

CLARISSA MONTEIRO BORGES

**O PARTO NAS ARTES VISUAIS:
UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E FEMINISTA
DO NASCIMENTO E DA MATERNIDADE**

UBERLÂNDIA - MG

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CLARISSA MONTEIRO BORGES

**O PARTO NAS ARTES VISUAIS:
UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E FEMINISTA
DO NASCIMENTO E DA MATERNIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História. **Linha de Pesquisa:** Política e Imaginário.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

UBERLÂNDIA - MG

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B732 Borges, Clarissa Monteiro, 1976-
2019 O parto nas artes visuais [recurso eletrônico] : Uma abordagem
histórica e feminista do nascimento e da maternidade / Clarissa
Monteiro Borges. - 2019.

Orientador: Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2464>
Inclui bibliografia.

1. História. I. Carneiro, Maria Elizabeth Ribeiro, 1955-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História.
III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Tese de Doutorado, Ata 110, PPGHI				
Data:	Vinte e nove de outubro de dois mil e dezenove	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	19:00
Matrícula do Discente:	11513HIS004				
Nome do Discente:	Clarissa Monteiro Borges				
Título do Trabalho:	O parto nas artes visuais: Uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Política e Imaginário				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	História, cultura e poder: categorias, escritas e identidades em movimento				

Reuniu-se na Sala 55, Bloco 1H – Campus Santa Mônica,, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Vera Lúcia Puga (UFU), Juliana Soares Bom-Tempo (UFU/IARTE), Maicyra Teles Leão e Silva (UFS) que participou via Skype, Luciene Lehmkuhl (UFPB) que também participou via Skype e Jorgetânia da Silva Ferreira (Presidente).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dra. Jorgetânia da Silva Ferreira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Doutora**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maicyra Teles Leão e Silva, Usuário Externo**, em 31/10/2019, às 18:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene Lehmkuhl, Usuário Externo**, em 31/10/2019, às 21:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lúcia Puga, Usuário Externo**, em 01/11/2019, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorgetania da Silva Ferreira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/11/2019, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Soares Bom Tempo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/11/2019, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1658366** e o código CRC **C7302E6C**.

CLARISSA MONTEIRO BORGES

**O PARTO NAS ARTES VISUAIS:
UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E FEMINISTA
DO NASCIMENTO E DA MATERNIDADE**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História no Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

Uberlândia, 29 de outubro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro
Universidade Federal de Uberlândia (Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Jorgetânia da Silva Ferreira
Universidade Federal de Uberlândia (Presidente)

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Puga
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Soares Bom-Tempo
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^ª. Dr^ª. Maicyra Teles Leão e Silva
Universidade Federal de Sergipe

Prof^ª. Dr^ª. Luciene Lehmkuhl
Universidade Federal da Paraíba

*Aos meus filhos, Oto e Ivo,
que me revolucionaram em sua chegada.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras que me orientaram em estágios distintos desta pesquisa. A Luciene Lehmkuhl que me mostrou as possibilidades de desenvolver esta pesquisa no campo da História, para mim ainda desconhecido na época. A Vera Lúcia Puga que me acolheu como orientadora no início desta caminhada. A Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro que me conquistou para a linha de política e imaginário, e me orientou no desenvolvimento, aprofundamento e finalização desta pesquisa. Agradeço também as importantes colaborações da banca de qualificação, formada pelas professoras Jorgetânia da Silva Ferreira e Luana Saturnino Tvardovskas, que com gentileza e disponibilidade pontuaram aspectos importantes para a conclusão da tese.

Aos professores desta Universidade meus agradecimentos pelas referências, aulas, questionamentos, dúvidas e desafios apresentados em suas disciplinas. Em especial a Raquel Discini de Campos, que gentilmente me aceitou como ouvinte em uma disciplina da pós-graduação em educação. E aos professores da pós-graduação em História Social: Jacy Alves de Seixas, André Fabiano Voigt, Alcides Freire Ramos, Rosangela Patriota Ramos, cujos textos e aulas foram primordiais para entender a área da história e as possibilidades da minha investigação nesta área de pesquisa.

Agradeço também às artistas, e ao artista, que se disponibilizaram a enviar suas imagens e dialogar comigo durante a pesquisa: Roberta Barros, Ana Alvarez-Errezcalde, Clarice Gonçalves, Helen Knowles, Ruth Sousa, Hermione Wiltshire, Aleta Valente e Ricardo Coelho.

Meus estimados agradecimentos a Natália Amorim do Carmo que realizou a revisão desta tese com paciência e delicadeza, respeitando o texto e contribuindo para sua clareza.

Agradeço aos colegas docentes do Curso de Artes Visuais, e ao Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, que me concederam três anos de licença para que esta pesquisa fosse desenvolvida.

Aos meus pais, Jairo Eduardo Borges Andrade e Mariza Monteiro Borges, por serem exemplos de educadores, pesquisadores e eternos defensores da Universidade Pública.

Finalmente agradeço ao meu companheiro Paulo Faria que, além de segurar na minha mão durante todo o caminho, foi meu comparsa intelectual durante todos os capítulos. Obrigada pelos comentários, desafios e desenhos nos textos durante todo este percurso poético e investigativo.

A maternagem feminista, mesmo que seja terminantemente resistente, corajosa hippie ou rebelde, opera como uma contra narrativa da maternidade. Pois busca interromper a narrativa principal da maternidade, imaginando e implementando uma visão da maternidade que empodera a mulher. [...] Enquanto a maternidade patriarcal define o trabalho materno como um cuidado privado e solitário na esfera doméstica, a maternagem feminista a considera como explícita e profundamente política e pública.

(O'REILLY, 2006, p.326)

RESUMO

Nesta tese procurei analisar obras que tratam do tema do parto na arte ocidental no período de 1992 a 2017 por uma perspectiva histórica e feminista. O objetivo principal foi estudar as formas sob as quais o parto vem sendo tratado em discursos de arte, tentando compreender sentidos que ali se produziram e reproduziram acerca do ato de parir. Busquei, então, construir diálogos nos campos da História e das Artes Visuais para a análise de obras de artes, sem perder de vista a abordagem desenvolvida recentemente pelos estudos feministas. Esta investigação se aprofundou no processo de significação dos trabalhos artísticos sobre parto, destacando algumas características específicas observadas nas próprias imagens e analisando suas relações políticas e de poder, estabelecidas nos espaços expositivos e na própria criação artística. As obras foram agrupadas segundo alguns aspectos, chamados aqui de *regularidades enunciativas*, a partir do viés foucaultiano proposto na “Arqueologia do Saber”, baseados em conceitos de *tecnologia de gênero* (Lauretis), *poder e sexualidade* (Foucault). A partir das obras selecionadas foram propostos quatro campos discursivos para análise destas imagens: o uso das imagens da ciência e da medicina nas obras de arte; a relação entre parto e sexualidade; a perspectiva frontal do momento de expulsão do bebê nas imagens do nascimento; e as propostas de autorrepresentação do parto feitas por artistas a partir de suas próprias experiências ao dar à luz.

Palavras-chave: História; Feminismos; Parto; Arte Contemporânea; Poder; Maternidade.

ABSTRACT

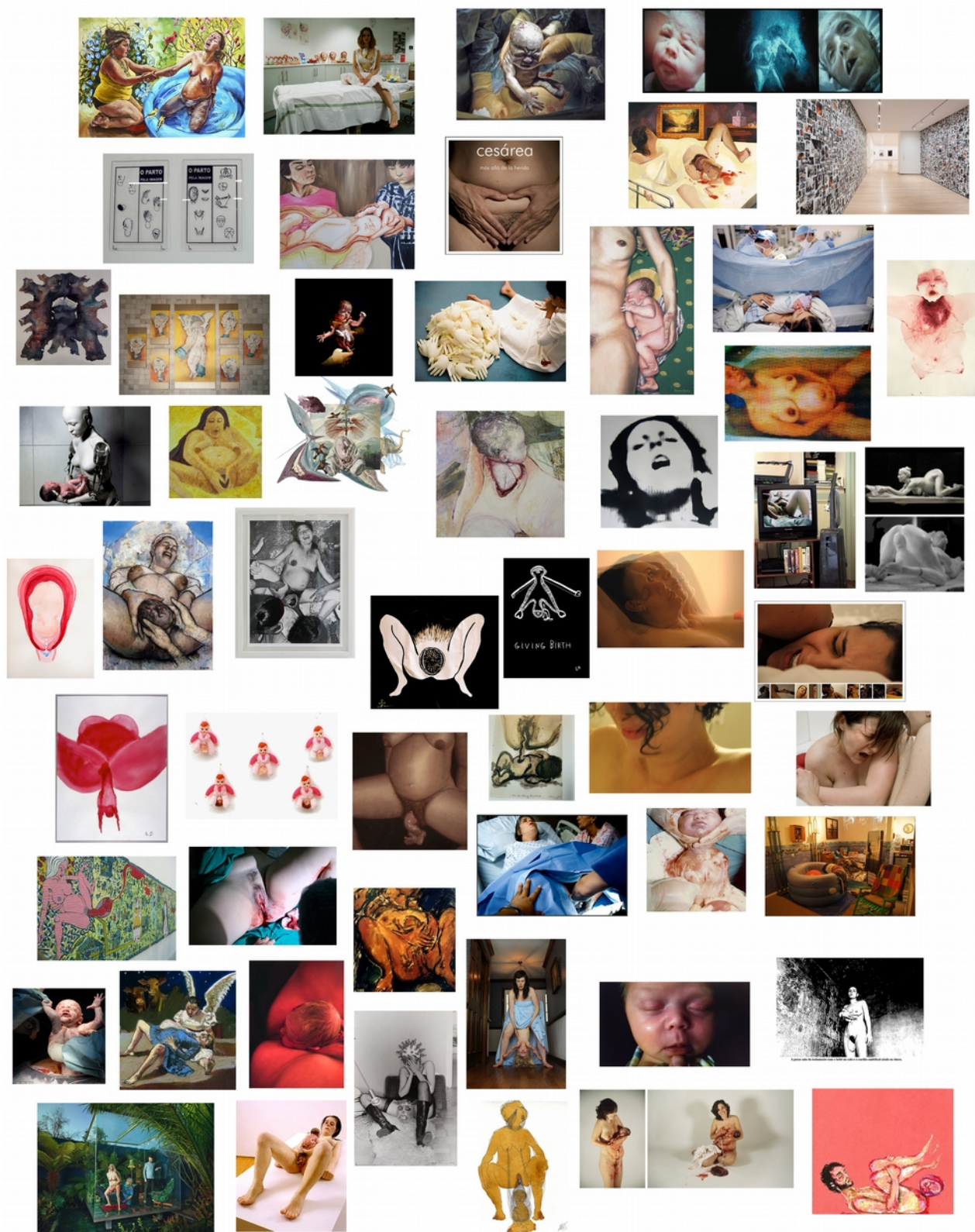
This thesis tried to analyze works of art that deal with the subject of childbirth in western art in the period between 1992-2017 by a historical and feminist perspective. The main objective was to study the ways in which the theme of childbirth is being addressed in art discourse, trying to investigate the meanings produced, and reproduced, about the act of giving birth. I sought to build dialogues in the fields of History and the Visual Arts, without losing sight of the approach recently developed by feminist studies. This research has deepened in the process of meaning of the artistic works on childbirth, highlighting some specific characteristics observed in the images themselves. Taking into account the analyzes of their political and power relations, established in the exhibition spaces and in the artistic creation itself. The works were grouped according to some aspects, called here enunciative regularities from the Foucaultian bias proposed in the “Archeology of Knowledge”, and it is based on concepts of technology of gender (Lauretis), power and sexuality (Foucault). From the selected works were proposed four discursive fields for these images analysis: the use of images of science and medicine in works of art; the relationship between childbirth and sexuality; the frontal perspective of the moment of expulsion of the baby in the birth images; and the self-representation of childbirth made by artists inspired in their own experiences in giving birth.

Key words: History; Feminism; Childbirth; Contemporary Art; Power discourses; Maternity.

