracha preta vulcanizada. Confeccionou longas tiras negras com pinos pontiagudos, lembrando instrumentos de tortura e a estética sadomasoquista (fig.20). Remetiam ao chicote e à corda, evocando o erotismo do *bondage*¹⁰⁰ na relação dor/prazer. Tadeu Chiarelli classificou-os como “objetos dependentes”, disponíveis aos estímulos alheios: podiam ser manipulados, ganhando novas formas

no espaço; ou contemplados em sua imobilidade.¹⁰¹ Apesar de sua aparente agressividade, eram objetos macios e não machucavam quem os tocasse. Este trabalho *Sem-título* — a artista nunca lhe dá nomes —, realizado no ano de 1989, foi sua grande entrada para o



Fig.20 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, 1989.
Objeto em borracha vulcanizada. 4 m.

¹⁰⁰ Prática erótica de amarrar e aprisionar o parceiro, fazendo dele uma espécie de “escravo sexual”. Atividade que participa dos jogos de poder e dominação no universo fetichista. Na definição do dicionário, *bondage*, do inglês, quer dizer: servidão, sujeição e dependência. Cf. *Novo Michaelis*. 1982, p.113.

¹⁰¹ CHIARELLI, Tadeu. “Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco”. 1997, p.2.

circuito de artes plásticas: com ele foi selecionada para participar de exposições no Centro Cultural São Paulo e na Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro, além de diversos salões de arte ao redor do Brasil.

Em 1992, a artista iniciou uma pesquisa intensa sobre sua história de vida, executando um trabalho que se diferenciou formal e conceitualmente de sua produção já existente, ou daquela que viria em seguida aparecer. Movida por questões pessoais, realizou uma pesquisa de cunho totalmente autobiográfico. Conforme relatou:

Em algum momento eu senti uma identidade do meu trabalho com a minha pessoa, fui entrar na questão da minha história quando eu nem sabia que ia dar em um trabalho e acabou dando. Daí comecei a aprofundar. (...) Em um primeiro instante não existia essa questão “isso é uma exposição, isso é um trabalho”, não, era quase um trabalho para mim, pra um desenvolvimento, pra um questionamento, embora já existisse a questão formal de como eu montaria isso.¹⁰²

Durante os primeiros dezoito anos de sua vida, a artista passou por diversas cirurgias por conta de alguns problemas congênitos. Filha de pai médico, sua mãe costumava guardar em uma pasta toda a documentação — exames, laudos, pinos, prescrições, raios X, etc — do processo de intervenções físicas no qual Pacheco desde cedo vivenciou. A artista utilizou esse material e outros objetos dos quais dispunha (como seringas, frascos de medicamento, fotografias, máscaras, molde da arcada dentária, mechas de cabelo etc), e os montou em caixas de madeira com o fundo de chumbo, remetendo à idéia de uma “radiografia do corpo”. Em cada uma das caixas, Pacheco fez referência específica a uma parte corporal manipulada, num total de quinze peças.

O conjunto foi apresentado na Galeria Raquel Arnaud, no período de agosto a setembro de 1993, exposição com uma grande penetração da mídia, junto ao texto *O corpo como destino*, de Maria Alice Milliet. A crítica evidenciou tanto o lado médico quanto estético da historiografia corporal da artista, dividindo o trabalho em duas partes: a primeira sobre os tratamentos cirúrgicos visando a recuperação física; e a segunda, sobre os processos de beleza trilhados por Pacheco. No entanto, ela assinala que na narrativa essa distinção se dissolve, na impossibilidade em definir as fronteiras entre o estético e o

¹⁰² Os depoimentos da artista nesse texto foram recolhidos em entrevista no dia 24/09/2002, em São Paulo.

terapêutico nas práticas corporais femininas contemporâneas.¹⁰³

Imagens fotográficas da artista estão presentes em quatro caixas da série. Na que explora o rosto, Pacheco colocou duas imagens de si mesma com poucos meses de idade, após uma cirurgia de lábio leporino. Ao centro, um pequeno texto médico explicando suas especificidades científicas (fig.21). Em outra, relativa às mãos e punhos, há uma radiografia da artista com dois anos de idade, acompanhada de uma análise clínica sobre sua deficiência óssea (fig.22). Na caixa referente aos olhos, Pacheco aparece em uma pequena imagem com quatorze anos, usando um tapa-olho, após um transplante de córnea. Por último, encontramos uma foto da artista, já adulta, de costas mostrando sua imensa cabeleira; e, ao lado da imagem, este mesmo cabelo, cortado e amarrado em um rabo-de-cavalo.

Esta série é o único trabalho em que Nazareth Pacheco utiliza imagens fotográficas. Serviu-se delas como um recurso para resgatar sua memória e fazer uma retrospectiva de sua vida. Esses registros não apenas acompanharam sua trajetória, mas têm correspondência direta em seu corpo, como uma escrita — lei — incapaz de se descolar de sua existência. Sua obra compõe uma espécie de mapa corporal, mostrando a aquisição de um saber, percurso bastante íntimo e doloroso, ritual de tortura que no corpo sempre encontra lugar. Como apontou Pierre Clastres, no corpo a sociedade imprime sua marca e estampa um eterno lembrete:

Ora, uma cicatriz, um sulco, uma marca são indeléveis. Inscritos na profundidade da pele, atestarão para sempre. (...) a marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impressos em si os sulcos da lembrança — *o corpo é uma memória*.¹⁰⁴

No corpo se apreende, acumula e sinaliza o rastro de uma *passagem*, de algo que não se pode esquecer. Neste trecho, Clastres estava analisando uma sociedade sem escrita e, segundo ele, a tortura é uma espécie de escrita corporal, mas que torna todos iguais. Ele via as sociedades “primitivas” como sociedades contra o Estado, isto é, sociedades nas quais a desigualdade não poderia se instalar. A diferença, no caso de Nazareth Pacheco, é que a marca no sentido de inscrição usado por Clastres, a torna diferente e não igual aos outros na

¹⁰³ MILLIET, Maria Alice. *O corpo como destino*. 1993. Texto produzido para exposição realizada na Galeria de Arte Raquel Arnaud, apresentada no período de agosto a setembro de 1993.

¹⁰⁴ CLASTRES, Pierre. “Da tortura nas sociedades primitivas”. s/d, p.128.

sua sociedade. O que a artista parece fazer através de sua obra não é enunciar uma lei geral como em *Clastres*, mas sim chamar atenção sobre um tratamento diferenciado que nossa sociedade dá para aqueles que se afastam da norma.

Nos trabalhos seguintes, o corpo persistiu sendo a questão principal de Nazareth Pacheco, mas agora ele mais claramente se definiu enquanto “feminino”. A artista começou a pesquisar materiais e realizou obras com espelhos, DIUs (dispositivos intra-uterinos), saca-miomas, e outros instrumentos médicos de manipulação do corpo da mulher. Seus objetos foram apresentados sempre com uma limpeza e

minimalismo assépticos. Deslocados de seus contextos originais — da sala de ginecológica para o espaço sacralizado de arte —, os objetos causavam enorme estranhamento quando suas funções originais eram percebidas (fig.23).

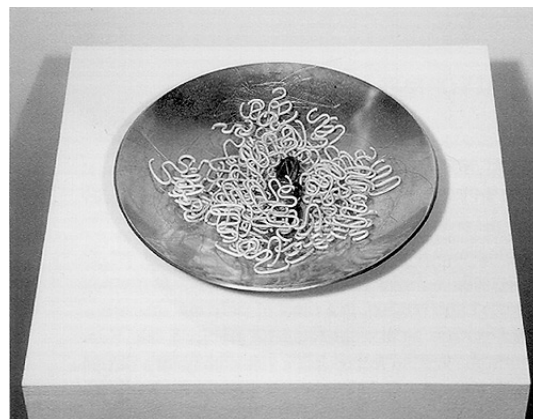


Fig.23 - **Nazareth Pacheco**, *Sem-título*, 1995.
DIUs, alumínio e chumbo.

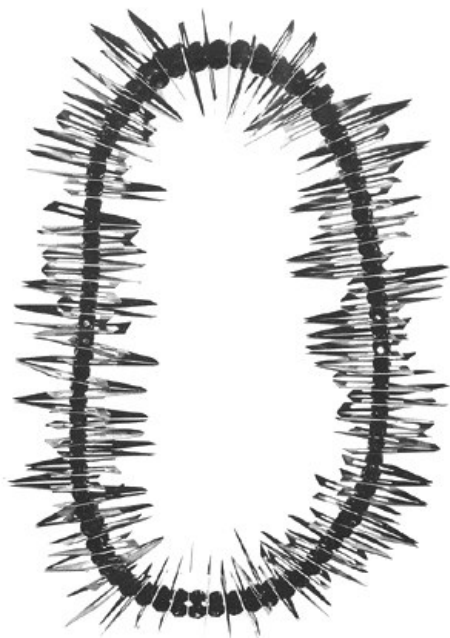


Fig.24 - **Nazareth Pacheco**, *Sem-título*, 1997.
Cristal e lâmina de bisturi. 40 x 16 x 6 cm.
Coleção da artista.

Nesse processo de investigação, que lhe rendeu muitas visitas a lojas de artefatos médicos, a artista começou a explorar o uso de instrumentos cirúrgicos para a confecção de ornamentos corporais. Fez uma série de colares e gargantilhas utilizando miçangas, cristais, canutilhos e peças perfurantes, como lâminas, anzóis, agulhas de sutura e bisturis, numa esquisita e sedutora combinação (fig.24). No entanto, eram jóias para serem vistas, só podiam ser vestidas por alguém que não quisesse evitar a dor, sob o risco de graves ferimentos.

Ao confeccionar colares e gargantilhas, Nazareth Pacheco trabalhou justamente o pescoço, parte do corpo bastante vulnerável, aquela que é atingida para separar a cabeça do tronco, e onde se localiza a jugular, veia de maior circulação sanguínea. O encanto perante o colar é tão grande quanto à angústia da proibição de seu uso. Ao extremo, sua transgressão implicaria em tortura e até mesmo na morte.¹⁰⁵ A artista também produziu vestidos inteiramente feitos com cristal e gilete, explicitando a ambigüidade entre beleza e sacrifício: “sofrer para bela ser”, ideologia corporal que perpassa a construção do gênero feminino.

Percorrendo seu corpo e dividindo publicamente sua memória pessoal no trabalho *Sem-título* de 1993, feito com fotografias, objetos e documentos, a trajetória artística de Nazareth Pacheco foi marcada definitivamente por sua história de vida. Essa marca, como um rito, se deu somente através da presença do espectador, numa troca social. Sua produção foi diretamente associada à sua história, numa total fusão entre arte e vida. Muitos críticos se interessaram por seu trabalho ao longo da última década, e a maioria deles nunca deixou de citar sua experiência biográfica. Mas, ao mesmo tempo em que a história de vida de Nazareth Pacheco tem uma ligação muito forte com sua obra, sua interpretação deve ir além dela.

Minha história passa por um viés do meu trabalho, mas eu não quero que o meu trabalho seja a questão da “Nazareth que nasceu com problema físico”, que isso ou aquilo. Isso às vezes me incomoda. O que eu acho muito interessante é que quando eu vou para fora as pessoas me convidam pelo trabalho, elas não me conhecem, então o discurso lá é outro. Mas ao mesmo tempo eu dei a “cara para bater”, eu fui falar disso em um momento de minha obra, mas não é um momento eterno.

O simbolismo que sua obra traz vai muito além da história pessoal da artista. Nos fala das relações de perigo, de prazer e violência; do erotismo da dor, sofrimento e aprisionamento; daquilo que de alguma forma nos toca, nos aterroriza, nos domina, nos faz desejar; e que na fragilidade do corpo sempre encontra refúgio contra o esquecimento.

¹⁰⁵ Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1998, p.32.

4.5. O auto-retrato “roubado” de Rochelle Costi

A trajetória da gaúcha Rochelle Costi (Caxias do Sul-1961) perpassa por três auto-retratos fotográficos realizados em diferentes momentos e marcados por estratégias variadas de representação. Diz apaixonar-se pela fotografia ainda criança, quando seu pai trouxe dos Estados Unidos uma *rolleiflex*, junto à uma filmadora e projetor de cinema 16mm. Aos seis anos de idade, ganhou sua primeira câmera fotográfica. Mudou-se para Porto Alegre aos sete. Optou por fazer a faculdade de Comunicação Social na PUC-RS, pois o curso oferecia um semestre de fotografia. Em 1981, com apenas 20 anos, já havia se formado. Recém graduada, participou de algumas oficinas no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, onde envolveu-se com o meio das artes plásticas. Decidiu então se fixar em Belo Horizonte por seis meses, período no qual atendeu as disciplinas *Processos alternativos em fotografia*, na UFMG; e *Desenho de criação e Fotografia audiovisual*, na Escola Guinard.

Voltou para Porto Alegre bastante estimulada e nutrida de novas informações, montando sua primeira exposição em 1982. Mergulhou no universo da arte atravessando por um período intenso de experimentação, na realização autodidata de trabalhos, já que não possuía formação acadêmica em artes. Produziu algumas instalações que foram expostas em várias capitais do Brasil, como *Interiores* (1985), selecionada para participar do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM-RJ.

Composta por objetos diversos, *Interiores* apresentou uma peça na qual Rochelle Costi fez uso de uma fotografia de si mesma quando criança, raptada do baú de sua mãe (fig.25). Tirada em 1965, nela a artista e sua irmã mais velha, ainda bem pequenas, estão sentada nos degraus de uma escada. A imagem foi colocada dentro de um pequeno armário de banheiro posicionado horizontalmente, no qual o tradicional espelho foi substituído por vidro. Escreveu na parte superior da fotografia a frase “a vesga sou eu”, e na parte de fora da caixa “intimidades”. Mais uma vez, a apropriação da imagem de infância se fez presente, no desejo de um resgate memorial, que na fotografia encontra lugar por excelência. O estrabismo foi alegado pela artista como uma contribuição que determinou seu interesse pelo fotográfico, visto que seus olhos mobilizaram parte de sua vida:

Eu me tornei estrábica com um ano e meio, e a partir daí a minha visão passou a ser o foco de atenção da família (...). E não tinha tratamento em Caxias, então a gente viajava três vezes por semana para Porto Alegre. Era uma viagem longa, e tinha que fazer exercícios óticos para tentar corrigir esse problema. Os exercícios eram super chatos, eu era quase um bebê, mas aproveitava a viagem para olhar o efêmero (...). Aí eu achei essa foto que eu estava vesga, aliás, em todas eu estava, e continuo vesga até hoje, e resolvi usá-la dessa forma irônica.¹⁰⁶



Fig.25 - Rochelle Costi, *Intimidades*, 1985. Peça que compõe a instalação *Interiores*. 29 x 38 x 10 cm.

Para ela, o estrabismo — que implicou em um contato mais atento em relação à visão — influenciou em seu olhar, deixando-a mais observadora. Trabalhou como fotógrafa para muitas bandas de música e grupos de teatro na cena cultural de Porto Alegre durante a segunda metade dos anos 1980, realizando capas de disco e coberturas de shows e espetáculos. Em 1988, conseguiu um estágio de cinco meses com o famoso fotógrafo de moda Bob Wolfenson, mudando-se para São Paulo. Em paralelo, fotografava para revistas e realizava seu trabalho artístico pessoal.

Nesse período intenso de agitos profissionais, já em 1990, Rochelle Costi realizou um auto-retrato acéfalo segurando um coração humano feito de gesso, comprado em uma feira de antiguidades. Utilizado em aulas de anatomia, o coração possui um corte no qual é possível vê-lo em seu interior, na exposição de veias e artérias (fig.26). Performou a cena e fotografou-se com ele, ampliando a imagem em grande dimensão. Depois a dividiu em várias partes, colando-as sobre uma base maciça de pastilhas brancas.

Conforme relatou em seu depoimento:

Eu fiquei loucamente apaixonada por ele, e aí eu fiz esse auto-retrato segurando o coração. (...) aquilo ali era uma coisa absolutamente minha, aquela paixão, aquele coração. (...) Acho que não sairia de mim uma imagem de um modelo segurando esse coração, tinha que ser eu mesma. A concepção da coisa é muito mais autêntica comigo segurando do que qualquer outra pessoa.

¹⁰⁶ O depoimento da artista foi recolhido em entrevista no dia 08/07/2003, em São Paulo.



Fig.26 - Rochelle Costi, *I'm in love with my heart*, 1989-90. Objeto. Coleção da artista.

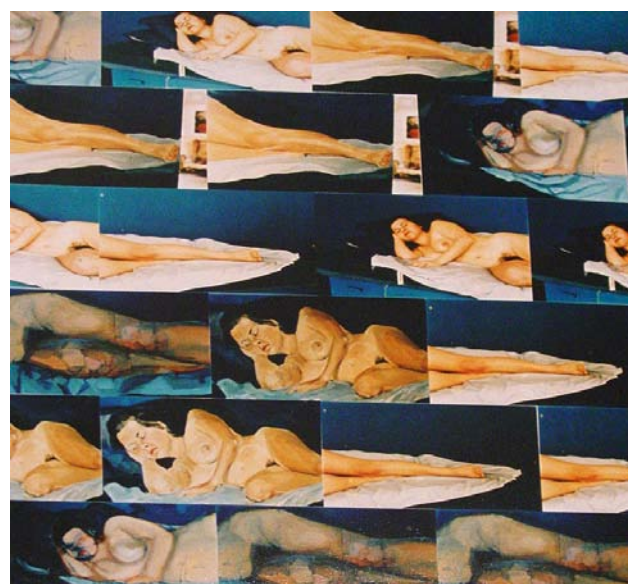
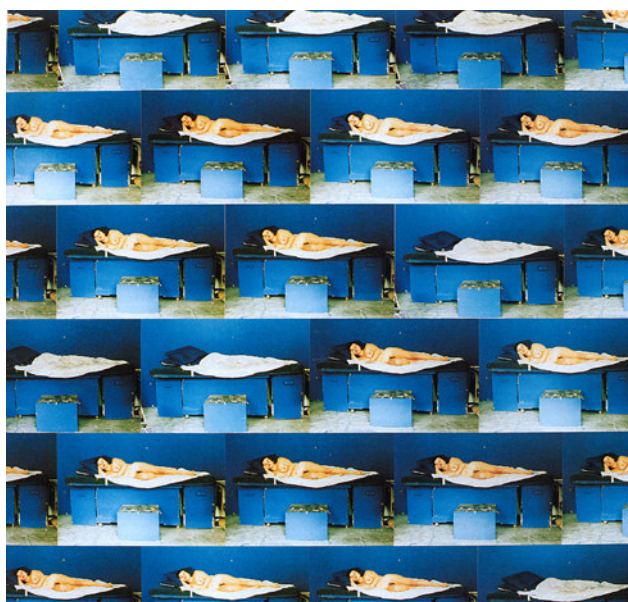
A visceralidade inerente a este trabalho foi potencializada pelo uso de seu próprio sangue, utilizado como tinta para pintar certas partes da imagem do coração. Aplicou uma camada de goma arábica sobre toda a extensão da foto para acelerar a deterioração da matéria, trabalhando a idéia de fugacidade, que vai de encontro com o estado latente e dramático da paixão. Retratou-se vestida com um *sutien* negro e o colo desnudo, em um enquadramento que evidencia uma proximidade erótica com o corpo. A cabeça, oculta, não pensa; e o peito, em primeiro plano, apenas sente.

Seria entretanto um outro auto-retrato que marcaria por definitivo a trajetória de Rochelle Costi. A artista o realizou durante sua estadia em Londres, no intuito de relatar visualmente sua vivência fora do país. Se propôs a posar como modelo nu para uma escola, nos exames finais de arte do *A levels*, curso que antecede a graduação no sistema educacional britânico. Necessitava de emprego e não se encaixava em nenhum desses tradicionais *jobs* de garçonete para estrangeiros, acreditando que ser modelo vivo era uma profissão mais agradável de se viver, e de estar próxima ao universo artístico. Mas logo em seu primeiro dia notou a arduidade do batente. Permanecia 45 minutos em pose e tinha 15

minutos de intervalo, completando um total de cinco horas diárias. Durante o período dez dias, acumulou 50 horas de trabalho estático como modelo nu.

No desenrolar dessa experiência, a artista teve a idéia de transformar sua vivência como modelo em seu próprio trabalho de arte. Levou a câmera fotográfica para a escola, posicionou-a no tripé e realizou dois filmes retratando-se em pose. Fotografou também as pinturas que os alunos fizeram dela, contrapondo seu ponto de vista com daqueles que a retrataram. Assim, Rochelle Costi foi, simultaneamente, objeto de representação alheio e de si mesma.

Juntou as imagens e montou-as em quatro painéis, misturando as fotografias que haviam tirado de si com as imagens das pinturas dos alunos. Intitulou a obra de *50 horas: auto-retrato roubado* (1992-3) (figs. 27 e 28), pois de certa forma foi furtada da experiência em ser modelo dos outros. Ampliou as fotografias e realizou fotomontagens, embaralhando os olhares sobre si mesma. Escreveu ainda um texto para acompanhar o trabalho, que figurou ao lado das imagens:



Figs.27 e 28 - **Rochelle Costi**, *50 horas: auto-retrato roubado* (detalhe), 1992-3. Fotomontagem em quatro painéis e texto. 1,20 x 1,20 cm cada. Doação Casa Triângulo ao MAM-SP

50 horas

Auto-retrato roubado

50 horas posando para uma classe de pintura. Dói-me me o corpo e a dificuldade de encontrar um sentido, além do financeiro, para estar fazendo isso. Até que percebo o grande privilégio de ser o objeto. De usar seu ponto de vista, vivendo a cena pelo avesso. Através da contra-luz, vejo os efeitos que atingem minha superfície. Nos intervalos da aula, vingo-me da imobilidade forçada, repetindo a pose para fotografar a mim mesma.

Fotografar se torna assim o gesto capaz de ilustrar o estreito limite entre o óbvio e o absurdo, limite que nos deparamos mais do que nos damos conta.

Atividade e passividade dependem apenas como ocupar o espaço.

Londres, janeiro de 1992.

Em tom confessional, como em um diário, imbuído da noção temporal e espacial na assinatura do local e data da escrita, foi através da palavra em primeira pessoa que a artista pôde deixar explícita ao espectador sua vivência enquanto modelo. Narrou sua posição, declarando uma espécie de vingança sobre o estar passivo, na tomada de controle sobre a imobilidade de sua própria imagem. Fez da condição inerte de modelo uma prerrogativa, um “privilégio”, aproveitando-se da experiência para perverter a binária relação de dominação modelo/artista, especialmente sobre seu corpo feminino e nu. Sua câmera, como uma arma, atuou como um instrumento de poder, dotando da capacidade de discurso a imóvel condição de modelo.

O auto-retrato roubado de Rochelle Costi foi um marco em sua trajetória, participando da já “lendária” exposição *Fotografia Contaminada*, organizada em 1993 por Chiarelli, no Centro Cultural São Paulo, mostra que assinalou balizas para a fotografia contemporânea no Brasil.¹⁰⁷ *50 horas: auto-retrato roubado* é até hoje seu trabalho mais exposto, publicado e comentado — muito pelo fato de ter sido doado ao MAM-SP, participando assim do acervo de uma instituição reconhecida, o que facilitou sua circulação e visibilidade. Através dessa obra, Rochelle Costi realizou uma reflexão sobre o seu papel enquanto artista, na perversão dos tradicionais estereótipos artista/modelo e masculino/feminino, aproveitando assim a oportunidade para passar, de maneira exemplar, da mera condição de objeto para a de sujeito da ação via auto-retrato fotográfico.

¹⁰⁷ CHIARELLI, Tadeu. Op. cit. 1999.