SUMÁRIO

Da Concepção	11
<hr/>	
Parte I: Pré-Parto	
<hr/>	
1 História, arte e feminismos: reflexões primeiras	29
2 O discurso sobre o parto e a maternidade nas Artes Visuais (após os anos 90)	44
2.1. Feminismo e Maternidade	
2.2. O Parto e a maternidade nas Artes Visuais	
2.2.1. <i>A coleção Inglesa sobre Arte e Parto</i>	
2.2.2. <i>Outros espaços, exposições e pesquisadores sobre Arte e Parto</i>	
2.2.3. <i>Profanações, disputas de poder e permanências</i>	
<hr/>	
Parte II: Parto	
<hr/>	
1 Imagens da ciência: A ciência e a medicina invadem a arte	75
1.1. Parto, imagens anatômicas e arte	
1.2 O Universo médico como referência para arte	
2 Prazer: mães que gozam	121
2.1 Helen Knowles: orgasmos maternos e públicos	
2.2 Construções sexualizadas sobre o corpo do outro	
2.3 Experiências compartilhadas: o autor/artista	
3 O expulsivo: A origem do mundo ou como deus deu à luz?	164
3.1 Porque Warburg Agora?	
3.2 A Origem do Mundo: Courbet	
3.3 Deus parindo: Monica Sjöö	
4 Autorrepresentações: falar de si	226
4.1 <i>Fantasy Birth Memory</i> , memórias de meus partos	
4.2 A artista como mãe	
4.3 Ana Casas Broda e Megan Wynne	
4.4 Ana Alvarez-Errezcalde, Aleta Valente e Marni Kotak	
<hr/>	
Parte III: Pós-Parto	
<hr/>	
Puerpério	282
Referências	287
Fontes	301

Da Concepção



Costumo dizer que esta pesquisa começou no processo de planejar minha gestação, gestar e parir dois filhos, um em março de 2011, outro em setembro de 2012¹. Neste longo processo, muitas coisas novas aconteciam, meu corpo construía braços, pernas e órgãos, e eu me alimentava de centenas de imagens de parto disponíveis na internet. Como artista e professora de Artes Visuais há quase vinte anos, surgiram perguntas sobre a arte e o parto: onde estão as imagens de parto na arte atual? Será que nunca as vi, pois não me interessava por elas, ou não foram criadas? Ou será que foram excluídas do discurso oficial e, muitas vezes, opressor do meio artístico?

Ao tentar olhar minha relação com o parto em retrospectiva, eu poderia inclusive voltar às influências que tive do relato do meu próprio nascimento. Nunca ouvi nenhum comentário negativo, mas também não ouvi um relato romantizado. Minha mãe sempre descreveu o processo de forma clara e realista, sempre incluiu a dor e o alívio, a sensação da força e do respeito durante o processo. Hoje tenho consciência da raridade de partos como este nos centros urbanos de classe média no Brasil. Nasci em 1976, minha mãe e meu pai participaram de um treinamento para um parto no método Lamaze, realizado por um médico negro², em Tallahassee.

Minhas leituras feministas começam com a identificação do sujeito mulher que escreve, assim como da certeza da importância de pontuar as possibilidades da experiência para a pesquisa. Começou ainda no mestrado entre 2000 e 2002, em uma disciplina ministrada pela professora Anna Barros e um texto de Lucy Irigaray. Irigaray (1993) pontua a importância de não perpetuar o que ela chama de “pseudo-neutralidade” do sexo: “Eu sou uma mulher. Eu escrevo com quem eu sou (...). Só aqueles que ainda estão no estado do automatismo verbal ou que mimetizam os sentidos existentes podem manter tal cisão ou divisão, entre ela que é uma mulher e ela que escreve” (IRIGARAY, 1993, p. 53).

Cristina Maria Teixeira Stevens (2005) afirma que algumas teorias feministas buscam analisar os testemunhos maternos como fonte para o entendimento de alguns processos como gestação, parto, amamentação e reprodução. Então, por que não pensar o mesmo para o processo artístico vivido, por exemplo, concomitantemente com uma gestação e parto?

1 No quarto capítulo da Parte II desta tese, *Autorrepresentações*, falo um pouco mais sobre estas experiências a partir da obra em vídeo *Fantasy Birth Memory*, de 2017.

2 O médico que realizou meu parto se chama Dr. Alexander Dumas Brickler, atuou por 60 anos, acompanhando o nascimento de mais de 30.000 bebês na Flórida. O Pavilhão das Mulheres do Hospital Memorial de Tallahassee recebeu seu nome em 2014. As crianças nascidas por ele são chamadas de Brickler Baby.

Segundo Stevens, várias autoras da literatura abordam as questões da maternidade em suas produções, mas o foco das questões é a relação da mãe com sua produção, “sua identidade é inexistente fora dessa díade” (STEVENS, 2005, p.58). No campo da literatura, a autora ressalta que é recente também a relação de mãe/escritora, de modo que estas funções só aparecem indissociáveis em textos recentes (STEVENS, 2005, p.60).

Faço este resgate porque meu objeto de estudo e pesquisa não surge de um trauma no parto, de uma revolta ou indignação que me afligiu diretamente. Surge da busca por imagens, nas quais eu reconhecesse minha própria experiência, de nascer e de parir. Meus primeiros questionamentos foram: como as artistas, e os artistas, têm representado o parto? Seria possível relacionar o aparecimento mais constante destas imagens na arte após a década de 90 aos movimentos feministas? Como a maternidade, como experiência e reflexão, pode ter afetado as produções de artistas contemporâneas? No início desta pesquisa, quando busquei obras de arte que respondessem estas questões, notei uma escassez de imagens sobre o assunto nos livros de História da Arte mais tradicionais, como as coleções gerais de arte de E. H. Gombrich ou G. C. Argan, ou até mesmo em livros de arte contemporânea organizados por E. Lucie-Smith ou M. Archer. Esta pesquisa mostrou como uma diversidade de imagens sobre parto permeia inúmeras coleções, exposições e galerias.

Este caminho foi necessário para poder encontrar os discursos que afetam não só a produção artística acerca do nascimento, mas a própria História e Teoria da Arte. Se existem obras de arte sobre parto, de modo que há interesse de artistas sobre o assunto, é, pois, importante descobrir que interesses são estes, como este ato é representado e quais os dispositivos usados pelos artistas para falar sobre a questão. Se tais representações não aparecem em livros ou teses nas Artes Visuais, esta ausência pode ser também um importante indicativo de silenciamento quanto ao assunto da maternidade e do nascimento em espaços específicos dentro deste sistema.

A proposta neste trabalho foi delineada como “colcha de retalhos”, na qual não existe começo nem final, pois não pensei uma linha do tempo dos artistas ou de imagens artísticas. Apontei possíveis campos discursivos e históricos, construídos para guiar o leitor, mas que não têm como objetivo revelar uma verdade. Nem como demarcação espaço-temporal da história, nem no convencimento de uma leitura única sobre as obras de arte e parto. Não nego, no entanto, que há certo prazer em colecionar imagens de parto. Ouso dizer que, na verdade, esta pesquisa começa em grande parte por um fetiche pela documentação (JENKINS|, 2017).

Inicia-se assim uma acumulação de imagens e, logo depois, a constatação de que talvez tal coleção ainda não faça parte da maioria dos livros de História da Arte³. E há algo mais atraente do que uma rara coleção? Contudo, pretendo discutir aqui algo diferente de uma coleção de imagens, por isso selecionei, escolhi e propus a problematização do olhar sobre estas imagens. Quem edita esta história a ser contada sou eu, que me encontro mergulhada no tempo/espço e na cultura, mulher, branca, cis, hétero, professora, artista e que pariu duas crianças. Foi este o olhar que observou semelhanças formais, identificou diferenças e ofereceu diálogos e territórios discursivos para estas obras de arte.

Proponho que as obras de arte desta pesquisa sejam tratadas como Foucault propõe, na Arqueologia do Saber, por meio de “análise diferencial das modalidades de discurso” (FOUCAULT, 2008, p.158). Foucault considera a obra como objeto autônomo, ou seja, é a partir dela e não do artista que é possível entender seus discursos, desacreditando que este sujeito pudesse inserir na obra toda sua unidade discursiva. Esta característica da análise proposta é bastante importante para esta pesquisa, entretanto, não se trata de ignorar a relação que pode aparecer entre vida e obra, mas de partir do objeto/obra e não da história de vida do artista. Isto porque entendo que o sujeito/artista criador é apenas um dos aspectos do discurso, e que, em muitos casos, foi necessário voltar a este sujeito para investigar características ou reflexos dos mesmos nas obras. Nos trabalhos com autorrepresentação, isto ficou mais evidente, o que não anula o mesmo exercício diante das produções em que este dado não fica tão claro.

Esta pesquisa também não busca uma imagem original de onde todas as outras teriam derivado, como se existisse uma linha contínua das representações de parto nas Artes Visuais, pois, como observa Foucault, “não é o retorno ao próprio segredo de origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (FOUCAULT, 2008, p. 158). Por isso, inicio a investigação a partir das próprias imagens, sem sugerir uma origem geradora anterior ou uma fonte para a construção das mesmas, assim como dos diálogos possíveis articulados no campo de um saber/poder. Considerando então que elas descrevem algo, e não necessariamente representam um pensamento anterior a elas, elas constituem seu próprio discurso (FOUCAULT, 2002; BUTLER, 2001; LAURETIS, 1994). O uso desta metodologia para esta pesquisa foi bastante importante, pois, ao lidar com diferentes linguagens da arte (pintura, instalação, vídeo, performance, fotografia, escultura e objetos) de diferentes artistas, de diferentes lugares, percebi que estes objetos se comunicavam. No caso das obras de arte e o

3 Grande parte desta coleção foi organizada e pode ser vista na primeira página desta introdução.

tema do parto, senti necessidade de buscar uma ordem entre elas, e não uma ordem externa. Para este grupo de imagens, separá-las e compará-las entre as já definidas linguagens artísticas não faria sentido, pois tal divisão teria sido apropriada de uma definição exterior e desconsiderariam algumas estruturas de discurso que se encontram mais claramente no tratamento do assunto do parto. Analisá-las de tal forma não ajudaria a compreender as formulações discursivas que nelas aparecem.

Com base na metodologia proposta por Foucault, observei a presença constante de obras autobiográficas e com apropriações de imagens científicas, características estas que aqui vamos chamar de *regularidades discursivas*. Foucault (2008) aponta duas direções para a análise das regularidades enunciativas: 1) estabelecer diferenças sobre o que seria novo e o que não seria, entendendo então que existem discursos enunciativamente diferentes e discursos que apresentam homogeneidade enunciativa; 2) entender as “hierarquias internas às regularidades enunciativas” (2008, p.165). Assim, para a ordem arqueológica, não cabe uma sistematicidade externa ao próprio objeto, nem o entendimento pela simples ordem cronológica.

Foucault (2016), ao explicar como seria possível entender (lemos aqui também como *elaborar*) uma pesquisa a partir de regularidades discursivas, descreve inicialmente tudo que deve ser questionado na perspectiva do conhecimento tradicional, propondo então pelo menos três estratégias: 1) libertar-se do tema da continuidade; 2) entender o objeto sem desenvolvimento ou evolução; e 3) não ordenar os acontecimentos por um princípio organizador. (FOUCAULT, 2016, p.25-6). Pensando nestes aspectos, seria possível encontrar uma unidade discursiva entre as obras propostas aqui, mesmo que delimitadas por períodos curtos ou linguagens plásticas semelhantes? Como reflete Foucault, reafirmo que não. Existem regularidades que se repetem, que são identificadas e sugerem que as agrupemos. Contudo, ao enfrentar cada trabalho que pode ser encontrado dentro de uma regularidade, vejo que não existe unidade de pensamento entre elas, mas sim diversidade de intenções, leituras e reflexões possíveis.

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (FOUCAULT, 2016, p.31).

A relação entre as obras de arte propostas nesta pesquisa surgiu da observação,

historicização dos enunciados e da tentativa de aproximá-las por sua semelhança e colocá-las em debate com imagens dissonantes. Para Foucault (2008), a regularidade dos enunciados é mais importante que suas descendências, pois a primeira ajudaria na observação de um sistema de forças que constrói um tipo de discurso, já a segunda, estaria em busca de uma origem do pensamento. Nas obras de arte contemporâneas sobre o parto, percebo repetições de enquadramentos, usos de referências científicas, apropriação de imagens, ausência de faces ou a presença somente de faces. Enfim, em alguns momentos, resolvi olhar para estes objetos fazendo agrupamentos, já em outros, distanciando discursos que se aparentam opostos, buscando analisar também as possíveis condições de seu reaparecimento.

Pensar sobre a forma de seleção e escolha das obras de arte a serem incluídas nesta pesquisa é de alguma forma definir limites e ações, desvelar aproximações e distanciamentos, construir um discurso sobre estas imagens e fazer convencer que tal discurso faz sentido. Dentre inúmeras possibilidades de imagens, optei por delimitar os trabalhos aqui incluídos por sua presença nos espaços de arte, como exposições em galerias, espaços culturais e museus. Esta escolha se justifica pela intenção de observar o poder, isto é, como tais trabalhos entram no circuito artístico, de galerias, coleções de arte, curadorias, residências artísticas, museus e centros culturais. Portanto, optei por só abordar trabalhos que, de alguma forma, ocuparam esses espaços institucionais de arte; isto não porque desconsidero as obras que não estão nestes locais, mas porque meu objetivo era compreender como age o sistema das artes em relação às obras de arte e parto.

Por outro lado, não efetuei restrições quanto às linguagens artísticas empregadas para a construção dos trabalhos. Esta decisão surgiu também com desconfiança sobre a insistência de uma parcela dos trabalhos em arte se direcionar para a análise das técnicas empregadas (desenho, fotografia, pintura, escultura, etc.), e não sobre os assuntos e temas elaborados pelas(os) artistas.

Todavia, nenhuma destas duas ações foi realizada sem a devida crítica. No primeiro caso, abordei a aceitação dos trabalhos nestes espaços institucionais oficiais de forma questionadora, pois verifiquei algumas relações conflituosas enfrentadas pelos trabalhos que falam de parto. Afirmando isso me baseando nos relatos de censura e restrição descritos por alguns artistas em espaços expositivos e galerias. Da mesma forma, em todos os trabalhos a técnica empregada foi levada em conta como fator poético e decisivo para a interpretação e análise do trabalho. Afinal, é diferente ver as pequenas bonecas de tecido parindo, de Lia

Menna Barreto (Obra 17) e assistir ao vídeo de Roberta Barros (Obra 7), inflando luvas médicas nos corredores de um hospital.

Ademais, é importante ressaltar que as imagens que mostro e estudo aqui oferecem apontamentos e direções em si mesmas, de modo que nosso olhar sobre elas deverá partir sobre o que apresentam como discursos sobre o parto. Neste sentido, construo os capítulos desta tese tendo como base a identificação de características comuns que apareciam nas obras de arte sobre o parto. Alguns aspectos são formais, como as composições frontais do parto que delimitam a imagem do nascimento ao aspecto expulsivo do bebê. Outros revelam no próprio trabalho a identidade do artista, como é o caso das obras de parto que trabalham com autorrepresentações. Suas visões são múltiplas, diversificadas e serão observadas, portanto, em sua diversidade e diferença. Assim, não parti de modelos prontos e estabelecidos sobre a imagem do parto na arte, pois não pareceu justo com os próprios objetos artísticos enxertá-los de discursos em uma continuidade “insensível” (FOUCAULT, 2008).

É comum na tradição historiográfica localizar o objeto em um país, ou região de estudo, ou território da história e da cultura, contudo, no decorrer desta pesquisa, não encontrei um delimitador geográfico, a não ser o espaço largo da cultura ocidental contemporânea. As obras aqui pesquisadas não apresentam, em seu conjunto, modos diferentes ou distintos que justifiquem tal localização. Seria então possível pensar um lugar para elas? Um lugar de nascimento para estas obras de arte? Que lugar seria este no qual estas imagens agem? Poderíamos talvez definir tal lugar como sendo “o lugar da Arte”? Parece bastante fértil o terreno e as relações que tais obras infligem no espaço artístico, nas coleções de arte, nos espaços de museus, galerias, nas exposições individuais e coletivas e nas atuais curadorias artísticas. Chamarei tais lugares de *espaços de ação das Artes Visuais*, e é neles, ou melhor, a partir deles, que buscarei entender as relações de aproximação e conflito entre estes três elementos: as obras de arte e parto; as artistas e suas produções; e reflexões sobre o parto.

No entanto, é possível observar que a seleção das imagens ficou restrita ao escopo ocidental, dada a minha limitação linguística, de modo que as pesquisas foram feitas prioritariamente em português, inglês e espanhol. As artistas selecionadas nesta tese se concentram no Brasil, Inglaterra, Espanha, Austrália, Estados Unidos e Canadá. Destas, nenhuma é negra, o que pode também explicar o sentido ainda maior de exclusão destas artistas no contexto utilizado para a pesquisa: as exposições, mostras e acervos de museus, que ainda incluem poucas produções artísticas destas mulheres. Se para as artistas mulheres

brancas falar de maternidade e parto foi complicado dentro do sistema da arte, para as artistas negras entrar no sistema ainda é uma batalha a ser ganha (LISS, 2012, NOCHLIN, 2016).

As imagens aqui estudadas de nenhuma forma pareciam representar a imagem de certa maternidade, bastante associada às imagens de Maria, pela iconografia cristã. O que aparece na maioria das obras estudadas são maternidades em estado de poder, independência, sexualidade e autonomia do próprio corpo a partir da imagem do parto. Algumas produções contemporâneas pareciam-se muito mais com imagens sexuais, não só pela exposição dos órgãos sexuais, ou do corpo completamente nu, mas pelas expressões faciais encontradas. Estas mães, em alguns casos, pareciam gozar ao parir. Foi justamente esta aproximação entre corpo, prazer, sexo, sexualidade e parto que me levou a pensar sobre o recorte temporal necessário para a pesquisa.

Decerto, os movimentos e reflexões feministas foram os grandes responsáveis nas lutas pela libertação e autonomia da mulher e de sua sexualidade. Segundo Margareth Rago (2013), “uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX” (RAGO, 2013, p.28). Porém, como tais lutas e pautas aparecem nas obras de artes visuais? Como estes atravessamentos atingem também as produções artísticas sobre maternidade e parto? Ao investigar os trabalhos artísticos sobre parto, encontrei uma proliferação deste assunto, principalmente após os anos 90. Desta forma, a delimitação temporal desta pesquisa se organiza somente após 1990, momento em que provavelmente é possível encontrar uma nova visão sobre a mulher e sua “mais ou menos possível” e “mais ou menos escolhida” maternidade. Deste modo, as imagens aqui pesquisadas fazem relações com o mundo disciplinar e as disputas discursivas e de poder que se estabelecem no interior da medicina, da biologia, e de conflitos entre a imposição moral e biológica da maternidade, em relação às conquistas culturais e sociais das mulheres. A dificuldade em delimitar também uma data final para o recorte de obras aqui apresentado foi resolvida quando em 2017 fiz um trabalho em vídeo sobre meus dois partos. Assim, pensando esta pesquisa também como uma investigação da pesquisadora, artista e mãe que sou, organizava a data final dos trabalhos incluídos nesta tese.

Chamo os feminismos para esta tese, não de uma forma descritiva, mas em uma perspectiva questionadora. Ou seja, proponho que os feminismos entrem nesta pesquisa como espaço de potência problematizadora, para dar sentido e guiar o entendimento sobre as

relações de força nas imagens, da mesma forma como o parto tem sido tratado em algumas obras de arte, como potência de pensamento e questionamento sobre as representações do feminino. A maternidade e o parto, como qualquer significante, neste viés, é um espaço de disputas. É importante perceber como as perspectivas feministas são fundamentais para pensar e produzir as imagens destas novas maternidades: escancaradas, sexuais, doloridas; maternidades vividas no plural, *maternagens*⁴ vividas também na pluralidade. Os feminismos aqui são discutidos quase como uma perspectiva crítica em relação ao sistema de pensamento, que versa sobre a diversidade de possibilidades, de papéis, de funções e de potenciais das mulheres. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1994):

O pensamento feminista de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica. (HOLLANDA, 1994, p.09).

Adaptando tal perspectiva à abordagem sobre o parto, penso que a forma como este assunto é explorado, definido, teorizado, imaginado, e transformado em imagem também se modifica. Por isso, nesta pesquisa, procurei me aproximar das obras analisando suas especificidades, historicidades e particularidades, pois estas se apresentam em diferentes matizes, sugerindo desde a função biológica até a relação social e os efeitos psicológicos do parto. É um significante complexo que extrapola a visualização formal de um bebê que nasce de um corpo biologicamente definido como feminino.

É possível encontrar trabalhos acadêmicos nos Estados Unidos e Inglaterra, nas décadas de 80 e 90, que começam a estudar as relações entre arte e maternidade, não só do conflito entre artistas mães e os feminismos, mas também sobre a maternidade como terreno fecundo para a criação artística. E, outra vez, esta ausência se revela nos escassos trabalhos sobre arte e maternidade no Brasil. Desta forma, reservei o primeiro capítulo desta tese – **História, arte e feminismos: reflexões primeiras** - para entender, historicizar e contextualizar as relações entre parto, maternidade, História e Arte⁵.

Ao pensar no caso da cultura e das artes, especificamente ligadas ao objeto desta

4 O termo *maternagem* se refere à ação de cuidar de uma criança, que pode ou não ser feita pela mãe. São pensadas neste caso as *maternagens* exercidas pelos avós, pais, irmãos, ou outras pessoas responsáveis pela criança. (Verificar referência na tese de Maria Collier). *Matrocentric Feminism*. Andrea O'Reilly. (<https://www.youtube.com/watch?v=Zl6sJcHGjSo>)

5 Os outros capítulos desta tese serão apresentados no final da introdução, pois, para entender como foram identificados, esclareço antes a forma que esta pesquisa trilhou para identificar e estruturar os discursos de poder encontrados nas imagens. Tal método tem como referência a *Arqueologia do Saber* de Foucault.

pesquisa, aponto ser necessário, ou ao menos relevante, identificar as construções e expor os vetores que levam à identificação das obras e dos sujeitos/artistas produtores de imagens de parto, como efeitos e instrumentos de visões masculinas e femininas do parto. Esta investigação se acentuou neste trabalho ao me questionar se a criação artística de quem passa, ou pode passar biologicamente, pelo parto se diferenciava das imagens produzidas pelo sujeito que só pode observar o parto. Deste modo, ao olhar particularmente para cada objeto de arte e seu criador, buscando seus contextos, entrevistas e artigos, será possível analisar em que medida se acentuam ou não as questões específicas de uma mulher artista, criadora de discursos visuais, em um mundo no qual a igualdade nas relações, e nas artes, ainda é um sonho. Da mesma forma, o olhar fica atento quanto às questões sobre a maternidade, às reflexões sobre ser uma artista mãe, e às especificidades deste tipo de criação durante a pesquisa aprofundada de cada obra aqui levantada.

Assim, o uso dos termos *homem* e *mulher* nesta pesquisa supõe que estes conceitos são construções sobre os corpos. Seria possível ainda o uso de outros termos ou definições como: corpos com e sem potência gestacional, corpos que performam masculinidades e feminilidades. Porém, pelo forte apelo da concepção biológica que pesa no pensamento sobre a gestação e o parto, optei por continuar usando os termos *homens* e *mulheres*. Os corpos hoje são identificados por diferenças biológicas deste a gestação, e neles são impostas características, demandas sociais, destinos, costumes, regras, normas e dispositivos que aqui serão postos em questão. Proponho a discussão dos jogos discursivos, das representações sociais e das tecnologias de gênero que estão incidindo sobre esses corpos (FOUCAULT, 2002; LAURETIS, 1994; BUTLER, 2010). Neste sentido, procurei entender as imagens de parto como representações sociais, assim como reflete Tania Navarro Swain:

(...) como uma forma de perceber, dar sentido, instituir e forjar relações; assim, a noção e a representação da diferença sexual no imaginário social são articuladoras da representação do feminino e do masculino, cujo referente é este último. Ancorada, portanto, no sexo biológico, mantém-se inalterada uma evidência, uma representação e uma autorrepresentação individual e incapaz de desfazer as discriminações de gênero. (SWAIN, Tania, 2005, p.340).

Apesar de, em um primeiro momento, tender a incluir somente produções artísticas femininas nesta pesquisa, por motivos diversos, como o silenciamento das produções de obras de mulheres na história da arte (NOCHLIN, 2015, 2016; POLLOCK, 1987, 1996), a decisão final por incluí-los (os artistas que se definem como homens) se deu pela busca do objetivo inicial desta investigação, que é entender as experiências do parto na arte. A intenção é

promover o encontro e a exposição da diversidade de possibilidades, questionamentos, críticas e indagações nas obras artísticas sobre o parto. São os pontos de vista de quem pariu, por exemplo, como ato performático em uma galeria, mas também de quem viu e assistiu um parto e, a partir deste ponto de vista de observador, realizou um desenho ou fotografia.