4.6. Neide Jallageas e a imitação de *Laura*

Formada em Direito, em 1981, pela Faculdade de Marília, Neide Jallageas (Marília-1959) trabalhou onze anos na área de administração em São Paulo, onde fixou residência em 1985. Paralelamente, esteve sempre envolvida com o universo artístico, interessando-se especialmente pela fotografia, meio que veio mais tarde desenvolver. Atendeu a cursos no MUBE e MAM-SP, e freqüentou ateliês de artistas como Fernando Stickel. Em 1992, decidiu parar de trabalhar como executiva e tornou-se assistente do pintor Luis Paulo Baravelli, por dois anos. O artista foi o primeiro a incitar sua proximidade com a fotografia, oferecendo seu equipamento fotográfico para experimentações. Os bons resultados de um primeiro contato renderam, na época, algumas capas de livro para a Brasiliense.

Porém, a dificuldade de “viver de arte” como um meio estável de sustento, a fez voltar, em 1994, a trabalhar na administração de uma fábrica de alimentos em Guarulhos. Durante o trajeto de sua casa para o serviço, que demorava mais do que uma hora, Neide Jallageas teve a idéia aproveitar esse tempo vago que estava em trânsito para fotografar, já que essa era uma atividade conveniente e possivelmente interessante de se realizar dentro de um ônibus. Seu interesse pela fotografia confluiu em um curso de aperfeiçoamento técnico no SENAC, passando sistematicamente a investigar, a partir daí, a linguagem fotográfica, tanto prática quando teoricamente.

No decorrer de alguns anos, a fotografia foi ocupando um espaço cada vez maior em sua vida. Em 1996, no surgimento de novos trabalhos e convites, Neide Jallageas definitivamente abriu mão de sua carreira de formação para dedicar-se à pesquisa artística. Sua produção começa a aparecer no circuito de arte em 1999, no Salão do Amazonas, Piracicaba e Curitiba. Em 2000, participou de exposições coletivas em grandes instituições de visibilidade, como o MAM-SP e Fundação Gulbenkian, em Lisboa; além de realizar individuais no MIS-SP, Paço das Artes e Centro Cultural São Paulo.

A pesquisa fotográfica de Neide Jallageas caminhou em direção ao desenvolvimento de câmeras de orifício (*pin-hole*), técnica artesanal de construção do dispositivo fotográfico que prescinde o uso de lentes. Em uma caixa toda preta, remontando ao antigo princípio da câmera escura, faz-se um pequeno furo da espessura de uma agulha, por onde a luz entra e

projeta a imagem invertida. Do lado oposto e perpendicular ao furo, coloca-se uma superfície fotossensível para que nela a imagem seja impressa pelos raios luminosos. Nas câmeras de orifício, não há visor para que o fotógrafo localize o recorte da imagem desejada. Ele lança mão de sua percepção do espaço e do conhecimento de sua própria câmera para ter uma idéia daquilo que irá ser registrado pela luz. O resultado das imagens apresenta uma estética diferente daquela obtida com a câmera convencional, já que não é filtrada por lentes, além de implicar em um processo “cego” no ato fotográfico.

Outra característica fundamental que permeia a trajetória de Neide Jallageas é o uso de seu próprio corpo como objeto de investigação. Sua grande entrada para o circuito de arte se deu com a série *Vestígios* (2000), composta pela instalação fotográfica *Realidades meramente superficiais* e do vídeo *Intervalo*. A artista desenvolveu *Vestígios* como parte de sua dissertação de mestrado na ECA-USP, defendido em 2002, explorando a conexão entre literatura, performance e fotografia através de sua própria imagem.¹⁰⁸

A obra *Realidades meramente superficiais* consiste em uma releitura do conto *A imitação da rosa*, de Clarice Lispector, escrito entre 1954 e 1955. Neide Jallageas interpreta a personagem Laura, uma mulher que vive um grande drama existencial — característica típica dos textos de Lispector, que elege quase sempre protagonistas mulheres em suas histórias. No conto, Laura hesita em guardar para si as rosas que havia comprado, por insistência do vendedor, mas também por um pouco de “ousadia”, já que nunca havia possuído nada belo em sua vida. Entretanto, a beleza imponente das rosas a ameaçava. Laura, mulher de meia idade, dona-de-casa, sem filhos, esposa dedicada, vivendo uma vida metódica e auto-controlada, há muito havia esquecido de si. Nas palavras de Lispector:

(...) sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh! Nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema a incomodava. (...) Mas essas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido.¹⁰⁹

O texto faz menção a algumas visitas ao médico, dando a entender que Laura havia

¹⁰⁸ Cf. <http://www.jallageas.art.br>.

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. "A imitação da rosa". 1979, pp.46-49.

acabado de voltar para casa após uma internação, possivelmente por causa de um surto de loucura. Sozinha em seus pensamentos, Laura está preocupada em agir com clareza e perfeição, na tentativa de provar para si, e para os outros, que já está “bem”. O turbilhão de emoções e dúvidas que Laura vive no conto é sintetizado no impasse simbólico em livrar-se das rosas, dando-as para a amiga Carlota que, diferente dela, era “ambiciosa” e não via “perigo em nada”; ou assumir a beleza da flor para si, e libertar-se para viver seus desejos.

A crise diante do belo e do erotismo das rosas sobre as quais a personagem se desdobra, a reconduz aos velhos dilemas através dos quais caminha boa parte da humanidade, e, em especial, o sexo nomeado feminino, porque é sobre ele que a personagem engasga, pulsa, se enovela e enlouquece: entre o apropriar-se e abster-se, o assumir e o omitir, o descobrir e o encobrir, entre o desejo e o medo.¹¹⁰



Fig.29 - Câmeras utilizadas na instalação fotográfica *Realidades meramente superficiais* de **Neide Jallageas**. Da esquerda para direita, o nome de cada uma delas é: Cunhatã 2, Iraci, Minha Mãe, Laurinha, Maria Luiza, Paula e Carlotinha.

Para representar a problemática de Laura, Neide Jallageas construiu sete câmeras fotográficas de orifício e deu a elas nomes femininos (fig.29). A seleção dos nomes partiu de uma escolha pessoal da artista, que elegeu alcunhas de entes queridos para representar os diversos olhares, já que cada câmera fotográfica produz um tipo de imagem particular, devido às suas diferentes proporções, angulações e formatos.

A artista posicionou as câmeras em um semicírculo e, sentada em um banco, interpretou a personagem Laura, permanecendo em pausa durante doze minutos de exposição fotográfica. Com uma rosa na mão, Jallageas condensou em sete fotogramas a longa inscrição do tempo, momento de oscilação de Laura, na dúvida paralisante entre dar, ou não, a flor.

Após revelar e ampliar manualmente todos os negativos que estavam dentro das

¹¹⁰ JALLAGEAS, Neide. *Vestígios: a leitura fotografada*. 2002, p.49.

diferentes câmeras, Neide Jallageas montou as imagens exatamente da mesma forma que a ação se configurou, substituindo as câmeras fotográficas pelas imagens de si mesma que haviam sido registradas. Ao centro oposto às imagens, colocou o banco no qual se sentou, remontando o cenário da performance. O banco vazio no espaço convida o espectador a preenchê-lo, fazendo-o experienciar a posição de Jallageas na cena (fig.30).



Fig.30 - **Neide Jallageas**, *Realidades meramente superficiais*, Instalação fotográfica, 2000.

Nas imagens, a artista deixa claro que não é ela, mas sim *Laura*, colocando-se assumidamente enquanto uma personagem, na clássica confusão criador/criatura:

Ela pode ser chamada de fotografia ficcional, ou seja, não estou fazendo aquela foto para documentar uma determinada coisa, aquela foto é feita comigo mesma, ou de repente pode ser até uma outra pessoa, é que no caso eu estou trabalhando com auto-retrato, mas comigo está imbuído aquele sentimento da personagem, daquela característica física da personagem, que não sou eu, eu estou pensando naquela história da personagem. (...) havia um questionamento de vários curadores sobre o trabalho que eu estava realizando com o personagem da Clarice. Na verdade, eles alegavam que era um auto-retrato, e eu dizia que não, que era o auto-retrato de uma personagem.¹¹¹

A diferenciação entre “auto-retrato” e “auto-retrato de um personagem” pode parecer de certa maneira um pleonismo. De acordo com Jean-François Chevrier, “todo auto-retrato é inevitavelmente, por sua própria natureza, uma duplicação, uma imagem do outro”. Até mesmo o mais simples e menos encenado. O autor coloca que diante de um espelho, no

¹¹¹ O depoimento da artista foi recolhido em entrevista no dia 08/12/2002, em São Paulo.

intuito de descobrir nossa verdadeira identidade, sempre encontramos uma *persona*, ou seja, automaticamente criamos um personagem de nós mesmos para nós mesmos. De acordo com Chevrier, o auto-retrato é uma multiplicidade de máscaras do eu, uma inevitável performance, como num jogo de espelhos infinito.¹¹²

Em *Realidades meramente superficiais*, Neide Jallageas imita Laura: a máscara aqui é explícita. Mas, em um movimento circular, encontramos nessa ficção novamente a artista, que se deixa transparecer na interpretação. A eleição em trabalhar com uma autora mulher e vivenciar uma crise tipicamente “feminina”, revela, no mínimo, um interesse e/ou identificação pela questão de gênero. Através da performance e do tratamento soturno da imagem fotográfica (fig.31), Neide Jallageas foi capaz de expressar seu ponto de vista sobre a problemática de Laura: uma mulher paralisada flutuando na escuridão.



Fig.31 - Neide Jallageas, imagem que compõe a instalação fotográfica *Realidades meramente superficiais*, 2000.

¹¹² CHEVRIER, Jean-François. “The image of the other”. 1987, p.10.

4.7. As Máscaras de Lourdes Colombo

Lourdes Colombo (São Paulo-1959) formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 1984. Passou os dois anos seguintes trabalhando com arte, mas as circunstâncias econômicas a fizeram tomar outros rumos profissionais. Dez anos depois, estabilizada financeiramente como dona de uma loja de *design* e decoração, retomou seu percurso artístico em 1994, orientada pelo casal de artistas Leda Catunda e Sérgio Romagnolo.

Com uma série de pinturas monocromáticas em óleo, Colombo desenvolveu uma paleta de cores composta por tons de rosa, vermelho e marrom, baseando-se em pigmentos utilizados em batons, esmaltes, sombras e bases para o rosto. Através do título de seus quadros, que eram alcunhados de nomes de cosméticos — como *Batom lilás Colorama* (1994), por exemplo — Lourdes Colombo explicitou a utilização da maquiagem como conceito de trabalho. A experiência com a pintura desembocou numa produção com objetos, usando como matéria-prima materiais que remetiam ao universo simbólico estereotípico da mulher, como o veludo, a *lingerie*, flores, pérolas, sapatos de salto etc, além de explorar as cores rosa e vermelho. E em cima desses objetos, a artista sobrepunha uma grossa camada de batom:

Como na pintura eu trabalhava com o conceito da maquiagem, só que eu ainda trabalhava como o material tinta, eu fui pesquisar e decidi usar o próprio material batom como tinta. Então eu ia numa fábrica de batom, e derretia o batom como se fosse tinta, mas já em cima de objetos, não em cima do suporte tela. Eu usei um monte de materiais: a parafina; o veludo, porque tinha toda uma questão sensorial do tato; flores; rosas, então tudo tinha uma ligação. O vermelho sempre era uma coisa assim que tinha uma ligação com a sedução. Eu comecei por esse caminho, pelo caminho da sedução.¹¹³

O desenvolvimento artístico de Colombo com a construção de objetos, desembocou na instalação *Quarto de sonhar* (fig.32), exibida na Capela do Morumbi, São Paulo, em 1996. O trabalho foi composto por uma penteadeira cor-de-rosa abarrotada de utensílios de beleza: sabonetes, tinturas para cabelo, cremes, bijuterias, pentes, perfumes, maquiagens, esmaltes, algodão, gel etc; uma cadeira com um par de sapatos de salto cor-de-rosa; uma cama, forrada por um lençol de cetim perolado sob inúmeras peças íntimas do vestuário

¹¹³ O depoimento da artista foi recolhido em entrevista no dia 25/05/2002, em São Paulo.

feminino, todas lambuzadas de batom; e uma almofada com um casal de ursinhos de pelúcia.

O cheiro dos cosméticos era tão forte que impregnava toda a Capela. *Quarto de sonhar* explorou a sexualidade na transição menina/mulher, simulando um espaço privado exageradamente *feminino*, dentro de uma sociedade consumidora e enfática à beleza feminina. Quando o trabalho ficou pronto, Lourdes Colombo questionou-se sobre o personagem que habitava aquele dormitório:



Fig.32 - Lourdes Colombo, *Quarto de sonhar* (detalhe), 1996. Instalação. Coleção da artista.

O mais interessante que eu descobri dentro desse trabalho é que atrás de tudo isso tinha uma pessoa, na verdade tinha um personagem ali porque era o quarto de uma pessoa. (...) Só que nesse momento me interessava que essa pessoa, que lógico que era eu, tivesse mais camuflada, tivesse por trás. Desse trabalho veio um outro, que foi onde eu fui para fotografia, porque eu também estava insatisfeita, achei que a instalação não estava dando conta do que eu queria falar, e que era um momento desse personagem vir à tona.

Por meio da imagem fotográfica Lourdes Colombo iniciou, no ano de 1997, a prática do auto-retrato, incorporando esse personagem de si mesma. Desde então, a artista vem trabalhando com a deliberada prática de auto-representar-se, numa produção caracterizada quase que totalmente pelo uso de sua própria imagem. Colombo realiza ações performáticas especialmente construídas para a câmera, programada para disparar automaticamente em curtos intervalos de tempo. Sozinha, em um quarto, a artista representa para si mesma.

O rosto é, na maioria de seus trabalhos, o objeto central de representação. Nele, de imediato, se inscreve a identidade visual e as marcas deixadas pelo tempo: é através do rosto, *órgão nobre da apresentação*,¹¹⁴ que se constitui a parte mais reconhecível de nosso corpo. O que permanece curioso é que não podemos ver diretamente nossa face, enquanto podemos ver a de todos que nos cercam. É através do rosto que a diferença física e social dos indivíduos é ressaltada e afirmada. Segundo o psicanalista Sami-Ali:

Dentre todos os componentes da imagem do corpo, o rosto — tanto quanto o sexo — constitui uma problemática privilegiada. Lugar onde se afirma a dupla identidade sexual e simbólica do sujeito, o rosto somente é percebido no plano de visão por um outro, o qual um artifício, como o espelho, pode substituir. Acessível ao tato e não ao olhar, o rosto se define como sendo o invisível através do qual se revela o visível.¹¹⁵

Através de seus auto-retratos fotográficos, Lourdes Colombo pode ver-se e deixar-se ver pelo outro, mostrando o que não pode ver sem artifícios: seu próprio rosto. No entanto sua identidade permanece ainda invisível. Na série *Máscaras* (1999), composta por seis imagens, a artista utiliza o material batom para perverter o uso tradicional da maquiagem: ao invés de delinear os lábios, o batom vai ocupando gradativamente todo o rosto da artista (fig.33 e 34). Será através do uso exagerado dessa massa cor-de-rosa, que a maquiagem irá transcender do visível ao hiper-visível, transformando-se literalmente em uma máscara que, ao invés de realçar, esconderá e dissimulará o rosto.

É interessante lembrar que, historicamente, o uso da maquiagem visível, ou seja, saturada de cores nas maçãs do rosto, lábios e olhos, era proibido para moças de “boa reputação”, sendo restrita aos atores de teatro e prostitutas até o fim do século XIX. Será somente a partir dos anos 1930, com o desenvolvimento da indústria de cosméticos, que a

¹¹⁴ BOURDIEU, Pierre. Apud in FABRIS, Annateresa. “A pose pausada”. 1986, p.19.

¹¹⁵ SAMI-ALI. *Corpo real, corpo imaginário*. 1993, p.108.

maquiagem visível torna-se um acessório moralmente aceitável para a ornamentação corporal da mulher, idéia reforçada através das dicas de beleza e propagandas em revistas femininas. Toda uma campanha publicitária de cosméticos foi elaborada para associar a maquiagem à identidade da mulher moderna, fazendo que seu uso se tornasse um elemento indispensável para a rotina feminina, definindo e reforçando a categoria “mulher” através da aparência. Socialmente caracterizada enquanto técnica corporal específica do gênero feminino, a maquiagem faz parte de um treinamento que corrobora para que a mulher se insira nos padrões de feminilidade, pois é através do corpo, *medium* de cultura, que a identidade feminina é literalmente manufaturada.¹¹⁶

Fazendo referência à ação rotineira de cuidar da pele, a série *Máscaras Brancas* (2000) (fig.35 e 36), composta de nove imagens, brinca com a prática da máscara de beleza, aquela formulada com ingredientes “milagrosos” que prometem transformar o rosto. No entanto, a máscara usada pela artista não é uma máscara de beleza qualquer, ela assemelha-se à maquiagem clássica de um palhaço, com o contorno da boca exagerado e a ponta do nariz vermelho. Uma imagem patética e obscena de uma mulher em seu vaidoso ritual. O roupão e a toalha dobrada de cor branca referenciam à promoção asséptica adotada pela nova linha de cosméticos da atualidade, que enfatiza o desenvolvimento tecnológico em laboratórios científicos, relacionando o uso dos cosméticos à higiene e à saúde.¹¹⁷ No entanto, a máscara se borra e o creme branco se torna desenho, caricatura, desmitificando o processo de produção de beleza.

A auto-imagem de Lourdes Colombo alerta para os mecanismos de poder sobre os corpos femininos, refletindo sobre suas práticas específicas. Pesquisando em revistas especializadas em beleza, encontramos na *Corpo a Corpo* uma imagem bastante parecida com a de Lourdes Colombo (fig.37). O tipo de imagem que a artista cria se parece muito com as imagens massificadas que estão guardadas em nossos arquivos mentais, que temos como parâmetros alojadas em nossa memória. Através de imagens estereotipadas, Lourdes Colombo constrói sua poética, mas sem antes cometer uma transgressão, por um ou outro detalhe fundamental, como o nariz de palhaço ou a perversão do batom.

¹¹⁶ CRAIK, Jennifer. *The face of fashion*. 1995, p.158-61.

¹¹⁷ Id., *Ib.*, p.162.



Fig.33 e 34 - **Lourdes Colombo**, *Máscaras*, 1999. Fotografia. 150 x 100 cm. Coleção da artista.



Fig.35 e 36 - **Lourdes Colombo**, *Máscaras Brancas*, 2001. Fotografia. 150 x 100 cm. Coleção da artista.



Fig.37 - Imagem da revista **Corpo a corpo** nº 86, Editora Símbolo, Ano IX, Fevereiro de 1996, p. 62.

Suas fotos entram em conflito com nossas imagens mentais e ganham um caráter crítico, abrindo para discutir as práticas corporais normalizadoras cada vez mais em voga na contemporaneidade: a dieta, a ginástica, a cirurgia plástica e os cosméticos, cuidados nos quais o gênero feminino apreende e incorpora socialmente.

Através de concepções construídas de normalidade, “os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de ‘corpos dóceis’: aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao ‘aperfeiçoamento’”.¹¹⁸ A divulgação dessas

disciplinas na mídia pode ser vista como uma estratégia do mercado em vender produtos de beleza — como o creme anti-rugas, por exemplo, que tem como público-alvo as mulheres —, mas principalmente como exercício de controle sobre os corpos femininos no espaço social, mecanismo de poder que em rede se prolifera através do investimento em práticas, discursos e instituições reguladoras.

4.8. Brígida Baltar, um *eu universal*

Brígida Baltar (Rio de Janeiro - 1959), arquiteta de formação, iniciou seu processo auto-referencial no princípio dos anos 1990. Durante o período de estudos com o grupo *Visorama*, a artista realizou uma pesquisa intensa sobre sua relação com o espaço vivencial. Sua casa, espaço íntimo e afetivo, foi minuciosamente explorada e resignificada: Brígida Baltar coletou goteiras, descascou a tinta das paredes, esfarelou tijolos e foi armazenando tudo isso em pequenos frascos de vidro, fragmentando seu espaço autobiográfico. Nesse processo, o corpo da artista culminou literalmente embutido na parede de sua casa: escavou

¹¹⁸ BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. 1997, p.20.

um buraco tendo como referência a silhueta de seu corpo e se encaixou dentro dele. Intituiu a obra de *Abrigo* (fig.38).

Lidar com sua imagem dentro de sua casa teve nesta época relação direta com uma investigação sobre sua vida. Esse processo partiu da casa, mas foi aos poucos se estendendo ao espaço exterior, onde o corpo de Baltar começou a integrar-se com elementos da natureza: terra, flores e outros materiais orgânicos serviram para delimitar seu contorno.

Há uma enorme semelhança entre essa proposta de Baltar com o da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), que realizou uma série intitulada *Siluetas* (fig.39) entre 1973 e 1984. Mendieta utilizou os contornos de seu corpo em combinação com materiais da natureza, referenciando as tradições ritualísticas dos povos ancestrais da América Central.

Suas obras, assim como as de Baltar, eram fotografadas antes que se destruíssem, visto que são efêmeras ou se encontram em espaços privados e/ou inacessíveis ao público.



Fig.39 - Ana Mendieta, *Siluetas works in Mexico*, 1973-77. Fotografia.



Fig.38 - Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996. Fotografia de escavação em parede.

Assim, a imagem fotográfica não serviu somente como um meio para divulgar a obra, mas transformou-se parte essencial dela enquanto tal. Apesar de existir como idéia, a fotografia tornou possível que o trabalho fosse exposto ao público, e também de ser vendido enquanto produto, sendo assim

materializado como resultado de uma ação poética.

Simultaneamente, Brígida Baltar deu início a coletas de elementos da natureza: orvalho, neblina e maresia. A artista começou a recolher essas substâncias orgânicas despretensiosamente com seu filho Tiago, ainda criança, quando costumavam passar os finais de semana no



Fig.40 - **Brígida e Tiago Baltar**, *Coleta de Orvalho*, Sítio de Saquarema - RJ, 1994. Foto: João Galhardo.

sítio da família (fig.40). As barreiras entre arte e vida aí não existiam. No entanto, ao longo deste processo, que teve a duração de oito anos, essas coletas foram ganhando um distanciamento crítico e passaram a incorporar novos elementos estéticos e conceituais. Elaborou-se então uma proposta de trabalho que se intitula, a partir do final da década de 1990, de *Projeto Umidades*.

O *Projeto Umidades* (1996-2001) pode ser definido enquanto um conjunto de ações vivenciadas pela artista em um determinado espaço e tempo, nas quais o espectador tem acesso através de sons, vídeos, fotografias e filmes, mas não *ao vivo*. São performances registradas pelo olho da câmera, e que aos poucos foram sendo pensadas como imagem. O trabalho se dá nos arredores da cidade do Rio de Janeiro, onde a artista nasceu e reside, e também lugar no qual o fenômeno da umidade é uma constante no dia-a-dia.

Registrada por câmeras fotográficas, de vídeo, e algumas vezes de cinema, Brígida Baltar tem executado o *Projeto Umidades* em conjunto com diversas pessoas ao longo dos anos. Na maioria das vezes, os eleitos para manipularem a câmera são os amigos e familiares da artista, o que proporciona a ela um maior conforto e intimidade com seu “auto-retrato”, fazendo-a sentir mais à vontade, já que pensa o trabalho artístico como uma situação prazerosa que gosta de vivenciar.

Algumas vezes Brígida Baltar não está sozinha: existem também participações de amigos e familiares na tomada de cena, aparecendo ao seu lado (fig.41); ou enquanto coletores independentes, que vivem em localidades distantes e enviam seus registros para

colaborar com o projeto. A participação de pessoas próximas é fundamental para o trabalho da artista, sobretudo, na relação entre ela e quem opera a câmera,¹¹⁹ pois isso determinará, em boa parte, um resultado estético sintonizado com sua proposta de trabalho e auto-imagem.



Fig.41 - **Brígida Baltar**, *Coleta de Maresia*, Arpoador - Rio de Janeiro, 2001. Foto: Juliana Rocha

Depois de gravado, Baltar edita todo o material captado. Nesse momento, ela decidirá as representações de si que serão expostas. Sua presença está, quase sempre, corporificada na imagem. Essa aparição, mesmo sendo registrada por outras pessoas, passa sempre por uma seleção onde Baltar tem a possibilidade de escolher o modo que quer ser vista. Sua opção, entretanto, é a de quase sempre aparecer camuflada: a artista não escolhe tomadas onde ela encara a câmera, mas sim cenas onde ela aparece de costas, com o rosto desfocado ou encoberto pelo cabelo (fig.42). Baltar está sempre presente na imagem, mas nunca se mostra diretamente:



Fig.42 - **Brígida Baltar**, *Coleta de Neblina*, Serra das Araras - Rio de Janeiro, 1999. Foto: Juliana Rocha.

Eu acho que o rosto tem muita informação também, sobancelha, olho, olhar, têm muita coisa. Eu acho que, assim... não foi nem intencional, mas nessa seleção sempre eu acabava optando por essas situações, mais de costas, e... não sei se também eu sou muito crítica comigo, por eu estar aparecendo, mas eu acho que o trabalho pede um pouco isso, porque ele tem uma coisa muito silenciosa, ele trabalha com esse silêncio, com esse mistério, então eu acho que naturalmente acontecia isso.¹²⁰

¹¹⁹ Vale citar as amigas que já trabalharam com Baltar como fotógrafas: Juliana Rocha, Marta Jourdan e Marcia Thompson.

¹²⁰ Os depoimentos da artista nesse texto, a não ser quando especificadas, foram recolhidos em entrevista no dia 24/03/2003, no Rio de Janeiro.

Ao longo do *Projeto Umidades* o caráter de construção cada vez mais se evidencia na ação, no sentido que suas vivências têm plena consciência de que são também um registro. Novos componentes foram sendo aos poucos incorporados na performance. Um deles é a utilização de uma indumentária específica, uma espécie de uniforme, um figurino próprio que, de certa maneira, explicita a elaboração de um personagem e assume caráter fictício da ação (fig.43). Já que o rosto da artista é um elemento velado, a roupa é que irá dar a identidade dessa *persona*, compondo seu visual.



Fig.43 - **Brígida Baltar**, *Coleta de Orvalho*, Parque da cidade - Rio de Janeiro, 2001. Foto: Juliana Rocha.

É interessante notar que as roupas vestidas por Baltar são feitas de tecido de cor branca e de plástico transparente, remetendo, de alguma maneira, a uma neutralidade e limpeza. Ao mesmo tempo, transmitem uma mensagem um tanto etérea, ritualística, onírica e, no limite, extraterrena. A relação de seu trabalho com a moda nos parece bastante explícita, no extremo cuidado e significação da vestimenta.

As imagens são expostas com os vidros que coletam a umidade — alguns são *readymades*, outros são projetados pela artista —, além de alguns desenhos. Um dado interessante a ressaltar é que os recipientes utilizados para as coletas não têm a

funcionalidade de aprisionar a neblina, o orvalho ou a maresia, pois a artista não os tampa e a umidade se evapora, sendo devolvida à natureza, de maneira que o importante não é o resultado material da coleta, mas sim a poética que essa ação traz. Os frascos são uma espécie objetos de cena, instrumentos que reforçam o instante, carregando, em si, a memória de um uso.

Um de seus trabalhos recentes pôde ser visto na XXV Bienal de São Paulo (2001), cujo tema foi “Metrópoles”. A artista realizou uma instalação intitulada *Casa de Abelha*, composta desenhos, uma série de seis fotografias (fig.44) e um vídeo no qual performa. Nas imagens fotográficas, a artista aparece em uma escada de madeira da sua casa/ateliê, usando um vestido cor-de-mel tecido por um ponto de costura quadriculado, também chamado “casa-de-abelha”. Baltar nomeou a indumentária de *roupa-favo*. A referência da moda aparece novamente bastante forte no trabalho da artista e, mais uma vez, ela projeta sua auto-imagem de costas ou com o rosto velado pelo tecido.

Casa de Abelha parece ser um retorno à questão da casa, investigação auto-referencial que perpassa a trajetória de Baltar no início dos anos 1990. Mas se o primeiro trabalho da casa tem uma preocupação autobiográfica, neste último, ela enfatiza seu desligamento pessoal, deslocando o foco para questões universais que não dizem respeito só a ela.



Fig.44 - **Brígida Baltar**, Fotografia que compõe a instalação *Casa de abelha*, 2001.

Aí no caso eu acho que era importante ser eu mesma dentro da casa, embora eu acho que as questões que passam no trabalho sempre são mais universais. (...) Eu quis centrar o tema da cidade na questão da casa, como um pólo produtor de afetividades. A casa ainda continua sendo o núcleo central, toda a relação do favo, do mel, eu tava conectando com essa produção de afetos, como o núcleo é dentro de uma cidade,

duma metrópole, ainda o centro que a gente tem uma elaboração afetiva, assim, eu quis fazer essa relação. Então eu acho que o meu foco é universal, é de pensar em cima de idéias e sentidos mais universais mesmo.

Ao longo da trajetória de Brígida Baltar seu trabalho parece se descolar do caráter autobiográfico, se direcionando cada vez mais para a construção de um personagem que trata de questões mais amplas, que extrapolam a existência pessoal da artista, mas que são conjugadas através de seu corpo. Mas embora seja ela quem esteja realizando a ação, a poética que ela transmite pretende ser muito mais universal.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que há de mais profundo no ser humano do que aquilo que ele viveu em seu próprio corpo?

No conjunto de auto-retratos fotográficos apresentados, podemos verificar duas estratégias básicas de auto-representação: temos a *fotografia de apropriação*, ou seja, aquela que é resgatada do arquivo pessoal e re-contextualizada, inserida no circuito de arte; e a *fotografia performatizada*, que se caracteriza por ser um registro de uma ação pensada deliberadamente para a câmera fotográfica, e depois exposta.

Nas trajetórias das seis artistas delineadas, a *fotografia de apropriação* aparece especialmente no resgate de recordações de infância. É o caso de *Intimidades* (1985), de Rochelle Costi; *Mulheres Iluminadas* (1988), de Rosângela Rennó; e *Sem-título* (1992), de Nazareth Pacheco. As três obras remontam à autobiografia, à uma narrativa do eu, utilizando a imagem como forma de memória pessoal, na construção das histórias de si mesmas. Fotografias, especialmente de infância, mostram recordações de momentos que não lembramos, mas que se tornam “vivos”, pois suas imagens foram guardadas e rememoradas. Atuam como um simulacro para a memória, participando do processo de subjetivação e construção da individualidade na sociedade contemporânea.

Nos dias de hoje, as imagens são prolíferas e substituem, de muitos modos, a memória humana. Numa tentativa de mediação “entre-imagens”, vale recorrer à uma obra cinematográfica de ficção — representação da realidade mas capaz de reproduzir comportamentos e valores sociais — para exemplificar o papel da fotografia como parte constitutiva de nosso eu. Em *Blade Runner* (1982), filme de Ridley Scott, a andróide Rachel interpretada pela atriz Sean Young, tinha artificialmente implantada em sua memória cenas de sua infância. Tinha também fotografias dessas memórias, o que lhe dava a “certeza” (prova) de que esse passado tinha existido. No filme, ao descobrir que não é humana, a crise de identidade de Rachel é mostrada através do gesto de olhar para uma fotografia de infância, supostamente dela e de sua mãe, e perceber que na verdade não era

ela ali na imagem, mas uma outra criança. A foto não fazia parte de suas memórias, mas sim de uma outra pessoa (no caso, a sobrinha de seu criador), evidenciando que aquilo que ela acreditava ser a sua vida não passava de uma ilusão.¹²¹

Mesmo sabendo que a imagem fotográfica é uma ficção e não uma realidade, ela ainda atua como “testemunha”, ajudando a construir nossa noção de realidade, sendo assim fundamental para a composição de nossa identidade. Durante boa parte do século XX, e ainda hoje, o fotográfico é uma das vias mais popularmente utilizadas como lembrança, carregando o *status* de “máquina da memória”, sendo até mesmo comparado ao próprio aparelho psíquico.¹²² O resgate de fotografias antigas é importante pois participa da criação de nossa história individual e social, nos garantindo assim alguma continuidade no espaço vivido.

O historiador Andreas Huyssen lembrou que vivemos numa *cultura da memória*, que dissemina a necessidade de marcar e consumir o passado, apontando para a musealização do mundo e da vida cotidiana. O autor lista alguns de seus fenômenos:

Desde a década de 1970, pode-se observar (...) o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte.¹²³

Na sociedade contemporânea, as imagens são cada vez mais constantes, acessíveis e rapidamente capturadas. O ato de historiar nossas vidas através imagens serve para marcar o ocorrido e resistir contra a amnésia gerada pela velocidade e excesso de informações circulantes, especialmente em nossa sociedade dita “globalizada”. Nossas lembranças, como raízes, nos permitem lembrar quem somos, e dar-nos o conforto de “ir mais devagar” no rápido fluxo da vida diária. A fotografia de infância simboliza, antes de tudo, nossa passagem pelo tempo. A rememoração, elo de ligação com o passado, define o presente, e funciona como uma âncora para as direções que iremos tomar no futuro.

¹²¹ Cf. SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Esper Machine: a metalinguagem em Blade Runner, de Ridley Scott*. <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/2.html>.

¹²² Cf. DUBOIS, Phillipe. “Palimpsestos”. 2001, pp.309-330.

¹²³ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2000, p.14.

Simone de Beauvoir nota que, na literatura feminina, as mulheres parecem se apegar mais às suas recordações de infância, evidenciando que a narrativa de seus primeiros anos de vida constitui a matéria privilegiada de muitas autobiografias, romances e contos.¹²⁴ Todavia, a apropriação da fotografia de infância é uma estratégia que ocorre de maneira similar em ambos os sexos na atualidade, refletindo hoje numa preocupação que parece transcender as questões gênero, tendo se espalhando amplamente por toda a sociedade.¹²⁵

No *corpus* de trabalhos apresentados, o estudo da *fotografia performatizada* parece oferecer, por sua vez, mais subsídios para pensar a questão de gênero, visto que as escolhas das artistas em relação às suas auto-representações trazem nitidamente a problemática. Isto se deve ao fato das informações de gênero estarem escritas em seus corpos adultos de maneira insofismável. Nos anos recentes, têm se produzido consideravelmente estudos sobre o corpo, que assume viva presença nas pesquisas interdisciplinares. Não é de se admirar que muitas das discussões atuais sobre a questão de gênero convergem para o corpo, *locus* de inscrição e reprodução da vida social, onde o gênero inevitavelmente é performado.

A filósofa Judith Butler considera o gênero como um ato intencional e performativo, onde “performativo” tem o sentido de uma construção dramática. Para ela, o gênero não é uma interpretação cultural do sexo, pois ambos são igualmente construídos no corpo a partir de gestos e movimentos encenados repetidos publicamente. Estas ações fazem com que o efeito de gênero seja fabricado no corpo, provocando a “ilusão de um eu permanentemente marcado por gênero”:

(...) atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (...) Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política da superfície do corpo, do controle da

¹²⁴ BEAUVOIR, Simone. Op. cit, p.399.

¹²⁵ Ver o trabalho dos artistas brasileiros: Fábio Carvalho, Alex Hamburger e Fábio Morais.

fronteira do gênero que diferencia interno de externo e assim, institui a “integridade” do sujeito.¹²⁶

A idéia de gênero enquanto performativo serve para pensar as *Máscaras* de Lourdes Colombo e sua paródia aos artifícios de beleza; a releitura de Neide Jallageas a partir do conto de Clarice Lispector; a encenação poética de Brígida Baltar; assim como o *auto-retrato roubado* de Rochelle Costi, que reverte a passividade do corpo feminino. Nessas auto-representações estão inscritos discursos culturalmente imbuídos da noção de gênero, que são vividos no próprio corpo, onde visivelmente manufaturam seus significados.

É interessante observar que nenhuma das artistas que entrevistamos revelou em seu discurso o propósito específico de trabalhar com a questão de gênero. Elas apontaram que o que moveu o gesto de realizar seus trabalhos artísticos foram suas próprias vivências. Selecionamos três trechos das entrevistas coletadas onde essa observação se faz de maneira explícita, correspondentes às falas de Rochelle Costi, Nazareth Pacheco e Lourdes Colombo, respectivamente.

Existe uma preocupação inerente à mulher, à toda mulher artista, sabe, mas não que isso seja uma coisa que vai me mover a fazer alguma coisa. Acaba que acontece, acho que na intimidade tem muita coisa feminina, nas coisas que me interessam. (...) mas não, eu não tenho uma preocupação feminina. (...) Até poderia ser, mas não, o que me move mais é a questão plástica, poética.

Não foi uma bandeira que eu fui levantar “ah, a questão do feminino”. Era uma questão minha indivíduo-memória. Aconteceu. Eu acho que aconteceu da questão pessoal, do indivíduo, da minha memória, da minha identidade, mas eu acho que é óbvio que quando eu estou trabalhando com o colar, quando eu estou trabalhando com o vestido, eu falo da questão da mulher e do feminino. Mas a questão do feminino não era para ser enfocada, mas sim questões relacionadas à minha pessoa e ao mundo.

Eu comecei dos objetos a entrar um pouco nesse lado da questão da mulher, do feminino, mas coisas muito mais ligadas à minha vivência, ao meu dia-a-dia (...). Todos os meus personagens têm muito a ver comigo, têm muito a ver com a minha vivência, com a minha experiência, eu vou buscar isso. Eu vou pegar a minha experiência e pegar da outra, e trazer também para minha vida, para o trabalho. Não que o meu trabalho seja a minha vida, não é isso, o trabalho tem vida própria, ele se torna outra coisa, mas tem uma referência forte da minha pessoa, não tem como desassociar isso.

¹²⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. 2003, pp.194-195.

É possível verificar através desses depoimentos que a questão de gênero não foi o mote principal para a realização das obras dessas artistas, mas determinou suas escolhas no que se refere à constituição de suas auto-imagens, já que o gênero está literalmente incorporado, fazendo parte de suas vidas e modos de ver/ser. As artistas transpareceram, em algum momento, temáticas ligadas à feminilidade, pois a construção de gênero foi um fator comum que perpassou suas autobiografias. Mas, ao mesmo tempo, não quiseram fechar suas obras em si mesmas, e sim fazer com que elas, à maneira de um espelho, refletissem em outras mulheres e, até mesmo, em “seres universais”. Ao usarem seus corpos como suporte, elas falaram de suas vivências mas tentaram extrapolar o sentido pessoal, pois apesar de terem histórias muito particulares, elas não estão sós, fazem parte de uma sociedade que poderá se identificar (ou não) com os significados inscritos em suas obras.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1976
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger: 1961 - 1981*. São Paulo: Nobel, 1983. pp.254-256.
- _____. “Brasil: a mulher nas artes”. In: *Ultramodern: The art of contemporary Brazil*. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 1993, pp.17-32.
- _____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998.
- BALTAR, Brígida. *Neblina, orvalho e maresia: coletas*. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1998.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp.19-26.
- BEAUVOIR, Simone. “A narcisista”. In: *O segundo sexo II: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.395-410.
- BELLOUR, Raymond. “Auto-retratos”. In: *Entre-imagens*. Papirus: Campinas, 1997, pp.313-386.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.
- BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico”. In: *Revista Sala Preta* nº 1, ECA-USP, out/2001, pp.91-103.
- BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: JAGGAR, Alison M. & BORDO, Susan. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, pp.19-41.
- BORZELLO, Frances. *Seeing ourselves: women's self-portraits*. Londres: Thames & Rudson, 1998.
- _____. “Behind the image”. In: READEAL, Liz (ed.). *Mirror, mirror: self-portraits by women artists*. Londres: National Portrait Gallery, 2001, pp.22-31.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*. Petrópolis: Vozes: 1997.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro:

- Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Susan. "So how do I look? Women before and behind the camera". In: CHEVRIER, Jean-François (ed.). *Staging the self: self-portrait photography 1840s-1980s*. Londres: National Portrait Gallery, 1987, pp.51-59.
- CANTON, Katia. *Espelho de Artista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CHADWICK, Whitney. *Woman, art and society*. Londres: Thames & Hudson, 1990.
- _____. "How do I look?". In: REDEAL, Liz (ed.). *Mirror, mirror: self-portraits by women artists*. Londres: National Portrait Gallery, 2001, pp.8-21.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHEVRIER, Jean-François. "The image of the other". In: *Staging the self: self-portrait photography 1840s-1980s*. Londres: National Portrait Gallery, 1987, pp.9-15.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissage: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. "Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco". In: Catálogo da exposição individual de Nazareth Pacheco na Galeria Valu Oria, 1997.
- _____. "A fotografia contaminada". In: *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999, pp.115-120.
- _____. "O auto-retrato na (da) arte contemporânea brasileira". In: *Deslocamentos do eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*. Campinas: Itaú Cultural, 2001, pp. 2-5.
- CLASTRES, Pierre. "Da tortura nas sociedades primitivas". In: *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d, pp.123-131.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CRAIK, Jennifer. *The face of fashion: cultural studies in fashion*. Londres: Routledge, 1995.
- DESCARRIES, Francine. "A contribuição das mulheres à produção de palavras e saberes". *Revista Estudos Feministas* (número especial), out/1994, pp.57-64.
- DUBOIS, Philippe. "A arte é (tornou-se) fotográfica", "Histórias de sombra e mitologias de espelhos" e "Palimpsestos". In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2001.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FABRIS, Annateresa. "A pose pausada". In: *Revista de Comunicação e Artes da ECA*, São Paulo, ano 12, nº16, 1986, pp. 70-74.
- _____. "A fotografia e o sistema das artes plásticas". In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, pp.173-198.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FOUCAULT, Michel. "What's is an author?". In: CAUGHY, John (ed.). *Theories of authorship*.

- New York: Routledge, 1996, pp.282-291.
- FREUD, Sigmund. "Sobre o narcisismo: uma introdução". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 77-108.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHERNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp.39-80.
- HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. Routledge: Nova Iorque, 1991.
- HARIS, Ann Sutherland e NOCHLIN, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.
- HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente". In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1997, pp.115-191.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes e MAM-RJ, 2000.
- JALLAGEAS, Neide. *Vestígios: a leitura fotografada*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações em Artes da Universidade de São Paulo. 2002.
- JONES, Amelia. *Body Art/Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LAQUEUR, Thomas W. *Inventando sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LIPPARD, Lucy R. "Sexual Politics: Art Style". In: *From the center: feminist essays on women's art*. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1976, pp.28-37.
- _____. "Making up: role playing and transformation in women's art". In: *The pink glass swan: selected essays on feminist art*. Nova Iorque: The New Press, 1995, pp. 89-97.
- LISPECTOR, Clarice. "A imitação da rosa". In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979, pp.35-58.
- LOBATO, Monteiro. "Paranóia ou mistificação?". In: *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1961, pp.59-64.
- MARCO, Edina de e SCHMIDT, Simone Pereira. "Além de uma tela só para si". *Revista Estudos Feministas*. vol.11, nº1, jan-jun/2003, pp.11-16.
- MCQUISTON, Liz. *Suffragettes to she-devils*. Londres: Phaidon, 1997.
- MESKIMMON, Marsha. *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.
- _____. "Nexus: theory and practice in contemporary women's photography". In: JOBLING, Paul. *Bodies of experience: gender and identity in women's photography since 1970*. Londres: Scarlet Press, 1997, pp.v-ix.

- MICHALS, Duane. *The essencial Duane Michals*. Londres: Thames and Hudson: 1997.
- MILLIET, Maria Alice. *O corpo como destino*. In: Catálogo da exposição individual de Nazareth Pacheco na Galeria de Arte Raquel Arnaud, 1993.
- NETTO, José Teixeira Coelho. “O espelho público da arte”. In: Catálogo da exposição *Auto-retrato: espelho de artista*. São Paulo: FIESP, 2001, pp.1-2.
- NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?”. In: BAKER, Elizabeth C. & HESS, Thomas B. (eds.). *Art and sexual politics*. Nova Iorque: Collier Books, 1971, pp.1-37.
- NOVO MICHAELIS, *Dicionário ilustrado vol. I*. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- OLIVEIRA, Miriam de. *Abigail de Andrade: artista plástica no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- PERLINGIERI, Ilya Sandra. *Sofonisba Anguissola: the first woman artist of the Renaissance*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992.
- PERROT, Michelle (org.). “O segredo do indivíduo”. In: *História da vida privada IV: da revolução francesa à primeira guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, pp.419-501.
- PISCITELLI, Adriana. “Recriando a (categoria) ‘mulher’?”. In: ALGRANTI, Leila M. (org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Textos didáticos nº 48, IFCH/UNICAMP, nov/2002, pp.7-42.
- POE, Edgar Allan. “The man of the crowd”. In: *Tales of mistery and imagination*. London: Everyman’s Library, 1968, pp.101-109.
- RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo*. Recife: S.O.S Corpo, 1993.
- SAMI-ALI. *Corpo real, corpo imaginário*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. “O signo à luz do espelho”. In: *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, pp.59-68.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. Londres: Routledge, 1997.
- SCOTT, Joan W. *Gender and the politics of history*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988.
- SILVA, Fernando Pedro e RIBEIRO, Marília Andrés (coord.). *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- SIMIONI, Ana Paula C. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 17, nº 50, out/2002, pp. 143-159.
- _____. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.
- SOUZA, Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Cia das letras, 1987.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Esper Machine: a metalinguagem em Blade Runner, de Ridley Scott*. Disponível na Internet via <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/2.html>. Arquivo capturado em 17/12/2004.

- VAN, Alicia Le. *Women in antiquity: the gorgon Medusa*. Disponível na Internet via <http://www.perseus.tufts.edu/classes/finALp.html>. Arquivo capturado em 10/05/2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WELLS, Liz. "On and beyond the white walls: photography as art". In: *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 1998. pp.201-247.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil I e II*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

7.1. Fotolog Venus_Mirror

Realizamos um levantamento de imagens de mulheres representadas junto a espelhos ao longo da história da arte. Estas reproduções foram reunidas através de um Fotolog na web, que pode ser visitado através do endereço: http://www.fotolog.net/venus_mirror.

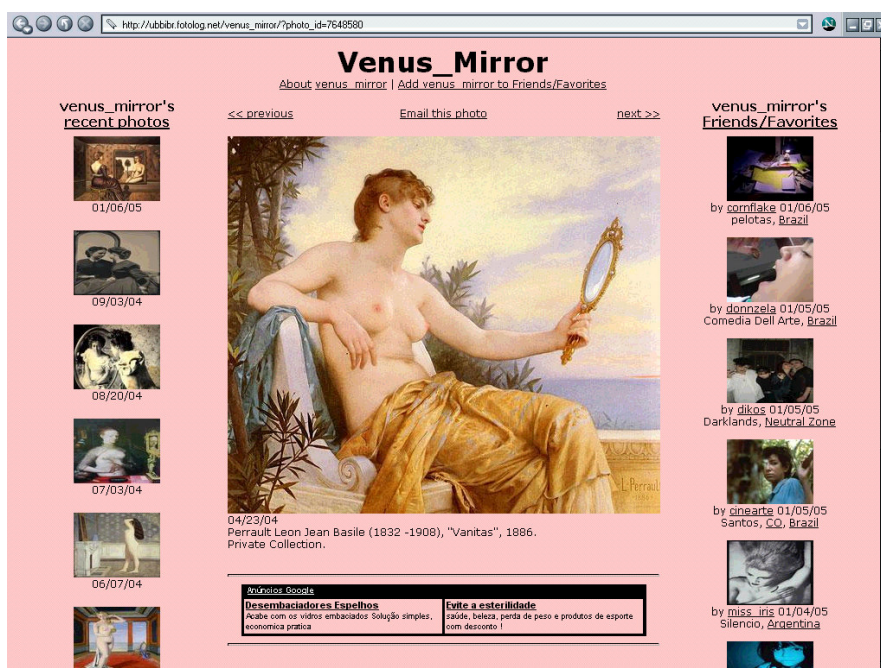


Fig. 45 - Imagem do Fotolog **Venus_Mirror** na Internet.