Em obras criadas por artistas mulheres foi possível observar a relação, às vezes explícita, com a própria gestação e parto, como no trabalho de Ana Alvarez (Obra 24), que planejou ser fotografada logo após o parto; ou no trabalho de Jessica Clements (Obra 15), que na falta de imagens explícitas sobre o parto durante sua gestação procurará então produzir tais pinturas. No caso de imagens criadas por artistas homens, é possível perceber a forte relação que alguns deles estabelecem como expectadores do parto, por exemplo, no trabalho do artista brasileiro Ricardo Coelho (Obra 14), que fez a fotografia de um genital feminino logo após um nascimento. Isso não significa anular ou apagar as diferenças e tecnologias sexuais e de gênero, mas entendê-las como possíveis representações de experiências distintas com o objeto analisado.

Os inúmeros partos dolorosos, com risco declarado de morte, encenados na televisão brasileira, oferecem-nos um breve indício, modelando comportamentos e condutas, de modo a padronizar a expectativa do que uma mulher sinta e expresse no parto. Neste exercício de observar as imagens desta pesquisa, identifiquei vários grupos de imagens que foram reunidas segundo minha intervenção, com o objetivo de organizar regularidades enunciativas, tal como sugere Foucault (2008). Como apontado na segunda parte desta tese, foram várias as abordagens sobre o parto que acentuam aspectos prazerosos, científicos, naturais, agressivos e mais ou menos artificiais do parto. Após testar várias possibilidades de organização, seleção e aproximação das obras, cheguei a quatro regularidades, que podem ser observadas na última página desta introdução e que formam os quatro capítulos da Parte II desta tese: *Imagens da ciência; Prazer; O expulsivo; e Autorrepresentações*. Desde já, é importante observar que tais decisões e divisões não são aqui consideradas como espaços ou categorias totalizantes ou restritivas. Entre elas existem várias áreas de conexão e interseção, e é claro, não desconsidero a possibilidade de que outras regularidades sejam observadas ou derivadas.

O texto aqui apresentado foi dividido em partes que nomeei a partir dos termos que são utilizados no trabalho de parto. Desta forma, depois da introdução, denominada **Da Concepção**, passo à **Parte I: Pré-Parto**, na qual busquei referências teóricas e históricas para esta tese. Esta parte foi dividida em dois capítulos, que apresentam e delimitam as bases

teóricas, textos e autores nos quais me apoio para o desenvolvimento das análises das obras de arte, buscando discutir a partir de uma perspectiva histórica e feminista.

No primeiro capítulo, cujo título é **História, arte e feminismos: reflexões primeiras**, pesquisei autoras e autores que me ajudassem a construir um arcabouço teórico sobre: a história e as artes visuais; as relações dos feminismos com a arte e com a pós-modernidade ; e as relações de gênero e corpo que influenciam minhas leituras sobre as representações e as imagens. Desta forma, inicio o capítulo pontuando questões sobre a Teoria da Arte, segundo Anne Cauquelin (2005), tecendo relações inicialmente com dois teóricos da história, a saber, Keith Jenkins (2017) e Foucault (1979). Depois, abordo as dificuldades e ciladas dos estudos históricos e feministas nas artes visuais, relatados por Linda Nochlin (2016), Griselda Pollock (2018) e Luana Saturnino Tvardovskas (2013). Pensando as disputas e os jogos de poder que ainda dificultam a crítica e inclusão das autoras e artistas feministas nas artes, história e filosofia, desde o pós-modernismo, incluí, neste capítulo, Teresa de Lauretis (1994), Susan Bordo (2000) e Linda Huchon (1991).

Além destas, encontrei importantes contribuições sobre a construção dos conceitos de sexo e gênero nos trabalhos de Tania Navarro Swain (2005 e 2007), Judith Butler (2001) e Anne Cova (2011). Questionar e contrapor os discursos que constroem os sujeitos a partir da biologia foi importante nesta pesquisa para chegar então à discussão sobre os corpos das mulheres e dos modelos de maternidades impostos a estes corpos. Isto para, posteriormente, pensar, sobre como as imagens nas Artes Visuais relatam experiências distintas de maternidades e partos, ora afirmando ora negando as representações dominantes, propondo representações, discursos e experiências plurais sobre o parto e a maternidade.

No segundo capítulo da Parte I, **O discurso sobre o parto e a maternidade nas Artes Visuais (após os anos 90)**, apoio-me, primeiramente, nas reflexões sobre a construção do amor materno, proposta por Elizabeth Badinter (1985, 2011) na década de 80, ao analisar a construção deste discurso na França a partir do século XVII. Já o embasamento sobre as modificações relativas ao parto e aos discursos sobre a maternidade no Brasil se deu de modo mais aprofundado nos trabalhos de Ana Paula Vosne Martins (2004, 2005) e Rosamaria Carneiro (2011). A relação entre feminismo e maternidade foi aprofundada pelos estudos de Cristina Stevens (2005), a partir da verificação das mudanças na representação do corpo materno na literatura e nos estudos feministas nas últimas três décadas. Tânia Navarro Swain (2005) foi importante para pensar como é possível construir discursos não hegemônicos, que

confrontam o modelo imposto pela nossa cultura e sociedade, em que ainda encontramos uma obrigação da maternidade aos corpos femininos. Depois, aprofundo-me na questão específica das Artes Visuais, e de como parto e maternidade se apresentam em algumas instituições, coleções e exposições, no Brasil e Inglaterra. Neste sentido, apresento primeiro minha experiência ao visitar a *Birth Rites Collection* na Inglaterra, coleção que tem a curadoria de Helen Knowles desde 2006. Depois, faço um breve relato de algumas pesquisas encontradas sobre a relação da arte e da maternidade na Europa, EUA e Brasil, como: Andrea Liss (2009), Myrel Chernick e Jennie Klein (2012), Jessica D. Clements (2009), Roberta Barros (2016), e Ana Paula Sabiá (2015). Apresento também algumas exposições e curadorias que foram importantes para encontrar as artistas incluídas nesta pesquisa. Na última parte do capítulo, baseando-me nos textos de Foucault (2016), Agamben (2007, 2009), Ansart (1983, 2002) e Haroche (2008), elaboro uma análise do contexto destas produções artísticas e teóricas e sua relação com dispositivos de poder, defendendo que muitas das produções artísticas que serão analisadas nos outros capítulos da tese profanam o parto.

Tais discussões não se encerram na parte histórica e conceitual, mas foram as bases para continuar o trabalho de análise das imagens em seus contextos, ou seja, das representações aqui reunidas, entendendo ou buscando entender os processos de construção e recepção das obras de arte sobre o parto. De tal forma que ao chegar à **Parte II: Parto**, adentro propriamente nas regularidades enunciativas já apontadas: *Imagens da ciência*; *Prazer*; *O expulsivo*; e *Autorrepresentações*. Nestes capítulos, busco trazer as obras em seus contextos, em relação ao seu tempo e suas condições históricas, mostrando como atuam também como dispositivos de poder. Para cada capítulo foi preciso buscar autores e referências que construíssem uma teia teórica junto com as obras de arte, por isso a estrutura de cada texto também se difere, pois foi pensada individualmente, construindo sentido dentro de cada capítulo. Apesar das escolhas das artistas nas regularidades seguirem basicamente uma similaridade formal das imagens, outros diálogos entre as obras e outras imagens fora do período delimitado nesta pesquisa foram surgindo durante a investigação. A ordem de leitura destes quatro capítulos é de escolha do leitor, que, por uma questão de limitação formal, foram encadeados e numerados. Por uma questão estética realizei uma diagramação distinta das obras de arte que serão analisadas, todas estão assinaladas com uma barra colorida na lateral direita da imagem, correspondente às cores dos círculos que delimitam as regularidades

enunciativas no mapa de imagens⁶.

No capítulo **Imagens da Ciência: A ciência e a medicina invadem a arte**, identifico, como esta regularidade enunciativa, o caso de artistas que, ao criarem suas obras, apropriam-se das imagens de parto da ciência, tendo como base principalmente os textos sobre ciência, história e maternidade, de Ana Paula Vosne Martins (2004) e Elizabeth Badinter (1985, 2011). Em um primeiro momento, pontuo como o parto, como imagem científica, é encontrado em desenhos anatômicos e livros de medicina. Neste universo, as imagens têm sentidos específicos de formação e instrução sobre o saber médico (MATESCO, 2009; DIJCK, 2008). Porém, tais imagens atuam também como dispositivos de poder que descrevem e delimitam a mulher e o parto a suas funções fisiológicas (ARASSE, 2006, SCHILLACE, 2014). Assim, investigo como a apropriação das imagens anatômicas de parto atua questionando, reestruturando ou até mesmo negando suas funções estabelecidas nos desenhos originais, nos trabalhos das artistas: Belinda Kochanowska (*Birth, da Série: Biophilia*, 2014), Fernanda Martins Costa (*A Boa Hora*, 2013), Ruth Sousa (*Pedido n.08, Série: Memories Cooperation*, 2011) e Clarice Gonçalves (*Todas As Palavras Ocultam Um Verbo*, 2013). Pensando os ambientes médicos e hospitalares como espaços de intervenção e criação artística, na segunda parte deste capítulo, trato de obras que utilizam o universo médico como referência para arte, a partir do assunto do parto. Trato das questões de disputas de poder nestes ambientes e de como historicamente foram se estabelecendo limites e discursos sobre os corpos das mulheres que dão à luz nestes lugares (BEAUVOIR, 2016; MOTT, 2009; FOUCAULT, 1979). Levantar tais questões foi importante para compreender como as artistas Samantha Sweeting (*La Nourrice-come drink from me my darling*, 2009), Ana Alvarez Errecalde (*CESÁREA: más allá de la Herida*, 2010) e Roberta Barros (*Não toque*, 2014), estabelecem relações com estes espaços médicos em seus trabalhos de performance, vídeo, fotografia e livro-arte.

Abordo no capítulo **Prazer: mães que gozam**, cinco trabalhos artísticos: duas séries fotográficas de Helen Knowles (*Heads of Women in Labour*, 2011, e, *Youtube Series*, 2012), uma escultura de Daniel Edwards (*Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston*, 2006) e duas séries fotográficas de minha autoria (*Narrativas de Parto*, 2015 e *Parto e Êxtase*, 2016). Nestas obras, a questão da sexualidade materna é acentuada, portanto, investiguei como agem alguns discursos que inibem a relação do corpo materno com o sexo (MATESCO, 2009;

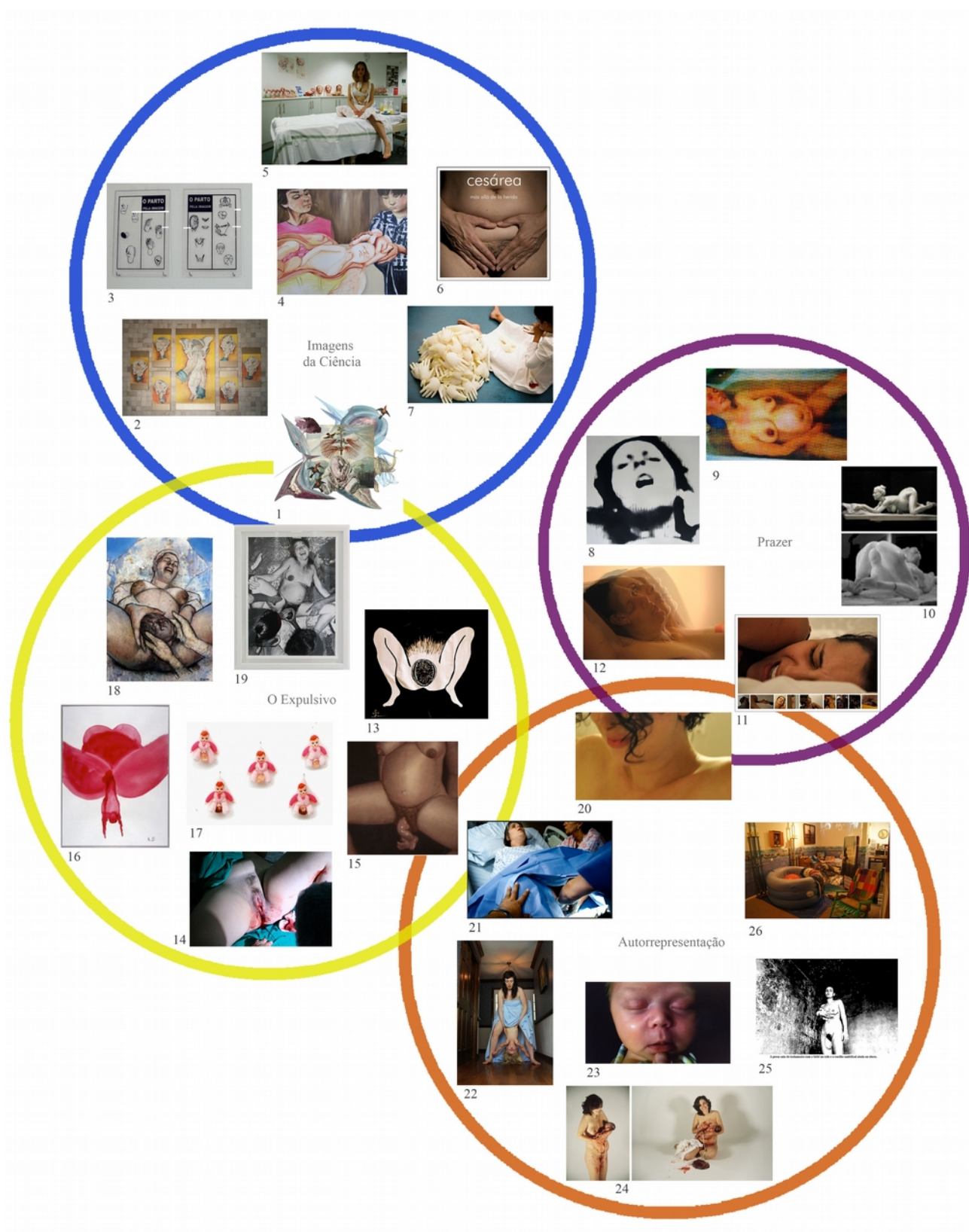
⁶ Fiz o mesmo com o texto sobre os capítulos nesta introdução, para ambientar o leitor às cores e assuntos trabalhados na *Parte II* desta tese.