A idéia fundamental para a composição de *Venus_Mirror* foi a de formar um banco de imagens, onde algumas representações pudessem ser lançadas ao público e comentadas. Utilizamos o sistema gratuito do Fotolog, no qual oferece a inserção de uma foto diária e a inscrição de até 10 comentários por foto, que pode ser escrito por qualquer pessoa conectada à rede (anônima ou não). O sistema permite ainda a interação com os outros usuários que possuem Fotologs, sendo possível adicioná-los como “Friends/Favorites”, mantendo assim uma conexão direta com outras pessoas. *Venus_Mirror* continua aberto para atualizações e visitas por tempo indeterminado.

7.2. Website .m a r i a n a s

Durante o processo de pesquisa realizou-se uma série de experimentos práticos com auto-retratos fotográficos. Esse material organizou-se através de um *website* intitulado **.m a r i a n a s**, que comporta imagens realizadas entre 1999 e 2004.

O site pode ser acessado através do endereço: **<http://marianameloni.tripod.com>**.

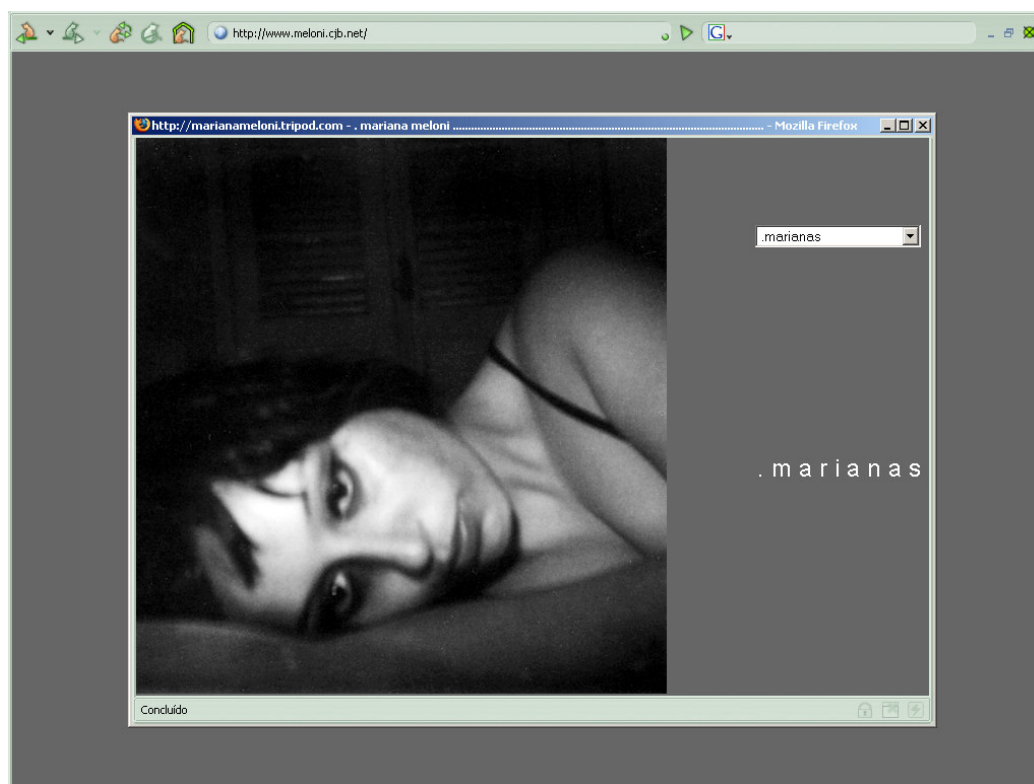


Fig. 46 – Imagem do *website* . m a r i a n a s na Internet.

Tendo o próprio corpo como suporte de trabalho, pesquisamos a relação entre fotógrafo/fotografado, sendo sujeito e objeto de representação simultaneamente. Através da performance e da encenação, cada série explora aspectos de uma identidade construída, muitas vezes mascarada, por personagens e situações imaginárias. Investigamos o processo de auto-representação fotográfica utilizando Polaroid 600, Polaroid Image, Filme 35 mm, Fotografia Digital e “Auto-scaneamento” (captura direta através de scanner). Convidamos a quem possa interessar para uma visita, deixando o registro de suas críticas e sugestões sobre os auto-retratos das diversas “Marianas”.

7.3. Entrevistas com as artistas

7.3.1. Anna Bella Geiger - 22/03/2003

MM - Como era fazer arte no Brasil da década de 1960/70?

ABG - Eu acho que os anos do regime militar aqui era justamente um momento de difícil vivência, não numa coisa pessoal, mas quando a gente diz não numa coisa pessoal, então o que quê é? Uma coisa impessoal também não é. Porque eu acho que alguns artistas como eu e outros, movidos por razões de que na própria arte começava a se discutir, colocamos em dúvida os suportes tradicionais. Nesse mesmo momento, essas outras questões de ordem social, política e cultural do que o Brasil estava significando, e do isolamento dele em relação aos centros culturais etc e tal, estavam repercutindo muito dentro do artista, basta ver que em 1968 os artistas, e eu também, decidimos em uma reunião aqui no MAM do Rio boicotar a Bienal de São Paulo, apesar de que a Bienal era nos anos ímpares, em 1967 eu tinha participado, e em 1968 teve uma reunião, e é claro que se a gente for ver 1968 foi o ano do AI-5 e de uma série de coisas assim. A ABA, Associação Brasileira de Artistas Plásticos, nunca servia muito para nada, e de repente ela passa a ser um apoio para que os artistas possam se reunir e possam ter suas defesas, no sentido de qualquer perigo, inclusive pessoal, de manifestações, de opiniões, do que é a questão da arte, o que é a situação da arte, o que é o sistema de arte. Havia muitas coisas juntas que vão dar esse caldo, e acaba sendo essa a própria razão do meu trabalho também. O meu envolvimento dentro de um campo onde vêm essas questões políticas, ideológicas, históricas e ainda vem uma compreensão de eu preciso trazer o método de algumas outras disciplinas para dentro do trabalho, como foi o caso de eu cada vez mais ir embutindo questões da geografia humana ou da antropologia. Eu não sou antropóloga, a geografia eu leio muito dentro da parte conceitual, mas a antropologia, que vem no meu caso em um interesse via Mircea Eliade, vai dar um encontro quando eu vou conhecer o Joseph Beuyes nos anos 70. Não é que eu desconhecia o que ele fazia, mas quase desconhecia, porque no meio dessa situação aqui onde a gente não recebia informação, onde não se viajava, eu não viajava há a quase 10 anos, quando eu fui em 1974/75 para Nova Iorque houve esse acaso de poder conhecer esse artista, eu estava completamente, como outros artistas, não era alienado mas desligado. Porque eu estava boicotando a bienal, não estava participando de nenhuma mostra

internacional porque não tinha contatos, então se ficava num isolamento, que te fazia pensar a situação não só psicologicamente, mas o que significava isso tudo naquele momento.

MM - E como surge então a auto-imagem no seu trabalho?

ABG- Eu não sou nenhuma teórica, sou uma artista que trabalha, e que à medida que trabalha vai desvendando, e à medida que desvenda não sabe muito bem, como qualquer outro artista, o que quê aquilo quer dizer, mas o impulso é muito maior. Depois de tantos anos não é uma intuição “Ah, eu tô achando, eu tô sentindo...”, é uma coisa bem mais complexa. E eu vejo como essas coisas todas iam levando nesse período a uma arte com uma característica performática, não que você fique pensando “Ah, tudo que se fizer agora é com uma ação do seu corpo, ou é a tua imagem que entra, ou é um auto-retrato...”, não é isso. Uma ação performática eu acho que historicamente ela vem. Já teve no dadaísmo essa questão, quando certas outras coisas não conseguem vir ao encontro no sentido estético de poder falar sobre certos momentos de exceções e de situações de exceção, não necessariamente da situação política daqui, mas exceção que eu digo já nessa compreensão mais simbólica do significado do ser humano, do que ele é, ele é uma passagem aqui, ele media as coisas. Isso tudo vem... Já havia os *happenings* na nossa época, happenings que são para criticar a situação política, com alguma semelhança com o momento que a gente está atravessando, onde os artistas vão para a rua para falar contra a guerra do Vietnã, aquilo faz com que Bruce Nauman, Vox Vostell, uma porção de outros artistas façam ações externas, e também alguns outros artistas, que na mesma ocasião, não tão conhecidos, são tantos, começam a fazer um trabalho que usam o teatro e o palco como a ação que eles têm que fazer. Ao invés de uma exposição de obras, de objetos, então de novo a questão do suporte, ele vai se derrubando, ele vai se tornando defasado em si, pra essas questões. Não é “acabou o desenho, acabou a pintura”, isso é besteira, mas para dizer certas coisas não há mais possibilidade a não ser através de uma ação performática, sem que isso seja necessariamente a sua presença física, o teu corpo ali, tá entendendo, mas essa ação que troca de lugar, em que o artista ele não é mais o espectador daquilo que ele fez para que o outro veja, ele troca de lugar de certa maneira, ele vai para a ação, ela tem que se manifestar. Não por acaso, no fim dos anos 1960 início dos anos 70, há uma relação muito

estreita com os artistas que dançam, que usam o corpo para armar uma ação construtiva. Não está no campo das artes plásticas nem da dança, mas ninguém está se importando em classificar o que isso é, ou o que deixa de ser. Essa ação vai cada vez mais embebendo a atitude do artista. No meu caso, como eu tenho forte tendência gráfica do trabalho de objeto, é uma coisa que eu me ligo muito, eu agora compreendo porque entre 1969 e 1973 eu não consigo me aproximar do objeto, não importa se é gravura, é desenho, eu simplesmente não consigo.

MM - Você pode contar um pouco como foi o processo de *Diário de um artista brasileiro e Passagens*?

ABG - *Passagens* é fotográfico, onde eu ando no metrô e a fotografia é colada uma a outra e as pessoas imediatamente associam ao vídeo. Eu fiz esse trabalho antes de trabalhar com os vídeos, então não tem nada a ver, o que eu precisava era desse movimento que precisava entrar, a ação, é você dentro. Esse do metrô eu fiz em 1975, eu tava lidando com a questão da passagem, eu tava me sentindo eu mesma mediando as passagens, havia mesmo um sentimento, um certo misticismo meu, mas eu vi o trabalho praticamente pronto. Bom, aqui não tinha metrô, mas eu sempre via aquelas estações do metrô em Nova Iorque muito cheias, e teve um domingo que eu passei e tava vazia, e aí essa estação que eu saltava muito, a 18, ela é uma estação assim que não é tão longa, foi feito um artifício, ela tem esses ferros nas escadas, quer dizer, como todas as estações, mas ela tem vários trilhos, então você pode ficar de um lado vendo lá três vezes além daquele trilho ali. Aí quando eu vi aquilo vazio, e como sempre os meus trabalhos têm aquela coisa que eu estou sozinha andando, não que eu queira, mas têm essa solidão, têm até um pouco de melancolia às vezes. Eu vi pronto isso, e não era em vídeo não, eu vi em movimento, mas via em fotografia mesmo. Pedi a uma fotógrafa incrível, a Paula Jerson, uma fotógrafa nova iorquina que fez uma série de trabalhos que foram premiados, e como ela era uma pessoa muito amiga ela agüentava a minha maluquice, porque eu disse, “Paula, você tem que ficar lá na outra estação, quando o trem passar você deixa passar, vai me fotografando passo a passo, cada vez, mas eu vou andar como se eu fosse uma figura bidimensional, você tem que registrar essa bidimensionalidade do meu corpo, porque é exatamente passagem, eu tenho que passar pelas coisas”. Depois, ela foi fazendo isso, em alguns momentos aparecia

alguém, que foi registrado na foto, que tava encostado em alguma coisa, e era domingo né, tinha um público diferente, e era inverno, então tem algumas pessoas que estão encostadas assim, parecem que estão meio escondidas. Então eu fui, nessa série fotográfica, fui aproveitando as tomadas, e me lembrando também como a estação era organizada, e fui juntando e deu uma tira de 15 cm por 2 m, eu fui juntando essa passagem. Ela tem uma verosimilhança porque é uma estação, ela está muito mais alongada do que é, ela repete certos lugares, mas eu não repito a imagem. Eu fiz várias vezes, às vezes é o mesmo lugar que eu volto com ele, mas eu já estou deslocada. Então esse deslocamento foi todo coladinho um atrás do outro, e eu disse a ela “quando sair o trem pega o último vagão”, então o final do trabalho mostra uma coisa meio em movimento, meio esfumaçada, então eu sumo, desapareço. Então esse trabalho foi feito, e nesse mesmo dia foram feitos outros trabalhos dentro do metrô, que eu já apresentei algumas vezes, inclusive nessa mostra *Arte/foto* que teve no Centro Cultural Banco do Brasil, da Lígia Canoglia. Essa série do metrô rendeu muitos trabalhos, uns em preto e branco, uns em cor. No caso *Diário de um artista brasileiro* vem de uma série de livros de artista que eu fiz, isso em 1974/75, e um dos livrinhos que eu fiz, na ocasião chamava justamente *Diário de um artista brasileiro*, bem pequeno. E nele eu ia botando fotos tanto reais — eu, meus filhos, o Pedro —, e em outros momentos eu começava a brincar com a coisa e a fazer a ficção, até que eu fiz um que era uma foto do Duchamp, que não é essa que faz parte desse maior, que ele está rindo e eu substituí a figura do lado, botei o meu rosto. E aquilo ficou tão perfeito que as pessoas falaram “o que aconteceu?” e eu disse, “não, nunca aconteceu”. Aí eu tive a idéia no mesmo ano, não sei se essa série é de 1975 ou 1976, tive a idéia folheando um livro que mostrava do Duchamp até os nossos dias, era um fotógrafo, nunca mais vi esse livro, era um fotógrafo que mostrava o mundo novo da arte e não sei mais o quê. Nela tinha o Duchamp, como tinha uma série de outros artistas. A xerox na época, quando era imagem, você não podia reduzir nem nada, você podia quando eram palavras, senão você não via nada. Então era uma pesquisa meio engraçada, meio de colagem, em que você tinha de encontrar, acredito que no dadaísmo não devia ser diferente, apesar de uma diferença de 50 anos, só que tinha a xerox, dava para fazer uma cópia das imagens em xerox. Só que você tinha que fazer que nem Max Ernest, você tinha que recortar os pedaços das imagens dos tamanhos que existiam, e aquilo tinha que se adaptar. E o primeiro que eu fiz foi o trabalho

do Duchamp, que logo me ocorreu a noiva do Duchamp, e aí eu fui pegar a minha fotografia de noiva, né, que exatamente... é muito engraçado que as coisas ficam dentro de você, não acho ridículo o casamento, mas acho ridículo você se vestir e tudo, mas era exigência dos meus pais, e se eu negasse seria uma desgraça, um drama, então eu também não dei uma de... Quando eu peguei a foto, a foto era proporcionalmente do mesmo tamanho da do Duchamp, eu acho que essas coisas são sinais, né, têm significados, já que eu queria, não precisava fazer nada, era só fazer a xerox, mal feita mesmo porque não tinha como, que os dois se juntam. Também não se entendia, porque ficou tão igual que a Regina Silveira mantém na sala dela com uma moldura como se fosse minha foto de casamento. Eu falei “Regina, não faça isso, esse aí não é o Pedro”, ela fez um troço com uma moldura toda enfeitada. Aí, logo depois no próprio livro tinha uma foto do Odemburg que era maravilhosa, ainda com umas ferramentas na mão, com uma boina, de um jeito dele lá. Ele está atrás, meio encostado no sanduíche do hamburger que ele fez, e na frente tinha uma mulher elegantíssima, que deve ser mulher dele, eu tirei, e entrou um outro retrato. Eu comecei a fazer essa aproximação. Tinha o Andy Warhol, que eu não diria que eu escolhi pelas admirações incríveis que eu tinha pelo trabalho dos *pops*, eu tenho um espanto em relação à inteligência da arte pop, e ao mesmo tempo a burrice, então não era “eu vou procurar o ideal”, o Duchamp ainda era, era uma figura engraçada, mas ele estava ali junto nesse livro. E aí no Andy Warhol tinha uma foto incrível, não era nesse livro não, era numa reportagem na Revista *Artforum*, em que ele está sentado na frente e atrás tem uma cena de uma mulher toda sensual. A colagem foi tão parecida que as pessoas diziam “mas esse é seu corpo?”, “essa aí é sua perna?”, então esses trabalhos deixavam as pessoas em dúvida, se houve aquele momento daquele diário meu, ou daquela história daquele artista, se eu estava envolvida com isso ou não. Claro que uma mulher sensual ao lado do Andy Warhol, que sempre se declarou homossexual, é mais engraçado ainda. Então por isso mesmo, tá entendendo, ninguém se insinua ali ao lado dele a não ser que tenha sido uma modelo que alguém conhecia, qualquer coisa. Agora, eu fiz só alguns porque eu achei que quando a gente tem essas idéias, elas são mais idéias, elas não chegam a formar a questão da arte no sentido que eu ainda exijo que seja de uma complexidade maior. Eu acho que é um trabalho engraçadíssimo, paródico, acho que ele tem muito a ver com essa crítica minha, quer dizer, era uma crítica ao sistema de arte, melhor do que pegar a pop não tinha, então também

tinha esse significado embutido, mas eu ainda vejo numa escala de valores, por exemplo, eu acho que quando eu fiz o “Brasil nativo/Brasil alienígena”, os significados que estão embutidos ali dentro eles têm muito mais elementos para serem analisados, inclusive já foram escritos textos sobre este trabalho que, cada vez mais, as pessoas encontram significados fora daquele ridículo dos aspectos exteriores, exatamente significados mais políticos da coisa. Políticos e ideológicos da situação brasileira. Então acho que isso explica um pouco esse trabalho.

7.3.2. Brígida Baltar - 24/03/2003

MM - Qual foi seu primeiro auto-retrato?

BB - O primeiro trabalho que eu fiz que eu me retratei, quer dizer, eu nem considero como auto-retrato mas que foi uma ação que eu fiz, foi quando eu entrei no buraco da parede, que foi aqui na casa, depois eu mostro pra vocês. Nessa época eu acho que o fato de eu estar trabalhando com minha própria imagem é porque era um momento em que o trabalho estava relacionado com a vida mesmo, acho que tinha essa conexão de arte/vida. Eu estava trabalhando só com elementos da casa, de materiais mesmo, dos tijolos, da poeira, das tintas da parede, então tudo isso fazendo uma relação com o corpo, com busca da identidade, da memória afetiva. Então tinha uma razão de ser eu mesma no trabalho, como ser dentro da casa, houve essa questão. Já me perguntaram: “Você não faria isso no museu? Você não recortaria um espaço fora, ou uma galeria?”, e não tinha razão de ser, porque tinha realmente essa relação com o espaço vivencial né, eu estava pesquisando essa relação. E quando eu parti para o segundo trabalho que foi o das coletas, porque foram poucas as vezes que eu fiz uma ação que eu estivesse executando essa ação, foram uns três ou quatro trabalhos. Quando eu fiz o primeiro, eu acho que eu trabalho com essa impulsão, né, eu penso numa coisa e já quero logo fazer, assim, eu acho que também é muito mais simples. Eu agora começo a sentir vontade de elaborar mais, até porque eu acho que o trabalho descolou dessa coisa biográfica, porque isso é uma questão, até que ponto você tem que estar ali? Porque aí você entra com a sua informação, da sua experiência de vida, quer dizer, é a Brígida artista que está ali. E o que eu acho que aconteceu com a neblina, por exemplo, é que embora eu esteja fazendo a ação, porque começou nesse impulso também e partiu de todas essas experiências da casa, eu já estava colhendo as goteiras da casa.

Começou assim, dentro desse projeto da casa, eu comecei a juntar, a armazenar em vidrinhos várias substâncias e materiais da casa, as goteirinhas que caíam, e eu colocava em vários vidrinhos, fazia estantes de vidrinhos das goteiras, quando eu fui partir para essa relação direta com a natureza, quer dizer, partiu de um impulso existencial também, eu estava no momento de trabalhar essa situação existencial. Só que eu acho que o trabalho tomou uma dimensão muito pouco biográfica, o que eu acho interessante, porque embora eu esteja fazendo a ação, eu acho a idéia que ela transmite ou que algumas pessoas lêem, não está mais relacionado à minha existência, ela é muito maior. Todas as relações de transparência e opacidade que você tem com a neblina, com as imagens captadas, eu acho que está falando de questões muito mais amplas, assim, quando você está diante de horizontes que não são focados, você está levantando outras idéias, sobre tempo, sobre referências de espaço. Eu acho então que o trabalho saiu, se descolou dessa situação autobiográfica, o que eu acho interessante. E dentro desse projeto das coletas, no caso da maresia, eu convidei outras pessoas para participar. Então eu construí uniformes para os coletores estarem usando na praia, foi uma situação que não era só eu, mas eu já trabalhando com outras pessoas, o que foi uma experiência super interessante.

MM - Na casa de abelha você também estava com uma roupa...

BB - Na casa de abelha, por exemplo, eu acho que foi uma volta. É como se eu ainda estivesse voltando a esse trabalho que eu comecei nos anos 1990, no início dos anos 90, com a relação da casa, e eu volto a esse trabalho. Aí no caso eu acho que era importante ser eu mesma dentro da casa, embora eu acho que as questões que passam no trabalho sempre são mais universais, eu pensei nesse trabalho da casa de abelha justamente para a Bienal de São Paulo, que o tema era Cidades, então e eu quis centrar no tema da cidade na questão da casa, como um pólo produtor de afetividades, a casa ainda continua sendo o núcleo central, toda a relação do favo, do mel, eu tava conectando com essa produção de afetos, como o núcleo é dentro de uma cidade, numa metrópole, ainda o centro que a gente tem uma elaboração afetiva, assim, eu quis fazer essa relação. Então eu acho que o meu foco é universal, é de pensar em cima de idéias e sentidos mais universais mesmo.

MM - Como é o processo das coletas, você pensa num lugar, numa roupa, chama um amigo

para fotografar...

BB- O projeto das coletas na realidade ele foi muito amplo né, ele começou em 1994 quando eu fiz a primeira coleta com o meu filho, e foi até 2002. Ele se estendeu muito e a razão de ele se entender muito é porque, primeiro, ele partiu desse impulso existencial como eu falei, então existia uma necessidade de vivenciar aquela situação. Eu acho que quando uma pessoa decide que ela vai estar na ação, fazendo, um artista, eu acho que parte de uma necessidade de vivenciar aquela ação né, porque quando você chama alguém e fala assim, “eu quero que você dirija a ação”, não é uma crítica, mas você já está colocando em palavras aquela ação, então já tem um distanciamento maior, já quase pode cair uma representação. Então quando você vai e faz, existe uma conexão, você está tão envolvido com a aquilo que quase não existe o espaço da representação, você realmente vivencia profundamente aquela situação. E é isso... E o que aconteceu nas situações das coletas é que as primeiras ações foram muito espontâneas e muito legais, não tinham roupa, eu saía de manhã, acordava muito cedo, pegava os vidrinhos com meu filho e agente ia coletar orvalho. E aí, como o trabalho começou a evoluir, veio a idéia das roupas, que também é uma maneira de você assumir uma ação artística. Não é mais.... entende, assim, uma... eu tô assumindo o trabalho como uma situação artística, então tem esse distanciamento, eu posso pensar uma roupa, eu posso elaborar essa ação. E eu acho que a roupa trouxe um dado muito interessante ao trabalho que é o lado mais fantasioso, é quase como se eu estivesse criando um personagem que tem uma roupa também, que é estranha, né, então isso tudo dá um pouco de fantasia assim ao trabalho, que eu acho interessante, tira de uma ação muito realista e passa a ter esse outro lado também, de fantasia.