BENLLOCH, 2009; RAGO, 2014; SENNA, 2007). Também foi importante levantar questões sobre a imagem da maternidade na arte e na história (MARTINS, 2004, 2005; GARB, 1998; BEAUVOIR, 2016, ROUSSEAU, 1979, LOPONTE, 2002). Começo então pelos trabalhos elencados de Helen Knowles, a qual propõe imagens de gozo e parto ao se apropriar de vídeos de mulheres em partos denominados orgásticos, compartilhados na *internet*, destacando as relações justapostas entre público e privado nestas imagens associadas à relação incomum do orgasmo no parto. Depois, destaco a relação conflituosa que Daniel Edwards traz em sua escultura, que simula o parto de uma cantora famosa, ao associar a imagem sexualizada deste corpo com um movimento contra o aborto nos EUA. Por último, faço uma análise sobre a experiência de fotografar partos e de transformar tais imagens em séries artísticas, a partir do relato sobre meu processo de construção de duas séries fotográficas.

Em **O expulsivo: A origem do mundo ou como deus deu à luz?**, outro capítulo da segunda parte, faço uma abordagem um pouco distinta das obras. A partir de uma característica formal, a saber, a visão frontal da vulva no nascimento, divido as imagens a partir de duas imagens de referência na arte: o quadro *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, e a pintura *God Giving Birth* (1968) de Monica Sjöö. A referência ao primeiro quadro de Gustave Courbet foi observada em várias obras elencadas neste capítulo, às vezes aparecia no título das pinturas, outras vezes em entrevistas com as(os) artistas. Já o trabalho de Monica Sjöö trouxe para o capítulo discussões acerca da identidade da mulher que dá à luz, assim como aspectos sobre as censuras constantes das imagens de parto na arte. Estas duas obras de referência fogem do período analisado nesta tese, mas, ao estudá-las, foi possível observar questões comuns com as obras atuais, assim como distanciamentos e contestações. No intuito de construir uma teia de relações visuais entre as obras a partir de suas características formais, organizei duas pranchas de imagens, utilizando a proposta de construção de Aby Warburg. Desta forma, na Prancha “L'origine du monde, A origem do mundo”, entre outras imagens, aparecem as quatro obras selecionadas para análise: *O Parto* (2012), uma pintura de Jaider Esbell, a fotografia *A Origem do Mundo* (2015) de Ricardo Coelho, a exposição de pinturas *A Origem do Mundo* (2009) de Jessica Clements Moore e as aquarelas da série *The Birth* (2007) de Louise Bourgeois; em todas elas notei a ausência de um rosto para a mulher que dá à luz e, a partir desta característica, construo possíveis leituras dessas obras. Já na Prancha “God Giving Birth, Deus parindo”, apresento as imagens frontais

do parto, nas quais o rosto da mulher aparece e é valorizado nas obras, trazendo identidade e expressões bastante distintas sobre o parto. Neste subitem, foram investigados os trabalhos: *Pequenos Partos* (1993) de Lia Menna Barreto, a série de pinturas *The Birth* (1996-98) de Jonathan Waller e a fotografia apropriada *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth* (2008) de Hermione Wiltshire.

Por fim, no quarto e último capítulo desta parte, **Autorrepresentações: falar de si**, direciono minha investigação às artistas que, ao abordarem o parto em seus trabalhos, aprofundam-se também nas questões sobre suas vidas, seus corpos e suas maternidades. Início o texto levantando questões sobre as aproximações e tensões entre a maternidade e a arte, a criação artística contaminada pela experiência da maternidade, levando em conta inicialmente as pesquisas de Chernik e Klein (2011) e Andrea Liss (2009). A primeira obra a ser apresentada e analisada é um vídeo meu, *Fantasy Birth Memory*, de 2017, no qual transformo fotografias/memórias de meus partos em uma sequência animada de imagens e sons. Depois, tento entender como artistas têm apresentado imagens de suas próprias maternidades na arte, destacando aspectos históricos e contextuais em suas atuações e obras, levando em conta textos sobre escritas de si na arte, feminismo/arte/maternidade (RAGO, 2013; TVARDOVSKAS (2013); SENNA, 2007 e BORGES; STRACK, 2002). Proponho, a partir das discussões teóricas desenvolvidas, subcapítulos que aproximam os trabalhos de artistas. Ana Casas Broda (*Kinderwunsch*, 2013) e Megan Wynne (*My puppet*, 2013 e *Double Birth*, 2016) foram colocadas juntas por escolherem falar de seus partos pela apresentação e encenação das relações de seus corpos com os de seus filhos. Já Ana Alvarez-Errezcalde (*El Nacimiento de mi Hija*, 2005) e Aleta Valente (*Bárbara*, 2016) se aproximam por uma declarada referência que Aleta faz da obra de Ana, mas, as imagens, apesar de claramente próximas, distanciam-se brutalmente quando nos aprofundamos nos processos de criação das imagens e descobrimos suas intenções com as obras. Termino este capítulo com a intensa obra de Marni Kotak (*The Birth of Baby X*, 2011), que resulta em uma instalação, performance e vídeo. Seu trabalho se organiza como um processo de gestação e parto. A artista planeja um lugar para parir, pari diante de um público em uma galeria, e simultaneamente transforma estas imagens em uma obra de arte em vídeo.



Parte I: Pré- Parto

1. História, arte e feminismos: reflexões primeiras

Assim, tecida em uma densa rede discursiva que imbrica memória, tradição e autoridades diversas, a representação da “verdadeira mulher”, mãe/ esposa/dona de casa é ainda em nossos dias a imagem e o cotidiano da maioria das mulheres. A multiplicidade que compõe o desejo e a experiência das mulheres é esquecida pelo efeito homogeneizante da imagem do mesmo. (SWAIN, 2007, p.15)

Neste universo, rastreando espaços que provavelmente foram silenciados historicamente, é necessário construir a partir de costuras. Usando retalhos emprestados de outros lugares, linhas e agulhas fortes, mas também delicadas o suficiente para que não se sobreponham ao tecido. É neste sentido que penso esta costura da Arte com a História e o Feminismo, para então chegar nas questões da maternidade e parto no próximo capítulo. Esta rede de conhecimentos permeia também minha história pessoal, de professora e pesquisadora, artista e mãe, que buscou a História como suporte para entender os discursos de poder, gênero e política nas imagens artísticas.

Sem dúvida, grande parte do conhecimento construído sobre a arte se deve às teorias da arte, e estas obviamente também são dinâmicas, políticas, e agem em diversos níveis e, frequentemente, associam-se a outros campos do conhecimento. Anne Cauquelin (2005) busca entender e identificar as diferenças e as funções destas teorias, investigando também “a quem e para que elas servem” (CAUQUELIN, 2005, p.10), sua utilidade e uso. A autora escolhe não elaborar o trabalho de forma cronológica, mas pela caracterização de gêneros teóricos. Desta forma, ela já avisa que algumas teorias ficaram de fora e outros discursos, que geralmente são ignorados, foram incluídos em seu trabalho⁷. Os campos teóricos ainda funcionam, segundo a autora, como indica a etimologia da palavra *Theoria*: “procissão ou cortejo ritual em honra a um deus” (CAUQUELIN, 2005, p.11), ou seja, o conhecimento será construído a partir do acúmulo de pessoas ao redor de um discurso, mantendo o sentido do mesmo e ampliando então seu alcance. Analisando e ampliando o campo do saber teórico

⁷Definir e entender como se fundam as teorias e concepções de arte será uma das tarefas empreendidas por Anne Cauquelin. Para isso, ela define dois campos de Teorias: as Teorias de Fundação, nas quais se encontram as bases mais antigas de pensamento sobre a arte, ou a estética; e as Teorias de Acompanhamento, que buscam explicações e respostas sobre os objetos artísticos, seu lugar, sua construção, significado e relações com outras áreas do conhecimento humano (CAUQUELIN, 2005, p.91). Neste sentido, a autora define dois campos de análises dentro das Teorias de Fundação: o campo das teorias Ambientais e o campo das Teorias injuntivas. No primeiro caso, ficariam as ações que fundam as ideias sobre arte, mas que não falam diretamente sobre ela (p.17-18). Já as Teorias Injuntivas, seriam ações que estabelecem regras a serem seguidas, princípios de julgamentos e/ou “estabelecem limites à atividade artística” (CAUQUELIN, 2005, p.18). As Teorias de Acompanhamento se dividiriam em Teorização Secundária e Prática Teorizada. As teorizações secundárias buscam o significado das obras de arte e seu sentido, e agiriam dentro de dois métodos de análise: a partir de pressupostos da hermenêutica, ou da semiologia. (p.94)

sobre arte, Cauquelin cita as contribuições da hermenêutica, psicanálise, linguística, história e semiologia, mas também inclui neste contexto as reflexões que críticos de arte e artistas trazem para este campo do saber. Como nesta pesquisa grande parte das fontes de análise e interpretação sobre as obras de arte são frutos de entrevistas, depoimentos, matérias de jornal, vídeos de artistas e catálogos de arte com textos críticos de curadores, acredito que estou de alguma forma trabalhando também com fontes que revelam conceitos e discursos advindos do que Cauquelin (2005) denominaria de “Práticas teorizadas da Teoria da Arte” (CAUQUELIN, 2005).

Uma característica interessante levantada pela autora sobre as interpretações da hermenêutica, é que a obra de arte não estaria fechada, sua leitura não seria definitiva ou permanente, pois, por ser terminada na linguagem, estaria sempre em um ciclo de possibilidades entre obra e linguagem, uma alimentando a outra de possibilidades de leituras (CAUQUELIN, 2005, p.103). Dentro deste campo, Cauquelin descreve duas estratégias históricas para entender uma obra de arte. A primeira seria a história localista, na qual há uma tentativa de entender a obra em seu contexto, ligada aos métodos históricos mais rígidos e, nesta estratégia, propõe a localização da obra em um mapa da história da arte, que identifica e nomeia as manifestações (CAUQUELIN, 2005, p.110-111). Outra forma de interpretação histórica seria aquela ligada à iconologia, que não marcará suas análises nos períodos artísticos, mas em um tema ou assunto, mostrando suas abordagens ao longo da história da arte (CAUQUELIN, 2005, p.111).

Entendo que tais abordagens levam em conta um campo mais tradicional da história, e que, nesta pesquisa, torna-se importante como demarcação de pensamentos possíveis sobre as obras de arte, mas a proposta aqui não se assemelha a nenhum destes pensamentos. Este trabalho parece se identificar muito mais com as práticas teorizantes descritas pela autora, principalmente aquelas ligadas às reflexões das(os) artistas sobre a arte. Anne Cauquelin destacará que os teóricos, principalmente ligados à hermenêutica e à semiologia, debruçam-se sobre movimentos que já têm alguma importância; já as(os) artistas, ao teorizarem sobre a arte, “adquirem o alimento teórico a seu bel prazer, de acordo com o humor e a ocasião (...)”, contudo, permanecem influenciados – com a ajuda da midiaticização da sociedade – por uma rede de discursos da qual não podem fugir” (CAUQUELIN, 2005, p.127).