MM - Pensando o seu trabalho com outros que eu venho pesquisando, da para perceber que a câmera sempre te pega de costas. Por que isso?

BB - Eu sempre procurei trabalhar com pessoas muito próximas, pessoas muito amigas, então não são necessariamente assim fotógrafos profissionais, entende, ou uma produtora de vídeo, nada disso, eu fugi disso tudo. Então meu filho fez câmera, meus amigos, que alguns nem sabiam mexer. O filme que meu filho fez é todo torto assim, aí depois na edição, eu... sei lá, também são coletas as edições, eu coeto ali um pedacinho, geralmente eu só mostro muito poucos fragmentos, que tem todo esse trabalho depois de seleção né,

tem um trabalho de seleção. Agora, você tem razão, eu acho rosto tem muita informação... sobancelha, olho, olhar têm muita coisa. Eu acho que, assim, não foi nem intencional, mas nessa seleção sempre eu acabava optando por essas situações, mais de costas, e... não sei se também eu sou muito crítica comigo, por eu estar aparecendo, mas eu acho que o trabalho pede um pouco isso, porque ele tem uma coisa muito silenciosa, ele trabalha com esse silêncio, com esse mistério, então eu acho que naturalmente acontecia isso. Agora o fato de escolher essas pessoas muito íntimas é para possibilitar realmente uma conexão com a ação mais verdadeira, porque se você está diante de pessoas que você não tem muita intimidade, é muito difícil você se sentir à vontade para viver a situação, então eu queria isso mais neutro possível. Já teve situações de eu trabalhar, convidar profissionais, ou de ter com uma equipe um pouco maior, que eu não consegui colher nada, assim, não tinha essa verdade, sabe, eu ficava tão preocupada. E tem também essa coisa, um pouco de vício das pessoas de querer dirigir, e aí “bota o rosto assim”, e na realidade não é isso, não é importante a fotografia ser bonita. Na realidade teve um resultado bonito de fotografia e de imagem também que eu acho uma coisa independente da ação, porque embora seja um trabalho performático, né, que a ação é importante, tem todo o resultado da ação, que são as fotografias, e que pra mim são meios diferentes, a fotografia o filme que é apresentado, também já tem uma linguagem própria como fotografia e como filme.

MM - Quem trabalha com você?

BB - São várias pessoas, era meio assim: “Quer ir amanhã colher neblina? Vamos?”, “Ah tá, vamos...”, sempre foi muito espontâneo. Tiveram várias pessoas que participaram comigo, vários amigos, a Jú, a Marta Jordan, meu filho Tiago, quem mais... Ah, tiveram muitas pessoas, assim, porque foram muitas idas às montanhas...

MM - Em vários locais do mundo?

BB- Não, basicamente no Rio de Janeiro, na serra. Serra das Araras, Serra dos Órgãos, isso também é uma outra questão do trabalho. Tem gente que às vezes vê o trabalho e fala: “Nossa, é tão britânico o seu trabalho”, e ontem eu tava conversando isso com um amigo meu, que eu acho que é um trabalho que embora aparentemente não tem esse cartão postal do Rio de Janeiro, vamos dizer assim, de praia, de calor, mas talvez uma situação de um

lugar que é tão visível, tudo é tão evidente, tudo é tão claro aqui, que tenha surgido o desejo de trabalhar com a neblina, entende, então não existe muito isso, “é tão britânico”. E tem uma relação forte com a umidade, né, a gente vive isso. O Rio é muito úmido, você sobre aqui há uma hora a Rio-Petrópolis, já tem placa toda hora “cuidado com a neblina”, “atenção, faróis”, então é muito visível a umidade, quer dizer, eu tava trabalhando com isso. Agora tudo muda muito, quando eu comecei a fazer esse trabalho, era um momento totalmente diferente do que a gente está vivendo agora, com guerra o mundo mudou. Então é engraçado como o trabalho também começa a ter outras leituras, quando passa por outras situações, eu vejo um pouco assim. Porque hoje você sair colhendo neblina e o mundo desabando, tem outro significado também.

MM - E sobre a questão do feminino no seu trabalho?

BB - Eu morro de medo desse assunto porque eu acho que eu não consigo muito ver assim. Eu até falei algumas coisas, algumas respostas sobre isso, mas eu não sei responder isso agora (risos).

MM - Como é esse momento de ver-se na imagem, tem um distanciamento?

BB - Tem um distanciamento, e eu continuo até hoje, sinto que o trabalho não está pronto ainda, tem várias fitas que eu ainda não mexi. A minha opção pelos vídeos e filmes é sempre fragmentos, eu faço essa seleção, mas eu não consigo muito, não existe uma história, entende, nesse projeto especificamente. Só tem um vídeo que talvez eu vá editar, quer dizer, não é editar, eu vou optar por não ter edição nele, que foi um dos primeiros que a gente fez, em 1996, eu a Marcinha Thompson, uma amiga também artista, que agora mora em Londres. E foi exatamente assim: “Vamos amanhã colher neblina? Vamos!”. E eu ainda peguei ela numa festa, foi muito boa essa história, ela foi para festinha, e aí a gente marcou na Lapa 4 horas da manhã. Eu dormi, tudo, botei o despertador, aí saí cedinho, peguei os vidrinhos, peguei a câmera, aí peguei a Marcinha e o namorado na festa, e fomos colher neblina. Então foi maravilhoso porque foi uma surpresa, aí tem mil comentários do Ulysses durante e ele falava: “Ih, lá vai ela”, e a Márcia falava: “Deixa ela, deixa ela”, sabe assim... tem uma espontaneidade tão legal. Aí eu trazia o vidro e eles falavam: “Vamos tampar, pra não sair”, e agente ficava olhando. Então eu acho que esse eu vou manter com

essa verdade que foi esse dia, essa coleta, e vou procurar não editar. Agora os outros eu prefiro não ter muita estória, sabe, então por isso eu acabo por optar por micro fragmentos, e.... é isso.

MM - Normalmente seus vídeos não têm som...

BB - Eles não têm som mas você sabe que eu fiz um vinil, né? Eu vou pegar. Porque a idéia foi o seguinte, a primeira edição que eu fiz eu coloquei som, eu botei um som de um artista, um músico chamado Franbert Schineider, não sei se ele é austríaco ou alemão. Era um som bem experimental, eletrônico, assim, bem bonito, interessante, bem minimalista, mas estranho. E ficou maravilhoso com as imagens, mas ao mesmo tempo eu não queria que nenhum pouco caísse nem um pouco naquela coisa clipe, é muito difícil a relação de entrar uma música, porque ela induz tanto né, e aí a idéia de fazer o LP foi porque eu fui amadurecendo e falei “porque não eu fazer um som meu?”, que seja a minha leitura né, um som que tenha a ver com a ação. E ainda foi evoluindo mais, porque todo o LP eu fiz a partir do som das coletas, isso foi o mais legal, eu gravei o som dos vidrinhos, dos passos, eu não peguei o som do ambiente, o som do mar, nada disso, eu não queria que caísse naquela coisa, né, de som de natureza, não era isso, mas o próprio som de qualquer ação minha assim, muito sutil, eu captei aquele som e a gente fez digitalmente a gente transformou e brincou, foi uma farra isso. Eu e o Phil, nós fizemos. Ele que sabe mexer nos programas de música, de som, né. Aí a gente fez. Isso tudo o que impulsionou foi quando eu fiz a instalação a primeira vez de todos os filmes, eu queria que tivesse som, mas não colado nas imagens, que tivesse essa possibilidade das pessoas verem as imagens em silêncio, e que também pudesse ter som ao mesmo tempo, então ela ficava descolada das imagens, independente. Foi aí que surgiu. Eu fiquei super feliz de fazer o meu LP. Muito legal, eu fiz uma edição de 100, e agente pode ouvir daqui a pouco.

MM - Como é que você começou?

BB - A neblina? Essa é a pergunta mais difícil que alguém pode fazer, foi essa pergunta que lá no Museu de Cleveland eu não conseguia responder. Porque é muito difícil você detectar exatamente uma razão porque você começa a fazer uma coisa. Eu acho que assim, como já faz muito tempo, eu consigo mais ou menos entender a época que eu tava trabalhando. Eu

acho que, como eu falei, eu acho que partiu dessa... Existia já na casa, quando eu tava trabalhando na casa, já existia uma atitude de seleção e de coleta, com os materiais da casa. Então eu já tava selecionado e coletando, descascava as tintas e botava em vidros, eu pegava os tijolos, fazia pó e botava em vidros. Então existe uma grande organização do espaço que passava por seleção e coleção dos materiais. Então quando eu fui para essa ação das coletas de umidade, era uma extensão dessa mesma atitude. Acho que nisso eu vejo uma conexão nesses trabalhos. Acho que tudo isso começou nos anos 1990, como eu falei, em 1996 eu fiz a primeira coleta. Eu acho que todo esse período dos anos 1990, eu sinto que foi um momento muito que... não só eu como artista, mas eu sinto em geral, que existia uma intenção muito voltada para uma construção do *self*, de busca de identidade, e eu acho que esse trabalho vem dessa busca existencial, ele parte disso. Porque assim, ao mesmo tempo eu já estava fazendo... Porque é muito natural como um trabalho meu vai acontecendo também. Eu necessariamente ia para um sítio quase todos os finais de semana, com o meu ex-marido, meu filho, a gente costumava ir para esse sítio, então naturalmente eu comecei a fazer umas experiências na natureza né, às vezes ainda nessas coisas da casa, eu pegava móveis e botava na terra, então teve essa extensão dessa situação que eu vivenciava na casa pra natureza. E aí veio. Mas quando eu comecei o trabalho eu não sabia a dimensão que ele ia tomar, entendeu, e não tinha conceitualizado muita coisa que veio depois, às vezes parte do impulso. Agora eu também às vezes fecho círculos, quando eu sinto que fechou, eu também não sinto essa necessidade que os trabalhos tenham uma ligação, uma unidade. Eu também posso começar algo do zero, totalmente diferente.

MM - E aquele trabalho com os vestidinhos?

BB - Aquele trabalho foi um que eu fiz para uma exposição no MAM que chamava “Infância perversa”. Foi um trabalho muito específico para essa exposição que tinha esse tema. Eu não trabalhava muito essas questões da infância, assim. Mas eu pensei em trabalhar nessa exposição com a idéia oposta, que a perversidade não seria o maltrato, a fome, ou miséria ou tudo que podia se imaginar de perverso, mas ao contrário, o excesso da proteção, o excesso da pureza. Às vezes isso pode ser muito perverso, o excesso do feminino, o excesso do branquinho, o excesso do algodão, é mais ou menos por aí.

MM - Gostaria de deixar um recado final?

BB - Que vocês tenham um maravilhoso trabalho. Acho muito legal o trabalho de vocês, acho muito importante também, de fazer esses documentários, de pensar sobre a arte.

7.3.3. Lourdes Colombo - 25/05/2002

MM - Conte-nos um pouco de sua trajetória artística.

LC - Eu comecei dos objetos, a entrar um pouco nesse lado da questão da mulher, do feminino, mas coisas muito mais ligadas à minha vivência, ao meu dia-a-dia. E tem uma coisa também muito lúdica em todo o meu trabalho, dos materiais. Como na pintura eu trabalhava com o conceito de maquiagem, só que eu ainda trabalhava com o material tinta, eu fui pesquisar e decidi usar o próprio material batom como tinta. Então eu ia numa fábrica de batom, comecei a comprar um monte de batom, e derretia o batom, aquela massa né, porque vinha numa massa, não vinha na bala. Eu derretia aquilo lá como se fosse uma tinta, mas já em cima dos objetos, não em cima do suporte tela. Aí eu usei um monte de material, que era a parafina, o veludo, porque tinha toda uma questão sensorial, do tato, fazia umas flores, umas rosas, então tudo tinha uma ligação. O vermelho sempre era uma coisa assim que tinha uma ligação com a sedução, e eu comecei por esse caminho, pelo caminho da sedução. Aí quando eu fui fazer esse trabalho aqui que foi em 1996, na capela do Morumbi, eu fiz um contraponto, eu fiz um quarto profano. Eu montei uma cama com a penteadeira, em cima da cama tinha lingerie, tudo impregnado de batom e aqui uma penteadeira com todos os acessórios. Aqui tinha uma almofada com um casal de ursinhos. Essa penteadeira foi da minha filha, e tinha essa questão do rosa né, eu me apropriei dela porque eu também passei pelo processo dela criança a adolescente, então o trabalho tinha muito desta questão, desse conceito dessa transformação de menina para mulher. Então a penteadeira rosa, o sapato, você vê, tem todas as maquiagens, aqui já tinha uns lingerie vermelhos. Então tinha muito essa mistura, dessa ambigüidade da inocência com a passagem para uma maturidade. E foi muito legal porque eu usei toda uma iluminação de teatro, eu consegui um patrocínio da Quantum, e em cima da cama e da penteadeira tinha um canhão de 1000 watts, fazia um círculo e a iluminação da capela eu troquei por luz vermelha e o cheiro do batom era uma coisa assim que impregnava a capela inteira. E o mais interessante que eu descobri dentro desse trabalho, foi que atrás de tudo isso tinha uma

persona, na verdade tinha um personagem aqui porque era o quarto de uma pessoa, então foi aí que eu comecei a achar, que eu senti mais firmeza no meu caminho, no meu processo. Só que nesse momento me interessava que essa pessoa, que lógico que era eu, estivesse mais camuflada, tivesse por trás. Desse trabalho veio um outro onde eu fui para a fotografia, porque eu também estava insatisfeita e achei que a instalação não estava dando conta do que eu queria falar, e que era um momento desse personagem vir à tona. Foi onde eu comecei meu primeiro trabalho de fotografia, foi um trabalho de Polaroid. Eu tinha uma Polaroid que eu colocava na minha frente, lógico que eu tinha um certo controle da onde eu queria, ela era meio próxima, então ela meio que desfocava um pouco e tinha uma luz bem legal. Da Polaroid, eu fiz o negativo e ampliei. Então eu comecei a trabalhar essas questões da fotografia, que até então eu ainda não estava interessada. Esse trabalho chamou *Da sedução*. Na série *Reflexos*, que foi o trabalho seguinte, eu me fotografo diante do espelho. Coloquei uma base de acrílico porque a idéia era que as pessoas andassem em volta e procurassem qual o é reflexo e a imagem fotografada, então tinha bem essa idéia do autorretrato. Esse foi um dos trabalhos mais legais que eu fiz, que eu curti muito. Em cima tem um vidro porque também me interessava esse reflexo do vidro de quem olha me interessava, eu queria que a pessoa também se visse. Esse trabalho também foi para essa exposição, que é onde eu tiro a maquiagem, são 4 fotos, e aquele outro de 24 fotos da série *Make-up* de 1998, que tem a ver com trabalho da Polaroid, só que é um trabalho muito mais claro, muito mais nítido. Aí você vê, o que me interessava aqui na fotografia, ou sempre me interessou, esse contraste, essa luz para dar uma dramaticidade na cena, essa idéia de cinema, do teatro, da representação, todas essas coisas estavam muito embutidas no trabalho, e muito a questão da sedução, da mulher. Desse trabalho, veio o trabalho das máscaras, na verdade esses dois trabalhos foram acontecendo meio juntos. Eu mostrei em períodos meio diferentes, mas eles foram acontecendo meio juntos. Como eu já trabalhava com o batom, eu fiz as fotos que foram uma performance. Aqui é com foram apresentadas no MAC, foram 6 fotos e 3 vídeos, que passavam simultaneamente, e a música era a mesma. O que acontecia aqui neste trabalho era o processo inverso da performance. Primeiro eu fiz as fotos, depois eu fiz o vídeo, e depois a performance. Então eu sempre gostei dessa idéia do inverso. Quer dizer, não é o registro, eu comecei querendo ser um registro mas o virou outra coisa. Então aqui não começa como um registro, começa como

uma performance, depois eu fiz o vídeo, depois eu fiz uma performance do trabalho. Mas esse trabalho ficou muito legal como fotografia, né, toda essa massa é batom. Aí eu comecei a pensar nessa questão da máscara, essa questão assim de porque se cobrir, porque se transformar. Eu comecei a pensar muito também nessa questão de eu como um outro também, e como o outro me vê. Aí eu fui pesquisar tudo, Lacan, Freud, Umberto Eco, essa questão do espelho, e essa questão do véu que cobre, que esconde, e da máscara. Foi aí que eu fui fazer o trabalho... Porque é sempre assim, sempre tem um viés... Lógico que o feminino sempre está atrás de tudo isso, mas não que eu considere este o ponto principal do trabalho, tem o feminino, lógico que o trabalho começou com estas questões, mas a partir do momento que você vai trabalhando e você vai tendo outros trabalhos, eles tomam outros rumos. E às vezes as pessoas não conseguem enxergar por esses outros lados, ficam muito presas naqueles estereótipos, naqueles conceitos. E esse trabalho aqui foi para o Centro Cultural, e chamou *Os véus*, que é em cima das mulçumanas, da cultura da mulher mulçumana, como ela se cobre com o véu. Aqui eu cobri todos os espelhos dos banheiros, eu queria tirar a referência dos banheiros feminino e masculino, seriam somente banheiros públicos. E os espelhos cobertos com fotos, onde eu estou me borrando de batom, tudo. Só que foi muito complicado porque a direção do Centro Cultural quase teve um ataque. A curadora estava viajando então foi meio complicado, eu tive que esperar ela chegar para resolver o problema porque a direção não queria deixar. Quer dizer, isto é uma interferência... Você tem um projeto, você tem todo um conceito e por burocracias, e um monte de coisas, você fica limitado, meio que se esgota a sua idéia. Aí ela concordou que eu usasse os banheiros, mas que eu não mexesse nas placas, então como tinha um banheiro feminino e outro masculino, então eu tive que repetir as mesmas fotos, o que eu fiz no banheiro feminino, eu fiz no masculino. Mas a minha idéia era criar essa confusão de estar misturando, né. Porque eu também acho que esse trabalho também fala um pouco do público e do privado quando eu falo do véu, e quando agente fala das mulçumanas. Aqui já é o banheiro masculino. Já era pichado os banheiros e eles tinham medo que fossem pichar os trabalhos. Eu falei: “não tem problema, é muito melhor, a idéia é essa!”.

Então essas são as fotos maiores, são 6 fotos dessas maiores que tem uma outra luz, e dessa mais escura são 18 fotos. Também tem sempre essa questão da repetição, do movimento da fotografia. Tem sempre um espelho em baixo em todas as fotos. Tem toda

uma sequência. Então me interessou muito essa questão do véu, como você se cobre, e o véu como máscara, é muito interessante a história delas. Esse trabalho foi de 1998, não tem nada a ver com a Jade hoje, mas a pesquisa que eu fiz foi muito mais interessante, porque não é isso que você vê na novela. Na TV a coisa é mais bonitinha, e na verdade a coisa é muito mais pesada, é muito mais profunda. E como as mulheres são produzidas... mas em algumas regiões elas tem que se cobrir todas. Agora a gente tá vendo muito, com essas coisas da guerra e do terrorismo, a gente vê muitas imagens de mulheres todas cobertas, só com aquela telinha. E é bem assim mesmo, sabe? Então é uma cultura muito diferente da nossa, agora agente está mais habituado. E tem lugares que elas não são nem registradas, só os homens são registrados e têm direitos. Agora muito interessante como elas se cobrem, mas como se produzem também. E ao mesmo tempo que elas se cobrem ao sair na rua, elas estão protegidas do olhar de qualquer um, porque elas também podem olhar para quem elas quiserem. Então é um jogo interessante: “eu me cubro, ninguém me vê, mas eu vejo quem eu quero”. Então tem esse jogo também, de cobrir. E esse aqui foi o trabalho último da galeria, as *Máscaras Brancas*, onde eu também me cubro com creme branco. E tinha o vídeo né, das gargalhadas. Uma coisa que vocês podem reparar no trabalho é que eu sempre olho para o espectador, sempre existe um olhar direto para o espectador, pois me interessa muito esse confronto, da foto com o espectador. Você olhar nos olhos de uma pessoa é como você falar, né, você muitas vezes só com o olhar diz muita coisa. E também me interessa muito a questão do espectador se sentir às vezes constrangido diante de um olhar fixo. Principalmente nesses trabalhos que tem uma certa caricatura neles, mas eles têm uma questão muito forte que eu tento passar para quem olha, porque será que sou eu a palhaça? Será que só eu sou palhaça? Vai muito mais além a idéia de máscara e de ser um palhaço. E o vídeo da gargalhada foi muito curioso. Eu gosto de pensar que meus vídeos são bem experimentais, porque eu tenho uma idéia inicial, mas eu não tenho tudo fechado. Aliás, o meu trabalho não é um trabalho que ele é todo fechado. E eu não me incomodo com isso. Eu gosto de ter pontas soltas, porque em qualquer momento eu vou atar uma ponta com outra. Lógico que tem uma idéia central, porque lógico, senão, eu me perderia. Mas os vídeos, principalmente, eu gosto muito deles, eu faço questão que eles sejam do jeito que são, um pouco experimentais e caseiros. Me interessa isso porque quando você mostra o vídeo ele se transforma em uma outra coisa, principalmente este das gargalhadas. A reação

que as pessoas tiveram frente ao vídeo foi muito maluca. Primeiro era uma sensação de constrangimento, elas ficavam sérias, procurando algo muito profundo ali dentro, e não tinha jeito, elas acabavam caindo na risada junto com o vídeo. O vídeo quebrava esse impacto também, essa reação das pessoas. Foi o máximo essa descontração e essa reação que pessoa tinha perante o vídeo. Porque nos vídeos das máscaras o que eu percebi é que as pessoas ficavam um pouco sufocadas porque tinha uma coisa de passar, tinha uma coisa angustiante. Nesse não, eu começo séria e vai evoluindo e depois eu acabo o vídeo séria. O vídeo pra mim é mais um elemento, é uma investigação que também apóia. E também eu gosto muito de misturar as linguagens, e eu gosto muito de achar que arte é espetáculo também, de misturar tudo. E agora eu estou com um projeto de trabalho que ainda continua sobre as máscaras, é um trabalho que eu chamo de *Segunda Pele*, mas que eu estou querendo um pouco incorporar as outras pessoas dentro do trabalho. Eu já fiz um que eu tirei fotos das minhas filhas como reflexo, até do meu cachorro também. E tem outro trabalho que eu comecei a fazer, *Os Sete Pecados Capitais*, eu posso mostrar o vídeo para vocês, que fala dos 7 pecados capitais, que é uma geladeira dos anos 50 pintada de preto, e o vídeo vai dentro da geladeira.

MM - E sobre a questão do auto-retrato?

LC - Eu acho essa questão do auto-retrato uma questão bem narcisista que eu tenho, de me fotografar. Os meus auto-retratos... eu não chamo de auto-retrato, tá, eu não identifico muito assim, eu não costumo chamar muito de auto-retrato. Agora, eu tô sempre representando, eu estou sempre representando um personagem, mas é uma representação que eu me coloco, que me faz parte. Por exemplo, é diferente do trabalho da Cindy Sherman que ela não se coloca, ela também faz personagens, mas é algo além da dela, pessoa. Todos os meus personagens têm muito a ver comigo, têm muito a ver com a minha vivência, com a minha experiência, eu vou buscar isso, tá. Eu vou pegar a minha experiência e pegar da outra e trazer também para minha vida e trazer para o trabalho. Não que o meu trabalho seja a minha vida, não é isso, o trabalho tem vida própria, ele se torna outra coisa, mas tem uma referência forte da minha pessoa, não tem como desassociar isso... que agora tá meio esgotado, tô meio cansada um pouco disso, por isso eu tenho pensado agora em procurar isso em outras pessoas, outras máscaras. Só que é um momento de reflexão, desde o ano passado, e por isso está difícil de produzir. Tudo o que eu faço eu

não gosto. Mas eu acho que é legal isso, faz parte. É ruim porque se a gente fica afastado um pouco, vamos dizer, do mercado... do circuito, não vamos falar mercado porque nem existe mercado para esses trabalhos, então é um pouco ruim, mas não importa, isso é o meu processo, é uma coisa que eu posso retomar mais pra frente. É uma coisa que eu vou fazer sempre, vou sempre pensar nisso, e vou estar sempre conversando e trocando idéias, isso que é o mais legal, isso pra mim já é o trabalho. É muito mais legal você conquistar duas pessoas do que pensar que conquistou uma cidade, porque às vezes você passa uma mensagem muito superficial e ela se apaga. Quem já teve um relacionamento mais próximo com o meu trabalho, uma relação, não esquece, porque eu procuro também passar eu como pessoa, eu costumo falar que eu também sou o trabalho. A minha atitude, eu sou uma pessoa mais performática, então isso é importante, isso é legal.

MM - Como é o seu processo de trabalho no auto-retrato em fotografia?

LC - Como é auto-retrato em fotografia, eu sempre coloquei a máquina no tripé, eu tenho uma boneca, eu a coloco na posição, eu penso em tudo, no lugar, no que eu quero fotografar, na luz, etc., daí em diante eu coloco a câmera no automático, no *timmer*, e ela vai disparar. E eu vou ficar diante a máquina e vou representar. Normalmente eu vou fazer as poses. No começo eu até usava um espelho atrás da câmera, era o meu espectador e que não tinha, entre aspas, o olhar do fotógrafo. Quando eu me coloco como a que está representado, pra mim não existe o fotógrafo. São dois momentos: o momento de eu Lourdes Colombo fotógrafa, artista plástica que trabalha com fotografia; e a Lourdes Colombo que é atriz. São dois momentos no processo. Então quando eu tô de frente, quando eu tô falando como você, é como se eu estivesse falando com a minha máquina. Então a minha máquina pode ser você, é o outro, para quem eu estou representando. O vídeo veio no mesmo processo, de colocar a câmera no tripé, focar, lógico que vai ter o diretor atrás que sou eu, faço todo o cenário, a iluminação, eu vou ter todo esse controle, mas a partir do momento que eu estou na frente da câmera não existe mais o diretor, só vai existir a atriz. Eu vou estar representando para aquela máquina. Querer usar o batom no rosto foi essa questão de aparecer a personagem e estar interagindo junto com os materiais que eu já usava. Então aparece a personagem e aí eu vou me cobrindo. Você vê que nesse trabalho, eu tiro a maquiagem, já tem uma referência muito do real. Lógico que tirar tem uma questão crítica nisso, quando eu coloco, eu me refiro à vaidade, da questão de ser uma

outra pessoa, quando você tem uma cara limpa você é uma outra pessoa, e quando você tira a maquiagem, você está tirando a máscara. Então essa era a primeira idéia. E quando eu faço aquele vídeo da máscara de batom, eu tenho uma outra máscara por baixo, tem toda uma questão ritualística e simbólica atrás de tudo isso, que eu tento passar. Tem todo um imaginário meu que eu tento buscar, e também do espectador. Eu quero mexer com o imaginário do espectador, então você pode ter várias leituras quando você vê aquele vídeo. Nós mulheres entendemos mais do que os homens, mas eu não excluo o homem disso porque o homem também se olha no espelho, faz a barba, se penteia. E quando ele faz esse processo também é uma maquiagem, porque quando ele está se olhando no espelho para ser outro, ou para ser aquele que ele quer passar. Quando eu fiz os *Reflexos*, eu gostei muito de ler Lacan, sobre o estádio do espelho, que é como a gente se descobre, se identifica. Então todos esses conceitos vão enriquecendo o seu trabalho e o seu conhecimento.

MM - Como foi que o auto-retrato surgiu no seu trabalho? Porque você optou por trabalhar com sua própria imagem?

LC - Foi a partir do trabalho da Capela do Morumbi que eu descobri que tinha um personagem que estava faltando, e porque ele não se mostrava? Cadê? E, aliás, existia uma cobrança, na época dessa exposição, principalmente no vernissage... o pessoal mexeu em todos os batons, teve uma interação das pessoas. E depois, numa discussão de grupo, eles insistiram dizendo que o trabalho era eu, então eu vi que realmente o que trabalho se esgotou sem esse personagem. Era importante que eu me mostrasse. No princípio não tinha a idéia de performance porque eu acho que a performance é um processo do trabalho. É uma realização até do seu simbólico. Eu queria estar escondida ainda, então a câmera também virou uma máscara, e a fotografia me permitiu isso. Você viu que eu comecei com as Polaroides um pouco desfocadas... apesar de que todas as fotos o pessoal me pergunta: “Mas é você? Mas é você?”, então tem essa transformação, então as Polaroides eram desfocadas por causa disso também, porque eu não queria uma identificação direta, mas no seguinte trabalho (*Make-up*), eu falei não, agora a personagem vai aparecer, e aí foi onde eu comecei a trabalhar bastante na idéia dessa minha auto-imagem e dessa relação minha sempre com outras questões. A necessidade da fotografia, do auto-retrato, eu falo sempre isso, que a instalação não dava conta de estar falando aquilo que eu queria, e tinha um

personagem que queria aparecer, que ele queira ter vida, então foi aí que eu achei que a fotografia era uma linguagem muito mais rápida dele estar aparecendo, e que era um meio interessante de eu estar mostrando. Agora, este personagem queria falar, você percebe? Esse personagem não ficou satisfeito só em aparecer, ele queria falar também, aí veio o vídeo, e a performance foi a materialização desse personagem, só que eu só fiz uma vez. Não sei se eu não gostei, porque eu acho muito mais interessante esse personagem estar atrás desse véu que cobre um pouco.

MM - E como é que é ficar na frente das câmeras?

LC - Olha, eu acho que eu já nasci pra isso, por isso que eu falo que eu sou narcisista, e como boa capricorniana eu gosto de aparecer. É muito, como é que eu posso te explicar... é muito natural. Em nenhum momento eu tenho um constrangimento. Mesmo na performance, que eu tive um contato mais direto com o público, lógico que eu fiquei nervosa porque era a primeira vez, mas eu fiquei nervosa na questão assim “tô fazendo legal, tô passando aquilo legal”, mas não que eu senti vergonha ou constrangida, porque eu assumo mesmo o personagem. Eu tenho essa questão de me concentrar e assumir o personagem, então é muito natural estar em frente à máquina. Só que assim, eu tenho que estar sozinha, essa é uma questão muito importante. Aí você poderia me perguntar assim: “porque que você não usa uma assistente, uma pessoa que vai te ajudar?” Porque é importante eu estar sozinha, porque eu não vou ter interferência nenhuma, e se eu tivesse uma outra pessoa talvez eu estaria representado para uma outra pessoa, e quando eu tenho a máquina eu estou representando para uma pessoa desconhecida, eu estou representado para qualquer um, ou para quem venha a ver o meu trabalho. E quando eu falo do acaso na fotografia, que é um assunto um pouco polêmico e talvez eu até faça meu mestrado em cima disto, quando eu falo que tem um certo acaso nessa foto... Aí você pode me dizer que não tem o acaso porque tem um controle, tudo, mas quando eu falo em acaso eu falo do espaço de tempo, quando o diafragma abre e fecha, naquele momento, existe um certo acaso porque você não domina o tempo, por mais que você saiba mais ou menos a foto que você está procurando, a luz, tudo, mas existe um certo acaso nesse tempo, que é uma discussão muito complexa, que eu deixo para vocês refletirem sobre isso. Talvez seja uma coisa um pouco ilusória, uma ilusão minha, então eu não sei muito bem, mas eu gosto de ter um certo acaso. Quando eu peguei a Polaroid e me fotografei, claro que tem um acaso,

pois você não tem o controle total. Mesmo quando tem o fotógrafo atrás, quando você tem o seu olho atrás da máquina, será que você tem o controle total daquela foto, daquela imagem? E as outras questões que também são pertinentes a ela, do tempo? Dá para filosofar um pouco em cima disso, né.

MM - Gostaríamos que você comentasse um pouco da importância de trabalhar com a temática feminina.

LC - Olha, eu não posso negar que sempre existiu da minha parte como pessoa um posicionamento feminista, mas lógico, feminista no sentido... Porque assim, feminismo para gente hoje, para minha geração e pra sua, que você é mais nova do que eu, ele já veio pronto, porque eu não peguei o final dos anos 60 e 70, eu ainda era muita adolescente, então eu sou da geração logo após, então a gente já pegou essa luta pronta. Mas lógico que foi uma luta que até hoje não está bem resolvida. Então eu sempre tive essa coisa meio feminista, sempre trabalhei muito também, e sempre me coloquei muito na minha posição de mulher. Muito cedo eu fui empresária, eu tive loja também, me formei, fiquei dois anos trabalhando e desisti. Fiquei dez anos parada nas artes plásticas porque eu achava que isso não tinha futuro, e eu tinha que sobreviver também. Eu sempre tive muita personalidade, então, eu punha um pouco de medo nos homens. Eu amadureci cedo e tive que me virar muito cedo. Então a gente mulher que amadurece muito cedo e tem que se virar cedo, a gente tem esse lado feminista um pouco dentro. Hoje nós vivenciamos outras questões, não tão radicais, porque tinha que ser radical naquela época, hoje não, eu sempre penso nessa questão, desse pós-feminismo, que no meu ver inclui o homem, porque muito burra da mulher que não quer ter um homem, a não ser que a opção sexual dela seja outra, mas senão ela quer ter o homem, que é o contraponto dela. Você não tem que bater mais de frente com ele. E como eu sempre fui muito assim, e não deu pra desassociar isso do trabalho, ele veio meio que naturalmente... Eu posso até localizar, que quando eu comecei as pinturas monocromáticas, eu tinha o acompanhamento da Leda e do Sérgio naquela época, e que eles falavam assim... Eu sempre gostei de vermelho, e tinha também umas pinturas rosas. E eles falavam muito dessa coisa de paleta, de ter uma cor na pintura. E uma vez a Leda virou, olhando um trabalho meu rosa e disse assim: “Esse é um trabalho feminino, é um trabalho só de mulher, porque um homem não ia fazer uma pintura cor-de-rosa!”. O Sérgio parou, e ficou meio encanado... Quer dizer, naquele momento não era uma

coisa muito pensada, era uma coisa já estava dentro e eu estava descobrindo o processo. Aí eu parei e pensei: “Bom, uma paleta, eu gosto muito de trabalhar com essas cores, mas o que eu isso tem a ver comigo?”. Pra mim, isso era muito importante, tinha que ter uma relação comigo. Eu não sou daquelas artistas que tem uma relação fora.

7.3.4. Nazareth Pacheco - 24/09/2002

MM - Nazareth, conta um pouco como começou sua trajetória artística.

NP - Eu acho que eu sempre tive uma habilidade manual muito grande, principalmente na parte de objeto, de escultura e de modelagem, e desde pequena eu já caminhava pra isso, já surgiu este interesse de desenvolver, né, sem saber no que ia dar. Eu me formei em Artes Plásticas no Mackenzie, logo que eu me formei eu... acho até que não considero uma faculdade das melhores, acho que a gente sai, naquela época em 1983, eu sinto que eu saía muito fora do mundo, do momento contemporâneo. Daí eu fui trabalhar em 1984 no Museu de Arte Moderna, trabalhava na parte da loja, na época os quadros estavam à venda, então eu tomava conta dessa loja onde cuidava da venda das obras de arte, o que é uma coisa que hoje em dia não acontece, não se vende mais. Nessa época abriu vaga para monitoria da Bienal de 1985, eu me candidatei e quem foi o responsável pelo curso e pela preparação dos monitores foi o Tadeu Chiarelli. Naquela época o curso começava em março e ia até setembro, e em setembro a gente participava da montagem e depois trabalhava como monitor. Então era assim uma formação totalmente e diretamente ligada à questão da arte contemporânea, a conviver com a arte. Eu nessa época até fazia aula de modelo-vivo, escultura em barro né, em argila. E eu tava preparando uma escultura, dessas peças em bronze fundidas ligadas ao corpo e me dei conta que havia uma defasagem entre o que eu estava fazendo e o que estava acontecendo. Acho que foi essencial para minha carreira esse curso e essa monitoria da Bienal. Quando foi em 1986, eu fui trabalhar numa galeria de arte, na *Unidade 2*, que trabalhava também com artistas contemporâneos. Em 1987 eu fui fazer um curso em Paris, onde fiquei não muito tempo, acabei voltando antes do tempo que eu pretendia, na Escola Nacional de Belas Artes. Lá eu trabalhava com rolha de vinho porque eu tinha dificuldade de ter acesso aos materiais, de me sustentar, então era uma fase difícil, eu já tinha que me manter lá, então eu ia em alguns restaurantes toda noite recolher rolhas de vinho e trabalhei com instalações. Eu tenho aqui até algumas imagens, tá vendo

(mostra a foto). Eram objetos filiformes, como mais tarde o Tadeu veio falar. E daí, de volta de Paris, que eu acabei ficando pouco tempo, onde eu desenvolvi algumas instalações e interferências no espaço, eu vim pra cá e comecei a trabalhar com essa borracha preta vulcanizada, e no início, nos primeiros trabalhos, eu recortava de placas de borracha, depois eu comecei a trabalhar com o próprio suporte, a coluna e essas peças que eu também produzia em tiras de borracha. Esse trabalho é um dos primeiros trabalhos que chamou a atenção mesmo, eu participei no Centro Cultural São Paulo do primeiro projeto da Sônia Salsa, e daí depois participei do Projeto Macunaíma, comecei a entrar em vários salões, então acho que foi o primeiro trabalho que deu mesmo... participei do Panorama do MAM também... que deu uma certa entrada né, dentro do circuito das artes plásticas. Depois desse trabalho, eu passei a trabalhar com o látex, a borracha natural, então o interesse de sentir esse material na sua forma mais natural. Ele me lembra muito a pele, o corpo. Esse corpo, acho que a pele, o látex, ele transpira, ele é rugoso, tem uma tom amarelado, uma coloração meio caramelo, né, e eu sempre que trabalhava com esse material tinha uma relação muito direta com o corpo e com a pele. Eu fiz algumas peças, também uma corda enorme que volta a surgir a questão do objeto filiforme, em forma de fios e cordas que aprisionam... acho que mais pra frente fica mais fácil... Em alguns momentos eu introduzi o chumbo, então eu estrangulava parte dessa borracha, desse látex com vigas de chumbo. Depois que eu fiz esse trabalho, eu fui participar da... eu comecei a fazer justamente esse trabalho que você ia fazer uma pergunta, que é a questão do rosto, do bebê. Esse trabalho eu desenvolvi, não foi uma coisa totalmente consciente no sentido de que “eu estou produzindo uma obra de arte”, é de 1992 né, uma época que eu tinha um ateliê na João Moura, um ateliê mais fechado, tinha uma sala e eu comecei a pegar partes do meu corpo mesmo, a parte do pé, da mão, e acho que eu nasci com alguns problemas congênitos físicos e eu fui tentar lidar com essas questões, e a maior parte das fotos que aparecem nesse trabalho, que seria o retrato, né, eu não apareço, não aparece a foto inteira. A única foto que aparece o rosto inteiro é a foto do bebê que ao mesmo tempo ninguém consegue identificar com uma foto minha, ninguém tem a memória-imagem do meu rosto, né. Mas ao mesmo tempo eu quis trabalhar com... nesse primeiro instante não existia essa questão “isso é uma exposição, isso é um trabalho”, não, era quase um trabalho pra mim, pra um desenvolvimento, pra um questionamento, embora eu já existisse uma preocupação formal, né, de como eu vou

montar isso, ou eu punha no fundo o látex, a borracha, ou eu trabalhei com o chumbo, que já tinha a coisa do corpo da radiografia. E quando esse trabalho tava pronto, eu conversei com alguns críticos que eram colegas meus que eu tinha trabalhado na Bienal, tinha trabalhado já no MAM, e conversando com essas pessoas, era na época que estava começando a falar da questão do corpo, do indivíduo, da memória e justamente o que eu tava mexendo era com essas questões. E daí algumas pessoas me apoiaram para tentar articular que isso desse numa exposição. Então a Maria Alice Melliet acabou escrevendo um texto sobre o corpo e toda essa questão desse lado tanto estético quanto cirúrgico. E esse trabalho eu desenvolvi justo a parte estética e, por outro lado, falando desses processos cirúrgicos que eu havia passado. Bom, apresentei essa exposição na Raquel Arnaud, foi uma exposição que teve uma penetração muito grande, uma aceitação, acho que a imprensa deu uma cobertura muito grande. E a partir daí eu entrei diretamente, mais claro, com a questão mais objetiva de lidar com o corpo. Então daí que eu começo a trabalhar com espéculos, com os saca-miomas, né, com os DIUs (dispositivos intra-uterinos), que era mais lidar com objetos que eram utilizados na manipulação do corpo da mulher. Daí eu participei da exposição “Espelhos e Sombras” da Aracy Amaral em 1994, acho, que quando ela falava da questão da memória, do indivíduo, da morte e do corpo e lá eu apresentei a instalação dos espéculos. Eu tirava moldes do corpo, então eu fiz um molde dos seios, daí eu fiz outro trabalho que eram vários bicos do seio então eu falava da mulher, da amamentação, da dificuldade da amamentação, dessa relação, né, e entrando dentro desse horizonte da questão da mulher. Logo a seguir, eu acho que ao mesmo tempo eu trabalhava com o DIU, o saca-mioma, os espéculos, eu comecei a frequentar essas lojas cirúrgicas, de agulhas de sutura, de elementos cirúrgicos tanto pra cirurgia quanto para curativo, ou objetos utilizados nos consultórios médicos. E daí eu comecei a fazer os primeiros colares, onde eu utilizei agulhas de sutura e lâmina de lancetato (?). Então tudo isso vinha em função das cirurgias que eu havia passado, um pouco a questão dos elementos que me atraíam e ao mesmo tempo eu tinha um certo medo, uma certa repulsão, né. Então eu acho que eu fui lidar também com esses dois lados da questão do medo e da repulsão, ao mesmo tempo da sedução. E os colares têm muito essa questão da mulher, o adorno, a questão da beleza e da sedução, embora eles não permitam, não é possível utilizá-los porque possuem lâminas, agulhas e acabam ferindo, né. Então eu acho que tem uma relação desse trabalho,

o próprio Tadeu coloca no texto, com o primeiro trabalho de borracha, que tinha uma presença muito agressiva que eram esses pinos de borracha preto, mas se você tocava, você percebia que eram totalmente suaves, né, leves, e não machucavam. Agora já os colares não, eles seduzem, você deseja, mas eles podem cortar e furar. Então acho que entra muito essa questão do poder, da sedução, do desejo e entra nessa questão da mulher, do corpo da mulher, dos critérios de hoje em dia exigidos em cima dos padrões de beleza, né, e eu acho que talvez eu já tenha respondido algumas perguntas... Até chegar na questão do desejo, da sedução, dos colares e do vestido.

MM - E sobre essa série de 1993, *Corpo como destino*?

NP - Fez parte esse trabalho do bebê, do lábio leporino que fez parte desse registro dos trabalhos relacionados ao corpo, o lado cirúrgico e o lado estético. Você percebe que só no bebê tem a referência do rosto. (15 trabalhos apresentados nessa série). Quando eu fui lidar com essa questão do corpo, da mão e tudo, que eu fui mexer com esses registros que eu tinha. Então eu me utilizei de registros cirúrgicos, de radiografias que haviam sido feitas. Eu tinha uma pasta, minha família, sei lá, minha mãe, no início tinha uma pasta onde guardava todos os exames, e daí eu acabei... e algumas coisas eu tinha guardada, essa da porcelana que tinha sido um médico escocês que tinha feito uma cirurgia, ele se correspondendo com meu pai sobre o resultado da cirurgia, algumas coisas estavam guardadas, o pino que eu utilizo aqui no trabalho do pé lá em cima, o carimbo do pé quando eu nasci. Então eram várias coisas guardadas, alguns registros que conforme eu ia pensando em cada membro do meu corpo, em cada parte, eu ia tentando construir e procurar algum elemento que pudesse falar dessa memória, desse registro. A máscara é uma limpeza de pele, você vê a parte do tratamento de pele propriamente dito, eu faço tratamento de pele há muitos anos, hoje já fazem 10 anos ou mais até, então eu fui guardando todos os registros de uma memória, de um momento de vida mesmo. Esse trabalho eu fiz ele em 1 ano, durante o ano de 1992, talvez eu tenha aperfeiçoado e montado ele para exposição em 1993, melhorado alguns detalhes, profissionalizando as caixas que no início eram pequenas, depois eu resolvi fazer caixas maiores, com espessura maior, houve algumas adaptações. Esse momento era totalmente auto-referencial, mas a partir de agora eu saí. O início do trabalho já falava da questão da agressão do corpo, daí depois eu vou falar do corpo, daí eu

falo da questão da mulher, da sedução, do adorno, dos padrões de beleza, dos critérios, das exigências estabelecidas. Daí depois eu já entro numa coisa mais ampla que eu já vou falando da questão do homem/mulher inseridos e aprisionados, e a questão da agressão. Então em 1998 eu fiz essa exposição na Valu Ória onde eu construí essas peças que já eram objetos, o balanço, só que também a impossibilidade do balanço ser usado por causa das agulhas no assento, né. E volta a aparecer a corda, né, então esse elemento que aprisiona, né, então eu sempre trabalhando com cristal, daí também vinha um pouco... então, eu sempre tentava amarrar o trabalho, o material anterior com o material do posterior. Então essas peças de aprisionamento, a mordaca, que são as primeiras peças até chegar nas peças que eu desenvolvi agora no mestrado, que daí eu abro mão do cristal e começo a trabalhar com aço mesmo, com as correntes, com os instrumentos de aprisionamento. A origem das peças da Maria Antônia é desde rolhas, que eu trabalhei em Paris, daí esses objetos de aprisionamento com cristal. Uma viagem que eu fiz em 1992, que eu fui para Alemanha e que eu visitei o museu do crime e tinham algumas peças e alguns objetos. Depois eu participei de uma exposição “Transcendência”, que foi na Casa das Rosas, onde eu apresentei um texto da Louise Bourgeois que falava da relação entre arte e transcendência, e daí eu vou falar um pouco da questão do corpo, de uma possível transcendência do corpo... do próprio motivo de estar aqui. Houve uma preocupação muito grande da instalação de cada objeto, eu fiz uma referência muito grande aos museus europeus, onde você tem todos os quadros na parede e você tem os bancos no centro da sala. Só que eu coloquei um banco que não poderia ser sentado, né. Então essa coisa do corpo aprisionado, ao mesmo tempo já entrava a questão da infância, do bebê, desde esse momento do corpo sendo, recebendo interferências. De um lado da sala eu remetia a questão da infância, e do outro, a questão da mulher. No centro da sala o banco que convidava para ser sentado para que você pudesse ler o texto na parede, mas não permitia. Logo em seguida eu participei da exposição “Além do bem e do mal” no Paço das Artes que também já tinha um pouco essa referência do trabalho anterior, mas eu coloquei uma mordaca, e surge mais um novo elemento de aprisionamento. E daí eu entro nessa questão da tese, né, eu passei por todo esse percurso né, eu tentei mostrar através de imagens todo esse percurso dos objetos que embora sejam sedutores, eles acabem caindo na mesma questão, eles tem uma grande semelhança com objetos de tortura e aprisionamento e que é o trabalho que eu apresentei

agora na USP, no mestrado, onde eu construo né, eu abro mão do cristal, trabalho com o acrílico, mas já utilizo correntes de aço. Todo o trabalho acaba denunciando questões estéticas da vida, do corpo, do indivíduo, mas acima de tudo, existe uma preocupação formal muito grande. A partir disso (trabalho da USP), eu acho que fica uma coisa mais ampla né, eu acho que pode se situar na questão do mundo, da fragilidade, do corpo, e eu acho que toma outro campo o próprio trabalho.