Gombrich (1986) descreve um caminho interessante para entender como a representação na arte pode ser vista como a expressão do artista. Ao analisar as obras de

Mondrian, Van Gogh e Millet, ele descreve como os artistas trabalham com correspondências, transformando sensações sonoras, por exemplo, em imagens. Este trabalho de transcrição quase sinestésica pode ser identificado tanto nas imagens mais próximas da abstração, quanto nas obras mais realistas e figurativas. Certo grau de interpretação esta sempre presente neste caminho que o artista faz a partir da observação do mundo para sua representação deste mundo em objetos visuais. Seu trabalho nunca é meramente descritivo, e talvez nossa leitura sobre os trabalhos artísticos devam ter a mesma consciência de que são também interpretações. Gombrich considera que:

Na verdade, o milagre da linguagem da arte não é o fato de permitir ao artista criar a ilusão de realidade. É o fato de, nas mãos de um grande mestre, a imagem se fazer translúcida. Ensinando-nos a ver o mundo sob um novo aspecto, ela nos dá a ilusão de enxergarmos o interior das esferas invisíveis da mente (GOMBRICH, 1986, p.340).

Apesar de sua definição partir do pressuposto de criação dos grandes mestres em seu tempo, tais distinções pareciam necessárias para o estabelecimento de campos bem definidos da arte. Aqui, acredito e concordo com ele no sentido de que toda expressão artística propõe visões sobre o mundo.

A prática teorizada, descrita por Cauquelin (2005, p.130), ao descrever os diversos procedimentos desenvolvidos pela Teoria da Arte, engloba também a ação de reflexão das(os) artistas, que age internamente e simultaneamente na produção da arte. Essa relação é bastante importante e esclarece grande parte dos procedimentos aqui elencados, pesquisados e desenvolvidos. A busca por suportes teorizantes acontece concomitantemente à produção de obras de arte sobre parto (desta pesquisadora), assim como a busca por reflexões acerca do trabalho de outras artistas. O fato desta pesquisa se inserir no campo da História não parece ter sido suficiente para convencer a pesquisadora a manter distância do objeto estudado. Keith Jenkins (2017) já avisava sobre a impossibilidade de tal distanciamento, mas uma utopia contrária ainda prometia que seria possível distanciar os vários personagens que caracterizam a identidade desta pesquisadora, artista, ativista, professora, branca, moradora do Brasil, e estudiosa de uma arte ocidental e contemporânea.

Assumo aqui a proposta de aproximação entre pesquisador e objeto. A prática teorizada (CAUQUELIN, 2005, p.130-133) descreve este conjunto de ações que artistas produzem, levantando reflexões, analisando seus trabalhos, interpretando as obras de outras artistas ou movimentos. Ao incluir neste trabalho minhas obras de arte, declaro que sou

também objeto de pesquisa, mas não seria o caso de também declarar o oposto? Revela-se aqui que a própria pesquisa teórica pode ser também objeto e alimento para a criação de obras de arte.

Sendo assim, é importante deixar claro os limites da pesquisa histórica. Primeiro, porque seria impossível abarcar todos os acontecimentos do passado, no caso desta pesquisa, todas as obras de arte e parto do passado, pois tais imagens parecem ilimitadas. Segundo, porque, ao recuperar estas imagens, eu as coloco em outro tempo, seus relatos me contam variações do passado, e é impossível recuperar o passado como ele era (JENKINS, 2007, p.32). Ao selecionar, apresentar e interpretar estas imagens, eu, como historiadora, construo uma narrativa que está atrelada ao sujeito que sou, a quem conta a história. Neste sentido, este estudo não teme “ser um saber perspectivo” (FOUCAULT, 1979, p.30). O historiador proposto por Foucault, a partir de Nietzsche, “olha de um determinado ângulo, com o propósito deliberado de apreciar, de dizer ‘sim’ ou ‘não’, de seguir todos os traços do veneno, de encontrar o melhor antídoto [...] é um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha” (FOUCAULT, 1979, p.30).

Buscando a relação entre História e Arte, encontrei, na descrição que Jenkins (2017) faz da prática do historiador, semelhanças, principalmente no que se refere à relação da obra, de história ou de arte, com o público. Jenkins relata que:

[...] nenhuma leitura, ainda que efetuada pela mesma pessoa, é passível de produzir os mesmos efeitos repetidamente. Isso quer dizer que os autores não têm como impingir suas intenções/interpretações ao leitor. Inversamente, os leitores não tem como discernir por completo tudo que os autores pretendiam (JENKINS, 2017, p.49).

É neste sentido que aqui me coloco como leitora destas obras de arte, e escritora de uma história que as interpreta, desloca e interfere em seus discursos. História esta que será lida e, se efetiva, produzirá também outros sentidos e discursos. Além disso, a história também se destina a alguém. Quando os fatos são narrados, são filtrados, dispostos e analisados seguindo uma ideologia. Existem várias formas de contar a versão de um fato, cada personagem atuante tem uma versão a ser explorada; o que acontece geralmente é que existe um discurso dominante que ganha divulgação e se estabelece como a versão verdadeira. Jenkins substitui a pergunta “O que é história?” por “Para quem é a história?” (JENKINS, 2007, p.41). Assim, é possível pensar que a construção dos discursos que forjam a história fará com que esta, além de ser ideológica, produza também ideologias. Pelo estudo da

epistemologia, Jenkins (2007) comprova que a história nunca poderá conhecer realmente o passado, que os métodos históricos tentam reduzir a interpretação do historiador sem efetivamente consegui-lo. Já a ideologia construirá sempre um jogo entre saberes e poderes, no qual a história é mais um dos objetos em que ela penetra (JENKINS, 2007, p. 42-43). Argumentando sobre a importância de compreender que passado e história são coisas distintas, Jenkins pontua que “a história constitui um dentre uma série de discursos a respeito do mundo” (JENKINS, 2017, p.23). Em um dos exemplos, o autor ressalta justamente a presença das mulheres no passado, mas sua ausência na história (*historiografia*, como definiu o próprio Jenkins), por isso, o engajamento das feministas em escrever sobre as mulheres que estavam no passado e foram ignoradas.

Uma das primeiras feministas a questionar o sistema da arte e suas exclusões foi Linda Nochlin, em 1971. O texto, lançado na revista *ArtNews* nos Estados Unidos, foi intitulado com uma pergunta: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, e, curiosamente, só foi traduzido no Brasil em 2016. O que demonstra claramente uma barreira linguística e um desprezo sobre a crítica feminista na arte no Brasil. Nochlin (2016) observou como esta pergunta pode levar a dois caminhos falaciosos e perigosos. O primeiro, ao reafirmar o silenciamento em torno das artistas mulheres na história da arte, fazendo para elas uma história particular. O segundo, ao tentar buscar um traço feminino universal, que uniria a prática das artistas por algo singular. No caso particular do assunto tratado nesta tese, sobre a arte e o parto, não pretendo de forma alguma traçar caminhos lineares, descobrir e revelar grandes talentos esquecidos ou identificar verdadeiros traços unificadores. Primeiro, porque desconfio da própria construção dos grandes temas, que ignoram ou colocam à margem artistas e suas produções. Segundo, porque, como Nochlin, acredito que:

O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual. A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial. (NOCHLIN, 2016, p. 6-7)

Observando aspectos referentes às produções de artistas mulheres nas artes, Linda Nochlin (2016) encontra duas abordagens bastante comuns, mas que colocam tais trabalhos em lugares de isolamento. Na primeira, encontrei propostas que procedem de forma excludente, separando suas criações como criações femininas e exposições de mulheres. A

segunda abordagem inclui a produção feminina na arte geral, tida como universal, mas o faz de forma a anular suas particularidades e unifica o olhar sobre os objetos e seus criadores. Em 1971, Nochlin já apontava para a importância de se conceber potencialmente lugares horizontais, que:

Desta maneira, mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. Em lugar disso, as mulheres devem se conceber potencialmente – se não efetivamente – como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação. Ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de compromisso emocional e intelectual, necessário para criar um mundo no qual a igualdade de conquistas não seja apenas possível, mas ativamente encorajada pelas instituições sociais. (NOCHLIN, 2016, p.09)

Em diálogo com a ideia de Nochlin sobre a importância de igualdade de conquistas, Griselda Pollock (2018) levanta a questão sobre os esquecimentos não só da produção artística das mulheres, mas das Historiadoras Femininas da Arte, ao estudar o caso do livro de Helen Rosenau, *Women in Art: from type to personality*, publicado em 1944 na Inglaterra⁸. Pollock coloca a difícil questão sobre esta produção, perguntando-se como tal produção não foi considerada, ou tornou-se indetectável, trinta anos depois, nos anos 70, quando ela própria começou a escrever e publicar sobre mulheres artistas na história da arte. Seria seu estudo agora um resgate de uma memória obliterada, ou memória recuperada? A autora pergunta: Será este o destino da produção teórica feminista sobre arte das mulheres produzida hoje daqui a 30 anos? Será que seremos esquecidas outra vez?

Pollock, referindo-se ainda ao livro de Helen Rosenau, destaca que o trabalho da autora já era uma análise sobre a transformação do sujeito mulher-objeto, no sujeito mulher como criadora de objetos artísticos em termos sociológicos. Essa abordagem, em 1944, de alguma forma já direcionava o pensamento para uma abordagem da História da Arte que pensa a diferença sexual e de gênero na produção de artistas posteriormente empreendida na década de 70 e 80 pelas Historiadoras: Linda Nochlin, Rozsika Parker e Griselda Pollock. Outro aspecto interessante para esta pesquisa no livro de Helen Rosenau é a divisão dos capítulos: Introdução, esposas e amantes, maternidade e aspectos adicionais de criatividade (POLLOCK, 2018, 1h05'26"). Especialmente sobre o capítulo cujo tema é maternidade,

⁸Um dos pontos importantes nesta reflexão de Griselda Pollock está no questionamento sobre a produção de outro historiador de arte judeu, que seis anos depois deste trabalho, lança um livro sobre História Geral da Arte na Inglaterra, que não inclui nenhum pensamento sobre gênero ou diferença sexual já esboçados por Helen Rosenau. Pollock se refere a Ernest Gombrich e seu conhecido livro: *História da Arte*, de 1950.

Griselda Pollock explica que Helen Rosenau aborda o assunto:

(...) não com a noção de que é destino da mulher falar de maternidade, mas que a maternidade é precisamente um assunto complexo, uma experiência social, uma condição existencial, que pode ser representada tanto na fantasia (...) ou em relação a uma angústia extrema de experimentar os laços psicológicos de ligação com seu filho em condições de empobrecimento radical, fome e guerra. Ela fala então que, o que os homens fazem é muito mais pessoal, pois eles não pintam sobre a questão da maternidade, eles pintam suas próprias mães. (POLLOCK, 2018, 1h12'18").

Neste sentido, tem-se que pensar esta obra em seu tempo histórico, talvez as análises sob o ponto de vista sociológico, na construção dos papéis femininos, e das produções artísticas fosse, em seu tempo, um avanço no pensamento sobre as produções das artistas. Seria importante lembrar que Lauretis (1994) também aponta para os perigos das análises de gênero que se baseavam nas relações de poder e dependência como se fossem biológicas e sociais. Relações de poder são construídas, e não dadas. A visão patriarcal é que acredita em uma relação natural entre os sexos. Neste sentido, o feminismo não deveria se basear nesta configuração. Apoiando-se em Barret, a autora acredita que poderíamos então pensar a partir de “vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais – relações de trabalho, classe, raça e sexo-gênero.” (Lauretis, 1994, p.215). O sistema sexo-gênero seria construído então pelas relações sociais na cultura que se mantêm para todos os indivíduos. Para Lauretis, “A construção do gênero é o produto e processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (Lauretis, 1994, p.217).

Recentemente, é possível encontrar pesquisadoras no Brasil que se debruçam em construir teorias feministas da arte⁹. Luana Saturnino Tvardovskas (2013), ao fazer considerações sobre a crítica feminista e a História da Arte, constata que A História Geral da Arte na verdade é uma História dos artistas homens. Para compreender tais ocorrências, duas autoras serão constantemente citadas em sua tese, Whitney Chadwick e Griselda Pollock. Isto para então chegar à conclusão de que:

Como resultado dessas aproximações teóricas, Chadwick indica uma grande transformação no modo de compreender a história da arte, [...] Antes mesmo da proposição de uma história da arte feminista, essas pesquisadoras indicam a urgência da desconstrução das bases da disciplina “história da arte”, indicando seus processos de legitimação e seu caráter não universal e não neutro. A história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo. Apenas quando a história é compreendida como um campo de forças e de jogos de poder, como bem explicitou Foucault, é possível percorrer o terreno da genealogia, buscando as procedências e as proveniências dos enunciados que subjugarão as

⁹Dentre algumas destaco: Luana Saturnino Tvardovskas, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Roberta Barros, Talita Trizoli e Luciana Grupelli Loponte.

mulheres e o próprio feminino. (TVARDOVSKAS, 2013, p.31).