MM - Essa questão feminina começou a te interessar em que época mais ou menos?

NP - Olha, pra te falar a verdade eu não te diria que foi uma bandeira que eu fui levantar “ah, a questão do feminino”, não, era uma questão minha indivíduo-memória, mas não assim, “a bandeira do feminino”. Aconteceu. Eu acho que aconteceu da questão pessoal, do indivíduo, da minha memória, da minha identidade, mas eu acho que é óbvio que quando eu tô trabalhando com o colar, quando eu tô trabalhando com o vestido, eu tô falando da questão da mulher e do feminino, mas não era uma questão a ser enfocada a questão do feminino, eram questões relacionadas à minha pessoa e ao mundo, mas eu não conseguiria colocar que eu fui trabalhar com a questão da mulher, eu dei enfoque na questão do feminino, não. Não foi uma coisa pensada, e nem uma coisa que agora eu vou levantar a bandeira pra falar da mulher, para falar do feminino, não. O trabalho falava, mas não era que... assim, surgiu o trabalho que poderia ter essa leitura do feminino, mas o trabalho está acima da questão do feminino. Acho que depois que surgem estas leituras, né.

MM - Enquanto artista você sobrevive de sua arte?

NP - Eu sobrevivo do meu trabalho, não tão facilmente quanto há dois, três anos atrás porque hoje eu desenvolvo trabalhos que são muito caros, então o trabalho é caro. Eu trabalho com uma galeria, é um trabalho de verdade, aquela coisa de estar levando pras feiras, existe todo um cuidado com o meu trabalho, com o modo de apresentar. Hoje eu posso dizer que estou com uma galeria que sabe falar do meu trabalho, né, não vê o trabalho só como um produto, né, pra ser vendido. Existe uma sociedade entre eu e a galeria, existe um custo do trabalho, então em alguns momentos o custo era menor. E o que eu acho que acontece é que o mercado de arte brasileira é restrito, então hoje em dia, eu poderia dizer que estou nas principais coleções de arte contemporânea, só que o colecionador ele compra um trabalho meu pra depois comprar dos outros artistas, e depois

que a coleção dele estiver bem completa, ele pode vir a comprar um segundo trabalho. Mas eu acho que hoje em dia a gente tem um campo que abriu fora do Brasil. Hoje em dia acho que se for contar, no último ano acho que eu fiz mais exposições fora do Brasil do que dentro do Brasil. E isso vai ampliando, vai dando uma visibilidade tanto pra obra quanto pro mercado. Existem lugares lá fora que eles são mais... eles precisam conhecer a obra pra poder investir nesse trabalho. Então, assim, é um trabalho lento, mas eu percebo que já existe um campo, um mercado de arte brasileira lá fora. Eu sobrevivo do meu trabalho, mas não é fácil, né, principalmente porque eu tenho que produzir o trabalho. Às vezes você vende um trabalho e o dinheiro que você vendeu é pra fazer dois. Agora, eu acho o seguinte, necessita de muito empenho e muita dedicação, uma porcentagem muito grande da minha vida é o meu trabalho. Precisa de empenho, de entrega mesmo, né, acho que é uma entrega, pois você precisa abrir mão de muitas coisas que você gostaria pra poder focalizar, né. Se você vende um trabalho, você não vai viajar, você não vai comprar uma roupa, você vai comprar material para trabalhar, você vai pensar o que você vai poder fazer com aquele dinheiro, acho que é uma dedicação, é uma entrega. Acho que quando você se entrega, ao mesmo tempo você vai colher os frutos, né. Mas é uma exigência enorme, e o trabalho acaba tendo esse espaço, né. Talvez meu trabalho tenha chegado a um estágio, né, onde um colecionador necessita ter o meu trabalho pra coleção dele ser representativa, eu já comecei a ter que estar dentro de algumas coleções importantes, mas é como toda carreira, instável, não tem salário no final do mês, quando o dólar está a R\$3,50, ninguém compra obra de arte porque é tudo em dólar, então as pessoas preferem guardar o dinheiro do que comprar. Tem essa própria instabilidade do mercado brasileiro e mundial, a gente tá a mercê dessas situações. Eu já dei aula, eu trabalhei com objetos utilitários, e talvez eu vá ter que voltar a desenvolver outras coisas.

MM - E sobre a questão do feminino?

NP - A questão do feminino vem da experiência pessoal, mas quando você começa a me ver falando do trabalho, não é que assim “vou trabalhar com o corpo, vou...”, não, a coisa vai acontecendo. Depois que o trabalho está produzido que você vai amarrar ou os críticos vão dar a leitura deles, é o trabalho que vai ditando, né, eu acho que é uma coisa mais intuitiva, né. Em alguns casos parte do material, eu escolho o material e em cima daquele material eu penso como é que eu vou trabalhar. Profissionalmente, eu trabalho desde 1988,

vão fazer 15 anos. Em algum momento eu senti uma identidade do meu trabalho com a minha pessoa, fui entrar na questão da minha história quando eu nem sabia que ia dar em um trabalho e acabou dando, e comecei a aprofundar... “bom, já que é pra entrar...” Só que não é uma coisa marcada, né, existe uma questão intuitiva, do material e do momento contemporâneo. Mas não é porque “bom, agora é moda fotografia”, você vê, quantos artistas trabalhando com foto, eu não trabalho com foto, eu me utilizei de algumas fotos, né. O que eu acho interessante e que talvez seja um ponto que eu gostaria de falar é que a minha história ela passa por um viés do meu trabalho, mas eu não quero que o meu trabalho seja a questão da “Nazareth que nasceu com problema físico, que isso e aquilo”, e o que eu acho muito interessante é que quando eu vou para fora as pessoas me convidam pelo trabalho, elas não me conhecem, então o discurso lá é outro, não é em cima da “Nazareth que nasceu com problema físico”, embora eu ache que isso às vezes me incomoda. Mas ao mesmo tempo eu dei a cara pra bater, eu fui falar disso em um momento da minha obra, mas não é um momento eterno. Agora eu tô falando do homem, do indivíduo, da questão da agressividade, do aprisionamento, da violência, do momento em que a gente vive, não estou mais falando de uma questão autobiográfica.

7.3.5. Neide Jallageas - 08/12/2002

MM - Conta um pouquinho da sua trajetória artística... Estávamos lendo no seu site e vimos que você antes era executiva, como é que foi essa mudança?

NJ - Eu trabalhei 11 anos na administração de uma empresa. É, na verdade nada acontece de uma hora pra outra. Na verdade eu já fazia curso de desenho porque eu gosto muito de desenhar, fazia curso de pintura, MUBE, MAM, fui fazendo vários cursos, e tentando conciliar com a carreira, que era uma carreira que eu também gostava. Até que chegou um momento de decisão interna, uma coisa muito minha assim, chegou uma hora de tomar uma decisão, não sei como ela veio, só sei que veio muito forte, e aí foi muito difícil, obviamente, hoje é tudo muito fácil, lindo, porque eu olho pra trás e falo “que legal, já se passaram, tanto anos...”. E agora tá gostoso, tá bom, mas...

MM - E em que ano que foi essa mudança?

NJ - Em 1996.

MM - E teve algum trabalho que marcou essa passagem?

NJ - O que marcou na verdade foi uma linguagem, uma técnica, que foi a fotografia, né, isso foi muito importante. Porque eu trabalhava numa indústria de alimentos em Guarulhos. No primeiro semestre eu tinha feito um curso de desenho no MAM, que eu adorava, achava uma delícia. Aí o MAM entrou em reforma, acho que foi em 1995 na verdade que começou esse processo, né. E aí eu parei com o curso de desenho, no segundo semestre não fiz mais, continuava desenhando em casa, tinha uma modelo que ia, posava e tudo mais nos finais de semana, fazia aula com modelo vivo... E aí, tudo bem, eu conseguia me expressar, e conseguia... mas você sempre quer mais, fazer mais, durante a semana não dava. E às vezes eu demorava para chegar no trabalho, uma hora, uma hora e meia... “E agora, o que eu vou fazer durante esse período, né? Se eu trouxesse uma câmera fotográfica, eu poderia ao menos sei lá, ir fotografando coisas que me interessavam...”. Aí eu tinha uma câmerazinha dessas bem mambembe assim, e ia fotografando. Então saía o reflexo do vidro, obviamente, a lente é fixa, não tinha zoom nem nada, só tinha uma única abertura... Aí não fiquei satisfeita com nenhum resultado. Eu disse “não, tenho que pegar pesado. Vou fazer um curso de fotografia porque eu não agüento esses resultados!” Aí eu fui fazer um curso no SENAC, que ainda não tinha faculdade, tinha os cursos, básico 1, 2 e 3, e os avançados. Aí eu fui fazer o básico lá no SENAC e acabei fazendo os três módulos, mais o avançado em fotojornalismo. Aí eu descobri que eu queria mais, então fui pro mestrado de cinema na ECA, e não paro mais... velhinha de bengalinha... (risos), fazendo alguma coisa, estudando alguma coisa. Ou sem begalinha, melhor ainda.

MM - Foi então a fotografia mesmo, que deu essa entrada...

NJ - Foi. Porque antes disso, em 1992, foi quando eu tomei a primeira decisão de parar com tudo, e parei de fato, mas depois eu tive que retomar. Essa época que eu parei em 1992, eu fui trabalhar como assistente do Baravelli, que é um pintor, um artista. Aí um dia, não sei porque cargas d'água, ele pegou uma câmara fotográfica e disse assim: “tô, vai brincar um pouco com essa câmera, leva...”. Eu fiquei olhando pra aquela câmera, ele me deu com malinha, toda bonitinha, né. “Aí meu Deus, o que eu vou fazer com essa câmera, eu não tenho a menor idéia...”. E eu achava que eu não ia gostar nunca de trabalhar com aquela câmera. Ai eu fui pra casa, comecei a montar umas luzes, imagina, luz de tungstênio, abajur, luminária, ia puxando tudo, montando umas coisas em cima de uma mesa de

madeira, fotografando e brincando com as lentes. E nessa época, eu fui convidada para fazer capas de livros para Brasiliense, e era uma coisa que era desenhada, com colagem, meio que foto-colagem... Aí fui mostrar minhas experiências em fotografia, e não é que todo mundo gostou (risos)... “Nossa tá bárbaro, a gente vai lançar uma série assim, assim, assim... você não quer fazer as capas? Aí a gente faz tudo branco e preto...”. Me deu um frio, né, mas eu topei, se já saiu isso aqui e todo mundo gostou... metida... vai dar certo... Aí eu fiz várias capas, né, com fotografia mesmo. E aí depois disso eu retomei meu trabalho, tive que retomar meu trabalho na administração, e parei um pouco de fotografar, mas foi só um pouco porque logo depois eu retomo e aí eu não paro mais.

MM - Hoje em dia no seu trabalho você é assunto de muitas de suas representações. Você pode me localizar como é que começou isso?

NJ - Pois é, sabe o que eu me lembrei nessa história que eu tô de ficar revolvendo as minhas coisas, pondo em ordem para colocar no site, eu lembrei de um negativo de quando eu devia ter um 17, 16 anos, que eu fiz uma série de fotos, eram eu e duas amigas minhas. E nós nos vestimos, uma era professora, a outra era... ou seja, a gente elaborava personagens e depois se fotografava. Na verdade a idéia tinha sido minha, eu que curti, então eu me caracterizava de várias formas porque eu já curti muito o teatro, essa coisa de se performatizar, de adquirir uma outra personalidade, não sei, de extrapolar uma outra personalidade, ou até pesquisar. E eu lembrei, e procurei este negativo, que eu lembro que o negativo ficou comigo e não encontrei, que seria, de fato, digamos o fio do fio do fio de tudo isso, que é essa ligação teatral com a imagem, e com a foto, mais especificamente. E mesmo quando eu tava desenhando, durante muito tempo eu fazia auto-retratos, porque a modelo não vinha em casa sempre, então era uma coisa legal de eu mesma me usar como modelo, ou os amigos. É que com a foto, ou o vídeo, a coisa rola de uma outra maneira, é muito mais simples, é muito mais fácil, você pega, já tá ali pronta, né, tem essa coisa da urgência... (risos).

MM - E na foto Neide, como você começou? Teve essa experiência com 17 anos, e depois, como começou em série mesmo?

NJ - Olha, começou em 1997, com um trabalho que eu ainda não concluí, que ninguém viu, ninguém conhece, que era um trabalho multimídia, já era naquela época, que tinha desenho,

pintura, fotografia e personagens, já. Só que eram personagens de contos que eu havia escrito, que eu havia criado, e tudo veio com isso. Depois veio a idéia de trabalhar com um conto de Clarice na oficina, que eu acho que eu já contei uma vez para vocês, na Oswald de Andrade. E aí essa coisa de fazer personagem foi fluindo. E aí a investigação do auto-retrato propriamente dito agora se transformou numa tese de doutorado, agora a coisa ficou séria! (risos) Então, por exemplo, *O lago de Narciso* é uma proposta que vai fazer parte do projeto, já faz parte na verdade, eu ainda não me conscientizei que eu estou fazendo doutorado (risos). Então é uma série que eu comecei agora e quero terminar só no final do doutorado, né, de auto-retratos que são mais limpos, que é diferente do trabalho *A identidade sob o signo da dissimulação*. Esse trabalho é elaborado, ele tem passagens então da foto que eu faço em câmera 35mm, depois disso revelo o filme, depois vou para o laboratório elaborar tudo. Então ela tem várias passagens, é um ritual e ela tem todo esse percurso até eu ter a foto final no papel eu já fiz N experimentações. Agora, *O lago de Narciso* é muito mais direto porque é feito exatamente em imagem digital, então é clique e pronto. E eu tô querendo isso, essa limpeza entre aspas, não é realismo, mas eu tô querendo uma outra relação com o auto-retrato, né.

MM - Conta um pouquinho mais sobre esse trabalho *A identidade sob o signo da dissimulação* de 2000, como é que ele começou...

NJ - Esse trabalho começou com um questionamento de vários curadores sobre o trabalho que eu estava realizando com o personagem da Clarice. Então na verdade eles alegavam que era um auto-retrato, e eu dizia que não, que era o auto-retrato de uma personagem. Aí, bom, ficava aquela história, e esse assunto me dava coceira “não, tem alguma coisa que eu quero investigar”, o meu espírito de pesquisadora quer aprofundar essa questão. Então como será que é auto-retrato pra mim, que até então eu só tava lidando com a coisa da personagem, da personagem, sempre. Então essa foi a primeira experiência de tentar me retratar, então eu vou me fotografar. Vou pra frente de um espelho, que era uma coisa que eu queria fazer com o duplo, na primeira série da trilogia, e além de ter o duplo na foto, vai ter o triplo, porque o espelho, eu e a foto. E eu queria investigar um pouco como é que eu ia me dar nessa relação. Então por isso tem todo esse percurso, eu uso câmera 35 mm, eu processo negativo, e eu processo o papel, tem toda uma elaboração dentro do laboratório, ou seja, eu tratei esse trabalho. O negativo é a matéria bruta, como é que eu vou transformar

isso daí uma fotografia em papel? Então é um processo que surgiu dentro desse questionamento, então é um processo inaugural desse meu trabalho com auto-retrato, que inclusive o vídeo *Entrevista* foi na mesma época, na mesma fase.

MM - Existe então uma diferença para você entre o trabalho com o auto-retrato e a personagem. Como é que é isso?

NJ - Isso é uma coisa que eu quero investigar agora justamente no doutorado. A minha hipótese é trabalhar com fotografia de ficção, e com a performance e não pose. Naquele texto que eu escrevi (*Dissimulações do real em corpos transientes*), eu já começo a levantar as hipóteses da pose e da performance, da relação entre foto documental e foto ficcional. Ainda não sei, é meu objeto de pesquisa, eu levanto hipóteses investigando o meu próprio trabalho, mais o trabalho de vários outros fotógrafos também, o que eu vejo é que existem fotos que são documentais e que são mesmo foto-documento, e têm outras que são fotos que não são documentais, são retratos, e trabalham com a questão do retrato especificamente. Então que tipo de fotografia é? Ela pode ser chamada de fotografia ficcional, ou seja, não tô fazendo aquela foto para documentar alguma determinada coisa, aquela foto é feita comigo mesma, ou de repente pode ser até uma outra pessoa, é que no caso eu estou trabalhando com auto-retrato, mas comigo então imbuída daquele sentimento da personagem, daquela característica física da personagem, que não sou eu, eu tô pensando naquela história da personagem. Agora eu tô trabalhando com a Agnes, que é uma personagem do Milan Kundera, que vive determinada situação, então quando eu me colocar em frente a câmera, no caso da Agnes, não vai tá sendo eu, né, eu vou estar vestida, caracterizada como Agnes e eu vou escolher, já sei como é que eu quero o cabelo, uma peruca obviamente (risos), já sei como quero os olhos, a expressão, então tudo isso vem vindo. A Laura que é de *Vestígios* ela tem é uma coisa muito escura, talvez a Agnes seja diferente, ela demande um outro tipo de tratamento na imagem, mas isso eu também não sei, então essa questão a gente pode ir conversando ao longo do tempo, trocando idéias. E vai ser necessário trocar muitas idéias...

MM - Neide, tem um trabalho seu, o *Desejantes*, você está nua?

NJ - Eu tô tomando banho, por isso aquele *flo* que fica, é a fumaça, eu queria bastante fumaça por isso eu tomei um banho muito quente. Isso não é muito aconselhável para a

câmera, que não gosta muito de água, de vapor, mas ela até que agüentou firme lá. Faz parte dessa trilogia, essa idéia de um desejo que é um desejo de alcançar você mesmo, que é você não sabe quem você. Pra mim *Especulares* é uma sondagem, tanto até que eu olho para o espelho, né, como se fosse uma sondagem. Então eu faço poses que normalmente eu faço, ali era eu, quando eu estava com o cabelo bem comprido, abanando o cabelo para secar. Já no caso de *Desejantes*, é aquele o desejo de você conhecer você, mas você nunca se conhece. Aquela coisa que eu acho que até já comentei com vocês e está agora até no meu site, daquela minha questão de não poder nunca ver o rosto. Então *Desejantes* é esse desejo de você.... que não é o rosto de fato, mas que está escondido de alguma forma, que você ouve, que você sente, mas você não sabe direito em que lugar ele está, normalmente ele está localizado no corpo, né, então como é que é isso? Como é que dá? Então *Desejantes* eu quis traduzir isso, né. E só tem publicado três imagens, pois só consegui finalizar essas três. Ainda falta ir para o laboratório e trabalhar.

MM - E essas fotos nunca foram expostas?

NJ - Não, nenhuma delas. O pessoal gosta das minhas personagens... quando sou eu mesma perde a graça (risos).

MM - E quando você tenta representar você mesma nas fotos, você não está criando um personagem?

NJ - Eu tento não criar um personagem, pelo menos conscientemente. Eu acho que essa *Especulares* era justamente uma sondagem, “Quem é você? É você ou um personagem? Se você é você mesma, então como você é?”, então tinha esse questionamento. Agora “O lago de Narciso”, um trabalho mais recente, é mais bruto, mais cru, pela própria técnica que é usada, acho que não dá tempo de usar essa coisa da personagem justamente porque não tem o processo do negativo, do laboratório. Eu não manipulo, fica aquilo. Muitas vezes eu levo para o *Photoshop* para dar mais luz, pois eu não quero que a foto fique muito escura, mas eu tento não manipular. Teoricamente a gente sabe, né, mas eu queria saber como é que eu me sinto na hora, eu queria que fosse o mais natural possível, por isso também essa técnica.

MM - Como é para você esse processo de trabalhar com a auto-imagem, de te escolher enquanto objeto?

NJ - Esse processo é natural, ele é super natural. Ele nasce no momento que nasce esse questionamento por parte dos pesquisadores e dos curadores que vem conversar comigo, e aí eu tentando explicar que não é, mas aí eu além de eu explicar que não é, eu mesma quero saber qual é o fundamento, como é que eu fundamento isso teoricamente, porque o artista pode dizer N coisas, mas você tem todo um embate teórico em cima disso, e eu como sou artista e pesquisadora eu quero ter a fundamentação teórica, essa coceira que eu acabei de falar, eu sou suscitada por essa coceira a aprofundar mais, a busca mais, aí, obviamente, a experiência vem a reboque, não dá para eu fazer a teoria descolada da minha prática, não dá para fazer a minha prática descolada da teoria, então ela nasce junto com essa curiosidade. Não sei qual nasce primeiro, a fotografia ou a curiosidade, enfim, ou se a fotografia nasceu da curiosidade...

MM - Como é a sensação de estar em frente à câmera? Qual é a sua relação com a máquina?

NJ - Eu me sinto muito à vontade, nunca tive nenhum problema. Para começo de conversa, todas as minhas máquinas têm nome, eu converso com elas, então a câmera também, meu computador também, então desde pequena eu tenho esse carinho pelas máquinas, pra mim elas têm personalidade.

MM - Quando você faz seus auto-retratos você está sozinha, ou pode estar com outras pessoas?

NJ - Eu nunca fiz com outras pessoas junto, mas... não sei então te responder. Não fiz não sei porquê também, então talvez seja uma coisa a ser experimentada. A de personagem não, essas eu fiz várias vezes com o pessoal me ajudando, mesmo porque aquela parafernália de câmera de orifício eu preciso de alguém me ajudando. Agora as minhas parece que eu não quero montar muito, assim, um cenário, essas coisas... Logicamente você sempre pensa o fundo como é que tá porque você quer que o rosto apareça. Vícios de fotógrafo já, você já pensa na composição, como é que vai ser... mas isso já tá na gente. Eu não tenho problema com câmeras nem com máquinas, eu adoro as máquinas.

7.3.6. Rochelle Costi - 08/07/2003

MM - Gostaria que você comentasse o trabalho *50 horas: auto-retrato roubado*, explicasse

um pouco do processo...

RC - Esse trabalho eu fiz em 1992 em Londres, as imagens né, na intenção de torná-lo um trabalho que retratasse a situação que eu estava vivendo lá. Eu me propus a ser modelo para aulas de pintura e desenho, porque eu achava que não me adequava nenhum um pouco a esses *jobs* de garçoneiro. E eu sei que era uma coisa que tinha a ver com arte, e que, ao mesmo tempo, era uma coisa mais contemplativa, e podia ser uma maneira mais agradável de sobreviver. Mas no segundo dia que eu me dei conta que era um trabalho bem duro, e em seguida eu tive a idéia de transformá-lo num trabalho mesmo, que fosse um relatório, daquela experiência de estar sendo o objeto, de estar vendo as coisas ao contrário, de estar sendo o objeto a ser visto e fotografado, e o quê que aquilo significava. Quando eu voltei, o Tadeu Chiarelli estava montando uma exposição chamada “A fotografia contaminada” que foi feita para ser vista no Centro Cultural São Paulo, e aí eu comecei a elaborar o trabalho de montagem dessas fotos. Na verdade, acho que foram dois filmes que eu fiz numas três vezes que eu levei a câmera, que eram fotos que foram feitas... eu levava a câmera, colocava no tripé, e nos intervalos me colocava na posição e me fotografava. Então tinha várias imagens da minha posição no espaço, e das obras dos alunos, do ponto de vista deles e do meu ponto de vista. Então eu fui juntando isso e achei que era imprescindível ter um texto que acompanhasse essas imagens. Então acabou se tornando um trabalho de quatro painéis, com imagens de fotos de 1,20 x 1,20 cm cada painel, e um texto falando dessa experiência.

MM - E como é que foi essa experiência de estar sendo observada, de ser o objeto e autora?

RC - Foi super rico, né, foi uma super reflexão sobre o trabalho, sobre o meu papel como artista, e sobre como qualquer experiência pode ser potencializada através do trabalho.

MM - E foi feito aonde?

RC - Foi feita numa escola de artes em Londres, num curso que antecede o teste superior de artes plásticas, e nesse caso era o trabalho final da área de pintura.

MM - E aí nos intervalos você se fotografava...

RC - É, em alguns intervalos, é que as sessões eram divididas da seguinte forma, cada 45 minutos de pose, tinham 15 minutos de intervalo, aí tinham esses intervalos e o horário do almoço. Eram cinco horas por dia, durante 10 dias. Mas algumas vezes eu levei a câmera,

não foi sempre. O primeiro e o segundo dia, por exemplo, eu não levei, porque não tinha me ocorrido essa idéia, e fui fazendo, o último momento eu tenho, e tenho dois intermediários.

MM - E para montar isso?

RC - Eu montei aqui no Brasil a partir do estímulo da exposição que o Tadeu tava montando a *Fotografia contaminada*.

MM - E você fotografou a pintura dos alunos...

RC - Era o ponto de vista deles, o meu ponto de vista e alguns detalhes assim de pinturas deles, alguns que eu observava. Eu me comunicava muito pouco com eles, e parecia que eles não faziam muita questão assim sabe, de ter um contato, tanto que muitas vezes depois do almoço eu dormia, e a maioria me pintou dormindo. Eu tenho a impressão de que quando eles rompiam um contato pessoal, eles conseguiam funcionar melhor, é a impressão que eu tenho.

MM - Isso foi em 1992...

RC - É, eu fiquei em Londres a metade de 1991 e 1992. Eu fui conhecer a Europa por três meses em 1991, e acabei ficando a convite de uma amiga em Londres.

MM - E por quê “50 horas: auto-retrato roubado”?

RC - Porque de certa forma são retratos roubados dos alunos, surgiu esse título e eu nunca questioneei. 50 horas foi o tempo que eu fiquei posando. Como ele tem todo esse texto que acompanha, eu achei que esse título comporia bem com o trabalho. E aí esse trabalho foi, a princípio, feito num tamanho menor, 60 x 60 cm cada painel, depois ele cresceu e ficou com 1,20 x 1,20 cm. Quando ele era pequeno ele foi mostrado na *Bienal Internacional da Fotografia*, aí depois ele cresceu e foi mostrado na *Fotografia contaminada*. Aí na época eu estava entrando de novo para a Casa Triângulo, e o Ricardo Trevisan estava fazendo um projeto de doação de obras dos artistas dele, aí surgiu a idéia de doar esse trabalho para o MAM e a gente doou. E acho que foi super valioso ter doado esse trabalho porque a partir daí ele começou a ser visto em muitas exposições ligadas a fotografia, ou retrato, ou auto-retrato, publicado em N catálogos dessas exposições e publicações em geral. Foi assim um marco para mim esse auto-retrato.

MM - E antes, você já tinha feito algum outro auto-retrato?

RC - Antes eu tinha feito alguns outros auto-retratos, uns dos primeiros trabalhos que eu fiz em 1982-3, que era uma apropriação de uma foto de eu quando era criança junto com a minha irmã. Era um armário de banheiro transformado numa caixinha de intimidades, onde eu substituí o espelho pelo vidro. E eu estou sentada do lado de minha irmã numa escadinha, e eu sou estrábica e ela não, então eu escrevi “A vesga sou eu”, esse foi meu primeiro auto-retrato. Aí em 1989-90, tem *I’m in love with my heart*, um auto-retrato do meu dorso segurando um coração de gesso, aonde eu explorei uma coisa mais visceral, digamos, que foi usar meu próprio sangue para pintar algumas partes, e usar goma arábica também, para acelerar a deterioração da matéria, e fiz uma espécie de colagem também, era uma imagem grande sobre uma placa de pastilhas, mas essa imagem ela era formada por várias folhas de papel fotográfico, formando esse auto-retrato. Ela tem viragem sépia, sangue e goma arábica. E esse é um trabalho mais visceral assim, o outro, o *Auto-retrato roubado* que vem dois ou três anos depois, ele já mostra uma diferença bem grande assim de linguagem, sabe, também é uma colagem, mas já é uma linguagem mais limpa, menos artesanal talvez. Houve uma fase que o trabalho se tornou bem artesanal porque eu não tinha muitas condições, então eu lançava mão da precariedade para solucionar o trabalho, como um recurso mesmo, eu usava a precariedade como um recurso, ia para o laboratório e tal. Aí o trabalho foi ficando mais limpo assim, e sendo realizado de uma forma mais mecânica talvez, sabe, e aí ele foi crescendo em escala, foi usando mais o espaço, falando mais do espaço, ainda na intimidade, mas mais no espaço. E, fora isso, eu eventualmente faço auto-retratos no decorrer do tempo assim, eu faço uns auto-retratos do nada, assim. No meio de tantas imagens que eu tenho, tem algumas que eu apareço, porque é difícil eu aparecer em foto também, eu fotografo muito, muito, muito o meu dia-a-dia, mas quase nunca eu apareço, então eu às vezes eu me junto com outras pessoas e faço uns instantâneos.

MM - De onde veio o seu interesse pela fotografia?

RC - Meu pai tinha uma rolleiflex, ele tinha morado nos Estados Unidos e veio com um equipamento interessante, uma câmera 16mm de cinema, um projetor, uma rolleiflex, várias coisas ligadas à fotografia. E eu sempre gostei, desde que eu me lembro, assim, sabe, aí quando eu tinha seis anos eu pedi uma câmera de presente, e aí eu comecei a fotografar,

eu meio que passei a ser a pessoa que registrava os eventos familiares. Depois quando eu fui para a faculdade, eu optei por comunicação porque era um curso que oferecia fotografia. Na verdade eu tentei comunicação e arquitetura, no primeiro semestre eu entrei em comunicação, e no segundo entrei em arquitetura e fiz só um ano, mas a fotografia era só um semestre, mas fiz e continuei, aprendi a laboratório e tal. Quando eu me livrei dessa parte burocrática de ter um diploma, eu fui para Minas no Festival de Ouro Preto, que nesse ano foi em Diamantina. Aí fui fazer um curso e gostei do meio, assim, e acabei me contaminando bastante pelas artes plásticas, e, ao invés de voltar para o Rio Grande do Sul, fiquei um semestre em Belo Horizonte. Lá eu fiz três cursos de um semestre, um na UFMG, que foi os processos alternativos da fotografia, com o Marcelo Craiser, e duas cadeiras livres na escola Guinard, uma de desenho de criação, e uma de fotografia audiovisual. Então foram seis meses dedicados a isso. Foi lá que eu fiz aquele filme que entrou para o clube da fotografia no MAM, um filme preto e branco que eu fiz numa fazenda num fim de semana, e que me deu segurança de que eu poderia seguir uma carreira com fotografia. E aí como eu estava só mexendo nisso, eu voltei para Porto Alegre super estimulada, montei uma exposição utilizando muitas das imagens desse mesmo filme, isso em 1982 ou 1983. Aí comecei a desenvolver as coisas livremente, porque como eu não tinha uma formação acadêmica em artes plásticas, eu não tinha nenhum comprometimento, preocupação com nada, fui fazendo as coisas quase Naïf, eu não sabia o que eu podia e o que eu não podia sabe, e foi uma delícia, porque quando eu vi, eu estava com uma exposição montada, tinha desenvolvido quatro instalações, aí fui tentando espaço para essas exposições, e consegui levá-las a varias capitais. Eu fui para Belo Horizonte, no espaço Itaú, o primeiro espaço Itaú que teve, que era dentro do banco; para Porto Alegre, no espaço municipal de cultura; expus na bienal de Curitiba duas dessas instalações; no MIS do Rio; e na FUNARTE aqui, tudo isso entre 1983-84. E foi uma super experiência assim, bem precoce porque eu tinha acabado de me envolver com as artes plásticas, e fui viajando assim, eram muitos trabalhos, muitos volumes, as instalações eram bem complicada, tinha que adequar ao espaço que me davam, e foi uma experiência super legal.

MM - E como eram essas instalações?

RC - Nessa instalação tinha objetos, fotografias e ambientações. Numa delas entra esse auto-retrato da caixinha *A vesga sou eu*, pertencia a uma instalação que era toda feita com

cortinas de banheiro. Ela entrou no salão nacional do MAM do Rio em 1985, foi selecionada para montar ela lá. Então foi assim uma coisa ingênua minha, eu não conhecia muitos espaços, mas via muita exposição de fotografia e fui encarando. Acho que hoje eu me preocuparia mais, na época eu não me preocupava muito, fui metendo as caras e foi ótimo.

MM - Nesse filme em preto e branco que você mencionou, dá para ver que já existia uma preocupação com a casa, tema que você foi trabalhar mais tarde...

RC - É, já entrou a questão da casa. É um quarto também, precursor dos quartos da bienal de 1998. Interessante isso, né?! Era legal muito legal essa fazenda, era um conhecido meu que eu não tinha muita intimidade, era um conhecido meu da escola, foi legal porque parecia que o tempo não tinha passado ali, parecia uma bolha. Tinha pouquíssimas coisas de plástico ali, morava só uma senhora numa casa de fazenda mineira, era bem diferente lá do sul, da colônia italiana que eu freqüento. Isso foi em 1982. Em 1983-84, eu viajei com a exposição, e em 1985 fui para o salão no Rio. Eu tive um surto criativo nessa época, meu ateliê se transformou, em cada canto tinha uma instalação, e era um lugar pequeno. Mas foi legal nesse início ter sido autodidata, sabe, eu não pensava muito, era o ato criativo muito puro, sabe...

MM – E as fotos que você tirou da sua casa?

RC – Foi em 1997, que era uma outra casa ateliê, que estava saturando o espaço, e eu resolvi fotografar para que o trabalho fosse um registro da minha atuação nesse espaço, do jeito que eu... como que se misturam assim a vida e a maneira de associar as coisas com a convivência. Então eu fotografei, a casa não era muito grande, eu fiz os ângulos possíveis, e mostrei em 1998, junto com as toalhas que eu mostrei na bienal de Havana, que eram uma outra abordagem também da intimidade, que eram toalhas de vinil feitas a partir da composição de sobras da mesa, que também é uma coisa relativa à intimidade, uma coisa que a gente não come, que a gente não consome, que a gente joga fora. E aí dessas imagens da minha casa surgiu a idéia de fotografar os quartos das outras pessoas comuns da cidade, que viraram uma instalação na *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. E também foi uma experiência bem legal esta de estar entrando na casa das pessoas, que é uma experiência que eu vinha tendo como repórter fotográfico da revista da folha. Eu tinha a oportunidade

de entrar na casa de estranhos quase todo dia, e isso era maravilhoso pra mim, uma fonte de pesquisa bárbara, e acho que também o fato de eu trabalhar diariamente tornou uma coisa mais natural fazer uma foto, simplificou o ato de fotografar e a fotografia em si, o resultado da fotografia. Minhas fotos são básicas, e me facilitou a abordagem com pessoas estranhas, acho que se eu não tivesse esse trabalho com a fotografia, eu não teria tanta facilidade de entrar na casa delas e fazer com elas me cedessem fotografar a cama delas, sabe. Isso tudo é decorrente da minha experiência como fotógrafa editorial, que é uma foto mais pensada, mais estudada, e isso transformou um pouco o meu trabalho. Eu tenho falado muito dos moradores da cidade, dos espaços que ele ocupa, da comida que ele come, tudo isso foi acontecendo, um trabalho é decorrente do outro. Acho que toda vez que uma série se conclui, é um passo a frente, né, de uma outra idéia, uma puxa outra de uma forma natural, dentro do possível.

MM – E você se mudou para São Paulo quando?

RC – Em 1988, eu vim fazer estágio com o Bob Wolfenson de fotografia de moda, não que eu me interessasse por moda, eu consegui o telefone dele, batalhei, e consegui vir e fui ficando. Esse estágio durou cinco meses e eu já estava instalada aqui, e como eu já tinha um trabalho percorrido, além do estágio eu trabalhava no meu trabalho pessoal, foi quando a gente montou a exposição *Iconógrafos*, e também trabalhava para revista, fazia *free lance* para a *Bizz*, na época eu fotografava muita música. Em Porto Alegre eu fazia muita foto de música e teatro, capa de disco, esse tipo de coisa. Então eu continuei fazendo isso aqui, com maior visibilidade porque Porto Alegre era bem isolado, muito mais do que hoje. Então eu fazia essas várias coisas ao mesmo tempo.

MM – Você é de Caxias...

RC – Eu sou. Eu fiquei em Caxias até os sete anos, depois minha família mudou para Porto Alegre. E com vinte e sete eu mudei para cá. Eu me formei com vinte anos. Isso é uma piada.

MM – E nesse meio tempo você fez o *Intimidades*...

RC – É, esse trabalho foi feito naquele surto criativo, que pertencia a essa instalação que se chamava *Interiores*, que era circundada de cortinas de banheiro rosa e laranja. Aí tinha essa caixinha com *Intimidades*.

MM – Com que idade você estava na foto?

RC – Essa foto é de 1965, porque a minha irmã mais nova já tinha nascido e era bebê. Eu tinha quatro anos.

MM – E porque você escolheu essa foto?

RC – Eu encontrei essa foto, foi uma coisa assim... as fotos de família ficavam num baú da minha mãe, aí eu encontrei, e também nessa época que eu descobri ou passei a alegar ao estrabismo o fato de eu me interessar por fotografia. Eu me tornei estrábica com um ano e meio, e a partir daí a minha visão passou a ser o foco de atenção da família, sabe. Infelizmente depois foi a minha irmã, que teve um problema muito pior do que o meu, mas enfim, parte da minha infância ficou sendo isso. E aí não tinha tratamento em Caxias e a gente viajava três vezes por semana para Porto Alegre, era uma viagem longa, e tinha que fazer exercícios óticos para tentar corrigir esse problema. Os exercícios eram super chatos, eu era quase um bebê, né, mas eu aproveitava mais a viagem, de observar o efêmero sabe, acho que me estimulou muito a me tornar mais observadora. E os exercícios eram muito chatos, tinha um que tinha que copiar a sombra das imagens, para uma criança dessa idade é muito invasivo, tanto até que eu alego que por isso eu não sei desenhar, pois me tolheram demais nesses exercícios. Aí eu achei essa foto que eu estava vesga, alias, em todas eu estava, e continuo vesga até hoje, e resolvi usar ela dessa forma irônica, bem irônica. E é a minha irmã mais velha do lado, em outono de 1965, em Caxias.

MM - E aquele coração do *I'm in love with my heart*”?

RC - Eu freqüentava muita feira de coisas antigas, mais do que antigas, me interessavam as velhas, assim, já deterioradas, então em Porto Alegre tinha o bric da Redenção, tipo a feira do Bexiga aqui, mas lá é bem rico, vinha muita coisa do Uruguai, da Argentina, era bem interessante, ali eu me nutri muito para os objetos que eu fazia. Tinha muita coisa e a procura não era tão grande. E eu gosto mesmo de ir nos balaies, nas coisas que ninguém se interessa mais. Aí eu já morava aqui e encontrei esse coração de aula de anatomia, daqueles que você abre a tampa de cima e lá dentro tem todas as veias e as artérias. E eu fiquei loucamente apaixonada por ele, e aí eu fiz esse auto-retrato segurando o coração, e acho que era um momento que eu estava fazendo muita coisa ao mesmo tempo sabe, então foi muito significativo esse trabalho nessa época, eu tava começando a ter o trabalho

reconhecido, e aquilo ali era uma coisa absolutamente minha, aquela paixão, aquele coração. E aí em seguida disso eu fui para Londres.

MM – E aí veio outro auto-retrato...

RC – É, com uma linguagem bem diferente.

MM – Porque essa escolha em se auto-retratar?

RC – Eu não sei, eu não escolho muito, aconteceu. Esse do coração eu até tinha feito imagens do meu sobrinho segurando esse coração, uma imagem linda também, mas sei lá, acho que é bem contundente. Acho que não sairia de mim uma imagem de um modelo segurando esse coração, tinha que ser eu mesmo. A concepção da coisa é muito mais autêntica comigo segurando do que qualquer outra pessoa. Meu sobrinho ficou legal, era um menininho segurando, mas o trabalho mesmo é esse. Não faria sentido se fosse outra pessoa.

MM – Você considera esse trabalho autobiográfico também?

RC – Acho que sim, porque ele é um pouco um retrato do que eu fiz, do que eu continuo fazendo, trabalho de associar objetos, situações, ele é muito íntimo, extremamente íntimo, ele é muito representativo pra mim.

MM – Essa é a última pergunta. Existe alguma preocupação no seu trabalho com a questão do feminino?

RC – Existe uma preocupação inerente à mulher, à toda mulher artista, sabe, mas não que isso seja uma coisa que vai me mover a fazer alguma coisa. Acaba que acontece, acho que na intimidade tem muita coisa feminina, nas coisas que me interessam. Tem uma série que eu fiz que chama *Mãos de ouro*, que são bordados, guardanapos das artes domésticas transferidos para as artes plásticas, eu reproduzi e super ampliei. Eu acho assim que esse trabalho é extremamente feminino, inclusive eu acho que, através das coisas que eu faço, de coisas que eu encontro de varias partes do mundo, eu acho que existe uma trama feminina que une todos os povos, sabe, porque essa coisa domestica é muito da mulher, o artesanato também é muito a mulher que desenvolve, e acho que acaba que sempre tem um fio que une a outros tipos de cultura e tal, mas não, eu não tenho uma preocupação feminina, assim como me perguntam muito se eu tenho uma preocupação com o social. Tenho, visto que eu

sou brasileira e estou vivendo esse momento super difícil no Brasil, e acaba que o trabalho retrata isso, né, mas não é a primeira coisa que me ocorre, apesar de que existem trabalhos que remetem muito ao social, como aquele dos pratos de comida, os próprios quartos da bienal, mas é decorrente do que eu tô vendo, mas acho que eu não tenho um olhar voltado para o social e vou batalhar por aquilo. Até poderia ser, mas não, o que me move mais é a questão plástica, poética, né, e junto com ela vem toda carga social porque é inevitável, não tem como, né.

7.3.7. Rosângela Rennó - 20/11/2002

MM - Como é a questão da apropriação no seu trabalho?

RR - Eu tinha pensado na idéia, um pouco na questão da apropriação, de não produzir jamais a minha própria imagem, mas sim lidar com imagens de segunda mão. Tem aquela pergunta clássica que todo mundo faz, se eu já tive algum problema com direitos autorais, ou se alguém já se reconheceu num trabalho meu. Não, eu vou adorar um dia se alguém se reconhecer. Tem uma coisa também, meu trabalho não está baseado só na idéia de apropriação da imagem em si, de apropriar-me da imagem produzida por outra pessoa, isso é uma estratégia, é uma estratégia que eu já usei, já adotei, só que quando eu comecei a trabalhar de uma forma mais geral de lidar com a história da fotografia, com tudo que se faz dentro da área do universo fotográfico, e eu descobri que eu tinha um prazer enorme em lidar com tudo aquilo que não estava dentro da história da fotografia. Isso acabou, de certa forma, abrindo um território pra mim, depois que eu comecei usar imagens de segunda mão, para estender essa idéia de apropriar-me de alguma coisa, não apropriar-me apenas de uma foto, mas de um modo de operação, de um procedimento especificamente fotográfico. Apropriação para mim passou a ser uma coisa ampla o suficiente para não reduzir meu trabalho para simplesmente “ok, ela é uma fotógrafa, ela não quer mais fotografar, então cuidado com o seu arquivo, se cair na mão dela ela rouba”. Não, eu comecei a refazer imagens à maneira de outros fotógrafos, comecei a trabalhar de uma forma interdisciplinar, comecei a partir de 1993, a me aproximar dos usos sociais da fotografia de diversas maneiras, em 1993 eu quis entender o ciclo de vida da fotografia. Ela cumpre uma certa função? Ela tem um destino, né? Ela tem nascimento vida e morte? Quando essa foto morre? Eu comecei a descobrir que nas feiras de segunda mão e na rua você acha o lixo, as

fotografias descartadas, rejeitadas, rejeitos fotográficos, e aí eu falei “Poxa, que legal”, se eu vejo uma imagem autônoma, uma foto na rua abandonada, ela é um anônimo, ela não é mais colada no referente porque a função primeira dela, o caráter indicial dela passa por um curto circuito, porque eu sei que ela é um índice de alguma coisa, mas não sei de quê, não sei de quem. Então eu comecei a brincar que essa imagem tem autonomia, ela tem vida própria, ela tem um ciclo de vida. Em que momento ela morre, em que momento ela perde a importância? Ela vai pro lixo, ela vai para o arquivo morto. Aí eu comecei a me interessar por esse ciclo, não pensar somente a imagem como um signo, mas como um sistema. Uma imagem que faz parte de um circuito mais amplo, quando ela vai cair no arquivo morto, ele tem uma certa função, enquanto ele era vivo, em uso, ele cumpria um certo papel, quando a imagem vai para o arquivo morto, ela perde uma significação para ganhar outra. E existem vários circuitos, existe a circulação de imagem via jornal que te leva a pensar em outras questões, né. Como as imagens são tratadas no jornal? Que tipos de imagens você vê num jornal? Você começa a perceber entre o foto-jornalismo de guerra, ou que fala da vida privada, enfim. A fotografia ela se insere em inúmeros circuitos, o *outdoor*, a fotografia 3x4, que mais... o álbum de família, o jornal de circulação popular, existem mil formas de você circular uma imagem e você significar uma imagem. Então quando eu brinco e falo que “ah, ela é aquela que rouba imagem?”, aí eu me ofendo, porque na verdade eu tento trabalhar a questão da apropriação não apenas na imagem em si, mas de todo um sistema, eu tento lidar com esse universo, com a história da fotografia, com o que a história a fotografia não conta, a imagem vernacular, ver porque a imagem perde a importância. Porque você vê álbuns de família nas feiras de segunda mão, o que é super comum.

MM - Inclusive tem uma foto sua de álbum de família que é auto-referencial, *Mulheres Iluminadas*. Conta um pouco sobre esse trabalho...

RR - Você sabe a origem daquela foto? Na verdade aquilo é um “slidinho”, que você comprava nos anos 70 na praia, o fotógrafo fotografava você, e no dia seguinte ele ia entregar o monóculo, e aquilo faz parte da minha irmã que me emprestou, eu fiz o negativo e tal. Essa imagem fazia parte da primeira série que eu fiz, de apropriação de fotos de álbuns de família, e foi muito bom, muito saboroso incluir no meio daquele uma imagem onde eu tava representada, só que é uma imagem toda preta, você não vê nem a minha irmã nem eu. O título dela é uma brincadeira, é homenagem a Duane Michel, *O homem*

iluminado, só que é o inverso. Todo o meu trabalho era muito mais metalingüístico na época, eu gostava de brincar, de citar outros os fotógrafos, comentar através da manipulação das imagens os outros procedimentos. O procedimento que tinha no homem iluminado era um homem de cara branca, uma imagem estourada, e as minhas mulheres iluminadas são pretas. E misturar os arquivos e tratar a coisa meio que uma espécie de álbum universal, o trabalho chamava *Pequena Ecologia da Imagem*, do que fazer propriamente um trabalho que queria fixar a questão da auto-referencia, mas foi o único que eu fiz.

MM – Foi no Rio a foto, né?

RR – Copacabana, 1968, foi uma viagem de férias, foi a primeira vez que eu vi o mar, mas o titulo não tem absolutamente nada a ver com isso e também não dá a entender que sou eu, só quando eu posso falar que sou eu que a pessoas sabe. E não há nada no trabalho que indique que é uma auto-representação. Que nem é uma auto-representação porque a foto não foi eu que fiz.

MM - Você é a pequena ou a grande?

RR - Eu sou a pequena.