Não é só na área de artes que percebo o silenciamento sobre as contribuições do pensamento feminista. Teresa de Lauretis (1994) aponta que existe um silêncio sobre as influências do pensamento feminista nas academias em geral. As discussões sobre o tema ficam restritas ao circuito de teóricos sobre o assunto, sem ter influências nos textos e pensamentos de autores fora das Tecnologias de Gênero¹⁰, assunto no qual a autora se aprofunda. Lauretis cita exemplos de como Deleuze, Foucault, Lyotard e Derrida ignoraram a influência do pensamento feminista em seus trabalhos. Eles falam de sujeitos, mas ignoram as diferenças entre os sujeitos e, ao não considerarem as influências do pensamento androcêntrico, parecem ainda pensar o universal como masculino. Para Susan Bordo (2000), as contribuições das autoras mulheres parecem ser sempre lembradas como uma contribuição para os estudos feministas, ou os estudos das mulheres especificamente. Para ela:

Considere, por exemplo, a concepção de corpo, própria ao século XX, como algo socialmente construído. Tais noções devem muito ao feminismo, não apenas aos escritos acadêmicos feministas, mas ao desafio mais público ao determinismo e ao essencialismo biológicos, cultivado pelo feminismo militante do final dos anos 60 e início dos 70 através das demonstrações, dos manifestos, das sessões de conscientização e dos primeiros escritos populares. No centro da “política pessoal” estava a concepção de corpo como algo profundamente moldado, tanto materialmente quanto em termos de representações, por ideologias culturais e práticas “disciplinares”. Mas é Foucault quem geralmente recebe os méritos (talvez com um reconhecimento tardio a Marx) como o pai da “política do corpo”. (BORDO, 2000, p.13).

As teóricas e estudiosas feministas serão colocadas em uma “caixa” dos estudos de gênero, que pode até ser lembrada com a importância devida, mas suas contribuições para, por exemplo, a filosofia, linguagem, sociologia ou cultura gerais ainda são ignoradas ou minimizadas. Em muitos episódios na história da construção do pensamento pós-moderno, Bordo (2000) questiona como as críticas feministas eram vistas como algo que caminhava em paralelo, apropriando-se de conceitos dos grandes nomes do pós-modernismo, mas nunca sendo consideradas como construtoras de tais teorias, mesmo que as mesmas estivessem sendo elaboradas na mesma época.

Em relação ao pós-modernismo, foi pertinente para esta pesquisa buscar algumas definições e propostas de Linda Hucheen (1991) sobre este aglomerado de ações e posturas frente ao mundo que despontam, principalmente, após a década de 80. Hucheen (1991, p.25)

¹⁰As Tecnologias de Gênero se referem aqui às teorias e aos instrumentos criados para entender as diversas possibilidades na construção de gênero e do conceito de gênero, na sociedade e na cultura. Tais possibilidades são citadas por Lauretis (1994), no texto: *A tecnologia do gênero*, publicado originalmente em 1987.

volta à década de 60 para explicar como os questionamentos desenvolvidos neste período são potenciais produtores das bases das teorias de vários autores e teóricos pós-modernos dos anos 80. Na estrutura deste pensamento, estariam, por exemplo, os questionamentos sobre a ordem vigente, a identificação dos desafios que não levam à resolução de problemas, e o entendimento de que nada é fixo e constante na sociedade. A autora também identifica a importância do surgimento de teorias que se opõe à cultura de massa, pois ela é totalizante, e o pós-modernismo a desafia, mas não nega, pois afirma “a diferença e não a identidade hegemônica” (HUTCHEON, 1991, p.22).

Um dos pontos mais importantes dentro do pós-modernismo e que é enfrentado pela maioria de seus teóricos é a consciência da relatividade de suas teorias, sua autoconsciência diante de verdades provisórias, para Linda Hucheon:

Nenhuma narrativa pode ser uma narrativa mestra natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento auto comprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõe o status de mestras, sem necessariamente assumir esse status para si. (HUTCHEON, 1991, p.31).

Neste sentido, a autora propõe não uma definição do pós-modernismo, mas uma poética, “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p.32). Não se propõe aqui, estabelecer relações de causalidade ou identidade nas hipóteses, não há sobreposições. Não há hegemonia. Não se propõe observar uma essência. Pretende-se, principalmente, descrever relações possíveis, discuti-las e desvelar as contradições. Para a autora, é essencial entender como algumas teorias “fora do centro” ajudaram ou mesmo levaram o pós-modernismo a ver fora do centro. Linda Hucheon afirma que foram justamente as mulheres as principais responsáveis por apontar as margens das culturas, produzindo teorias e apontando problemas em relação “às oposições entre masculino e feminino” (Kamuf, 1982. Apud HUTCHEON, 1991, p.35).

O retorno ao passado, após a ilusão do novo como salvação para o homem moderno, dá-se no pós-modernismo de forma irônica. Para Linda Hucheon (1991), o uso desta estratégia será criticado por vários teóricos, ou até mesmo visto como algo que não se deve levar a sério. É um retorno às questões esquecidas pela geração industrial, geração moderna das máquinas e do progresso. Não como um resgate simplista ou inocente, mas um resgate que transforma nossas relações no presente, um resgate do passado para que se pense talvez

num futuro.

Voltando ao nosso objeto de estudo, a mesma ação parece ocorrer recentemente em relação ao parto. Será que só é possível repensar a maternidade, o parto, as imagens do parto, e os sentidos que ele tomou então no pós-modernismo? Os questionamentos atuais sobre as estratégias modernas de abordagens discursivas sobre o parto denotam esta relação positiva de retornar ao passado, são elas: o resgate de alguns costumes e culturas; o estudo sobre a necessidade e benefícios de procedimentos criados para facilitar este evento fisiológico e sua representação; e a crítica sobre a rotina quase fabril dos hospitais em relação ao parto e sua duração. Estas mesmas questões são constantes nas discussões sobre o parto no Brasil, e parecem refazer justamente o movimento apontado por Hucheon no resgate de tradições e de procedimentos abandonados e na experimentação de outros, estudando tais práticas e comprovando, por métodos científicos de pesquisa, sua eficácia.

Para Bordo (2000), é necessário que a filosofia e a teoria feminista sejam consideradas como modificadoras e questionadoras da cultura geral, e não somente bandeiras que fazem política para a inclusão do outro, até agora excluído das discussões filosóficas. De modo contrário, as possibilidades de ser nunca incluirão as teorias dos diferentes, dos outros, pois estas se manterão sempre à margem, sem serem reconhecidas nem citadas pelo pensamento filosófico. Será que pensamento filosófico feminista não é pensamento filosófico? Ao considerar a fala de um filósofo homem como a fala da filosofia e a fala de uma filósofa como a fala de uma feminista, as possibilidades de inclusão do outro e do diferente na cultura serão constantemente anuladas. Para a autora, o que o pós-modernismo faz atualmente com as falas distintas é ouvi-las, mas colocando-as sempre em uma sintonia diferente do pensamento geral sobre o humano (BORDO, 2000).

Para Teresa de Lauretis, o sujeito do feminismo seria caracterizado pelo “movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica, (...) é um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos” (LAURETIS, 1994, p.238). A autora vai buscar justamente na linguagem cinematográfica o termo: *space-off*. Este seria o termo que denomina no cinema um lugar que está fora do enquadramento cinematográfico, mas de alguma forma influencia e faz parte da imagem, cruzando-se em algum momento com a presença do próprio espectador diante da imagem. O discurso feminista viveria então simultaneamente nestes dois espaços de contradição, entre o dentro e fora do discurso; é neste lugar que ele consegue

estabelecer suas condições históricas quanto suas possibilidades teóricas (LAURETIS, 1994, p.238).

Uma questão interessante levantada por Tânia Navarro Swain (2005, p. 345) é o descompromisso que a afirmação de que “as ideias não tem sexo” tem com a prática social e científica, que exclui dos discursos os sujeitos por seu sexo ou etnia. Poderíamos afirmar o oposto, que ideias têm sexo? A desigualdade dos sexos é acentuada justamente pela diferença produzida como natural, pela biologia que define a diferença sexual e o “sexo biológico”. Esta divisão, pensada desta forma, é impossível de ser superada, pois do ponto de vista desta biologia, a hierarquia estaria na própria natureza da espécie. Ver as diferenças como diferenças de gênero cria a possibilidade de entender as diferenças como criações sociais e culturais, portanto, passíveis de mudanças e de análises históricas. Segundo Swain (2005, p. 343), este movimento remonta à tentativa de Simone de Beauvoir já na década de 40, em estabelecer a formação e criação do “sujeito mulher” a partir dos aspectos sociais e históricos para construção deste sujeito. Para Tania Navarro Swain (2005), se for o caso de esta relação entre sexo e gênero ainda ter raízes binárias, a solução estaria então no entendimento da experiência:

A experiência enquanto categoria, explicada por Teresa de Lauretis, responde a este interminável debate: ancorada no lugar de fala e de ação de cada mulher, a experiência leva em conta as práticas sociais e quotidianas dotadas de sentido histórico e social, formadoras do humano; aponta ao mesmo tempo em que ilumina os mecanismos formadores de desigualdade na expressão da diferença. (SWAIN, 2005, p. 346)

É desafiador pensar as categorias de sexo sem estarem relacionadas a uma natureza particular, normativa, como os sexos binários; é necessário pensar os sujeitos como sujeitos políticos e socialmente construídos. De tal forma que, se aprendidos, podem ser também modificados (SWAIN, 2005, p. 349). Partir desta perspectiva parece ser bastante interessante para esta pesquisa, que desenvolve um tema comumente relacionado a uma problemática estritamente de mulheres, mas que, não por acaso, desde o século XVIII, foi oficialmente pesquisado e descrito por homens: o parto.

Segundo Judith Butler (2001), os discursos, as normas e as práticas regulatórias teriam forte influência sobre o que entendemos por sexo, e não só na construção de gênero.

O "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior

do domínio da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2001, p.154-155).

Para Butler (2001), o conceito de natureza também precisa ser repensado, de forma que não seja considerado como estanque e inerte. Pensar criticamente as primeiras distinções entre sexo e gênero foi importante para a construção de teorias sociais sobre as construções do gênero, mas pode ser perigoso pensar que o gênero é construído, e o conceito de sexo não. A autora ressalta como a ideia de construção desencadeará perguntas sobre o sujeito que constrói o gênero, pois pressupõe, em algumas formas de pensar, um agente que causa ou determina algo que está sendo elaborado. A posição construcionista radical verá a construção de gênero como determinista e causada por sujeitos, ou seja, do exterior para o interior do indivíduo (BUTLER, 2001). A relação determinista assemelha a construção à criação divina, e a consideração sobre quem faz a construção retira do sujeito a ação de ser agente de sua própria vida, faz crer que este é como uma marionete sendo moldado por construções externas.

Butler cita a descoberta do sexo da criança como um exemplo da “naturalização” do sexo, que:

(...) transforma uma criança, de um ser "neutro" em um "ele" ou em uma "ela": nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma. (BUTLER, 2001, p. 161)

Diante destas normas do sexo, após o nascimento, muitas outras características serão atribuídas e ensinadas com abordagens distintas para cada uma destas crianças (ele ou ela). No caso da gestação, existe desde cedo uma expectativa por ela, se não imposta para as pessoas de sexo biológico feminino, definindo que seus corpos são objetos com materialidade gestacional. Para eles, esta possibilidade é negada, pois mesmo que os meninos queiram gestar não será possível (ainda...), seus corpos não serão pensados para a materialização da gestação. Essa formação sexual delimita suas possibilidades diante das questões sobre gravidez, parto e amamentação. Um sujeito portador de útero poderá sempre se colocar e se ver neste lugar como personagem em ação, o outro sujeito sempre verá a gestação e o parto como possibilidade de observação no corpo do outro.

Para Butler (2001), a visão da construção em que não vê as relações entre sujeitos e

atos, mas que na verdade personifica o poder como se este fosse um sujeito em ação, baseia-se em uma leitura errônea das estruturas do poder elaborada por Foucault. Por este motivo, a autora propõe então a substituição da relação construtiva do gênero pela relação da materialização do gênero, pensando “como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície — daquilo que nós chamamos matéria” (BUTLER, 2001, p. 163).

Esta confusão nas leituras das estruturas de poder de Foucault também é apontada por Tania Swain (2007), segundo ela, “o poder não se dá, ele se exerce” (SWAIN, 2007, p.26). Portanto, foi um exercício nesta pesquisa tentar estabelecer estruturas de força, pensando as imagens em relação aos sujeitos que as criaram, ao seu tempo e contexto. Onde tais estruturas se organizam e agem de forma diversa. As artistas mulheres que apresento aqui são diversas, não serão denominadas e delimitadas definitivamente, suas experiências expressas em obras de arte indicam leituras e possibilidades de pensarmos o parto e a maternidade. Porém, isso não define conceitos fixos sobre a arte e o parto, pois são plurais as possibilidades. Os desafios para pensar o corpo feminino passam aqui também pelos desafios de pensar a representação do sujeito materno. Indaga Swain:

Que corpo é este, que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/ morais? Que corpo é este que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros? Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? Corpo feminino, corpo reprodutor, a maternidade que me desdobra vem me integrar ao mundo do social, à representação da “verdadeira mulher”. Meu pressuposto é que as “evidências” são elas, portanto, igualmente construídas e se questionarmos a concretude dos corpos biológicos, vemos um conjunto em dissolução: que corpo é este em mutação, atravessado pelo sexo, invadido por um sentido unívoco do humano? (SWAIN, 2007, p.8)

Os estudos sobre corpo são especificamente importantes para entender como a generalidade do masculino não corresponde à generalidade do feminino. Ao teorizar sobre o corpo do homem, , mesmo para algumas feministas, é comum a tendência em compreender este corpo em seu valor universal, como esclarecimentos e divagações sobre o corpo humano, suas relações sociais e culturais, como se essas fossem únicas. Contudo, quando as teorias focam no corpo feminino, as abordagens feitas a partir delas são focadas no corpo da mulher. Desta forma, o corpo feminino nunca é visto como universal. As relações deste corpo, sejam elas sociais ou culturais, não são expandidas às relações humanas. Assim sendo, para Susan Bordo:

O corpo masculino torna-se o próprio Corpo (como em “Foucault alterou nossa compreensão do corpo”), enquanto o corpo feminino permanece marcado por suas diferenças (como em “O feminismo nos mostrou a opressão da feminilidade”). Ao mesmo tempo, entretanto, o corpo masculino *enquanto* corpo masculino desaparece por completo, com sua especificidade concreta submergida por seu colapso no universal. Assim, enquanto os homens são os teóricos culturais *do* corpo, apenas as mulheres *têm* corpo. Enquanto isso, é claro, o ausente corpo masculino continua a operar ilicitamente como a norma (científica, filosófica, médica) para todos (BORDO, 2000, p.15).

Ao explorar as relações impostas sobre o corpo, é possível pensar também nas experiências corporais que transformam e modificam nossa relação com o mundo. Uma destas, dentre tantas outras, é a maternidade. Na encruzilhada entre mulher, feminismo e maternidade, em que também me encontro, Swain se pergunta: “O que fazemos de nós mesmas, nós que vivemos a experiência de mulheres, de feministas, de mães? [...] Como se liberar da gravidez e da interpelação do social, que mesmo para as feministas faz da maternidade um lugar de fala e de resistência?” (SWAIN, 2007, p.29).

Voltando ao assunto específico desta tese, a arte e o parto, é curioso observar que, justamente na década de 90, encontraremos vários trabalhos de artistas que, a partir do tema específico do parto, revelarão uma relação com a maternidade. Porém, não é mais a maternidade romantizada, mas uma maternidade referenciada em suas próprias experiências, em suas vivências corporais com a criança ou em seu cotidiano com os bebês.

Anne Cova (2011), historiadora e professora de ciências sociais em Lisboa, ao realizar em 2005 um breve resgate sobre a história dos estudos sobre a maternidade (principalmente na França), revela que o tema faz parte também da história dos feminismos. Se na primeira metade do século XX a maternidade surgia nos discursos como forma de reivindicar vários direitos para as mulheres, na segunda onda feminista, a relação com a maternidade já se revelava como “um freio da emancipação das mulheres” (COVA, 2011, p. 165). As reflexões da autora abrangem também a relação entre público e privado, entre feministas e maternidade, estabelecendo uma leitura não de disputa entre estes espaços, mas de diluição de fronteiras. Segundo a autora:

Função privada por excelência, a maternidade foi utilizada por numerosas feministas do passado para penetrar no espaço público e obter novos direitos (notadamente o direito de voto), que argumentaram que as aptidões das mães para gerir a receita familiar lhes permitiriam se ocupar das finanças do Estado e reivindicaram a maternidade como uma função social (COVA, 2011, p.166-167).

As imagens também ajudam a construir as representações da mulher e da maternidade, “por meio da linguagem, da imagem, do vasto leque de discursos teóricos dos diferentes

domínios disciplinares, de todo um aparato simbólico que designa, cria e institui os lugares, [...] as 'tecnologias do gênero' constroem uma realidade feita de representações e autorrepresentações, cristalizadas em normas sociais” (SWAIN, 2007, p.17). As imagens fazem parte do aparato construído para ditar regras de conduta, de controle dos corpos, e também simular e disfarçar liberdades, insinuando que existem escolhas para as mulheres e mães, e imediatamente definindo que escolhas são estas. Segundo Swain, “As imagens que as constituem mostram mulheres sedutoras, belas, magras, e, sobretudo, mães, ou expressando seu desejo de sê-lo” (SWAIN, 2007, p.17). Nas Artes, encontrei, durante esta pesquisa, vários exemplos de uma maternidade diferente, contraditória, e, em muitos casos, a reação da mídia e do sistema da arte foi expressa em críticas violentas, censura e silenciamento. É abundante o número de obras associadas às experiências do parto e da maternidade depois dos anos de 1990 com uma perspectiva feminista. Estas obras parecem romper um sistema estabelecido, mas é possível ainda identificar que sua área de atuação e apresentação geralmente é restrita a mostras, exposições e coleções específicas.

As questões levantadas aqui acerca das disputas e discursos sobre história, feminismo e Artes Visuais, percorreram toda esta tese. As discussões teóricas destas autoras serão importantes durante toda a tese, para contextualizar, contrapor sistemas vigentes e compreender imagens dissonantes. Esta pesquisa foi construída a partir de uma história que não pretende encontrar uma imagem original ou uma evolução de pensamento, e que pensa o objeto/obra como fruto e agente de discursos. A relação com a prática teorizante ficará bastante clara em alguns capítulos, em outros, funcionará como um fantasma do pesquisador/artista, que sou.

2. O discurso sobre o parto e a maternidade nas Artes Visuais (após os anos 90)

A verdade é que estamos constantemente em movimento, nunca estamos apenas em um só lugar. Nós trabalhamos contra permitir que a “mãe” escorregue para um lugar de nostalgia pela norma. A mente e o corpo da mãe estão constantemente em trabalho de parto (in labor)¹¹. (LISS, 2009, p.XVIII)

Será que, para mulheres artistas, falar de maternidade e parto ainda é se colocar no lugar-comum, simplório e desvalorizado das funções obrigatórias femininas? A maternidade, quando entendida como instrumento de opressão do patriarcado e lugar de obrigação, e não de direito, sofre, em um primeiro momento, uma desvalorização pelas teorias feministas (STEVENSON, 2005). Andrea Liss (2009) destaca que esta desvalorização da maternidade pode ter tido como consequência a sua exclusão dos temas e assuntos a serem discutidos nas Artes Visuais, principalmente nas produções artísticas feministas.

Como pude observar, desde a Grécia antiga, é possível encontrar discursos que repudiam a recusa feminina ao seu destino biológico (ANDRADE, 2014). Decerto, uma mulher que não quer parir, em certas condições históricas de tempo e lugar, não é considerada boa mulher. Longe de ser o foco desta pesquisa, ainda assim considero interessante verificar que o parto, como ponto crucial e ilustrativo da sujeição da mulher ao seu destino biológico, há muito é repudiado, e seu repúdio é associado a tudo o que não se deseja de uma mulher em uma sociedade machista patriarcal. Marta Mega de Andrade (2014), ao analisar a questão feminina na Grécia antiga, citará o discurso de Medeia no espetáculo de Eurípedes, encenado em Atenas (431 aC.), como um dos exemplos da efetividade destes discursos. Em um dos versos, encontra-se o descontentamento por este espaço previsto para o feminino: “Dizem que vivemos sem perigo a vida doméstica, mas eles guerreiam com a lança. Não compreendem que eu preferia lutar com o escudo três vezes a parir uma vez” (ANDRADE, 2014, p.128). Esta personagem, Medeia, usada algumas vezes como símbolo do feminismo e da busca da autonomia feminina, é uma mulher que, para ser independente e fazer o que quer, assassina os filhos, negando a própria maternidade que lhe fora imposta.

A relação da mulher com a maternidade é percebida de diversas formas, dependendo da cultura e do período histórico. Elisabeth Badinter (1985), ao analisar mais de três séculos de história sobre a maternidade na França, mostrará como se desenvolveu o “mito do amor” materno, descrevendo ações, costumes, leis e discursos que construíram então a visão de amor

¹¹A expressão *in labor* em inglês é usada para identificar uma mulher em trabalho de parto, apesar de *labor*, poder ser traduzido simplesmente como trabalho, acredito que na frase de Andrea Liss ela ofereça duplo sentido.

maternal no século XIX. Longe de afirmar a inexistência de tal amor, Badinter tenta esclarecer que ele se modifica, historicamente, culturalmente, e que, apesar de existir, ele não é condição obrigatória às mulheres, nem necessariamente causa da sobrevivência da espécie humana (BADINTER, 1985, p.18). Nos estudos elaborados pela autora, há a demonstração de como, por quase dois séculos, antes do século XIX, as mães francesas se comportavam muitas vezes de forma indiferente em relação aos filhos, em alguns momentos, inclusive, rejeitando-os, de modo que tal atitude não era vista prioritariamente como um problema. No século XVIII, em Paris, era prática comum haver três estágios de cuidados infantis: a atenção por uma ama (na própria casa dos pais, ou na casa da ama); a criação a partir dos cuidados de uma Governanta no lar; e o posterior envio da criança ao internato. Todos estes procedimentos são justificados e defendidos por uma série de fatores que vão de demandas sociais a demandas de trabalho, o que impede e justifica a ausência paterna e materna na vida da criança. A imagem da mulher e as associações que definem o seu papel na sociedade francesa, como mãe e esposa, percorrem um longo caminho, pelo qual no século XVIII, segundo Badinter, é possível encontrar o distanciamento da identificação da mulher com a serpente:

(...) ou a uma criatura astuta e diabólica que é preciso pôr na linha. Ela se transforma numa pessoa doce e sensata, de quem se espera comedimento e indulgência. Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, cujas ambições não ultrapassam os limites do lar. (BADINTER, 1985, p.176)

Ao descrever as novas concepções de maternidade, Badinter vai buscar as representações na literatura e na pintura, de modo a selecionar alguns exemplos de mães intelectuais, mães burguesas e mães aristocratas. Seu objetivo principal é verificar como estas mulheres reagiram de formas diferentes ao trabalho de Rousseau, mostrando como esta nova perspectiva materna entra no universo da mulher e o transforma. As mulheres francesas da burguesia foram as primeiras, segundo Badinter, a aceitar o modelo de maternidade sugerido pelos médicos e autoridades. A autora sugere que pelo fato de elas terem mais tempo, pois não trabalhavam como as mulheres francesas do proletariado nem tinham a vida social das aristocratas, sua razão de viver foi rapidamente abraçada pela função exemplar no lar, com os cuidados com os filhos.

Neste sentido Badinter percebe, a partir dos escritos literários da época, que “de maneira geral, as mulheres da média burguesia foram as últimas a abandonar os filhos, e também as primeiras a retomá-los nos braços” (BADINTER, 1985, p.218). Já as mulheres identificadas

como *intelectuais*, leitoras de Emile (1762) de Rousseau, parecem começar a seguir entusiasticamente seus ensinamentos, pois, em vários relatos de mulheres/mães da época, Badinter encontra sinais de que elas tinham certa satisfação em fazê-lo. Os sacrifícios são descritos como lamentos, mas logo recompensados pelo orgulho e felicidade de poder fazer o que era dito ser o melhor para seus filhos. É curioso observar que a autora destaca como uma prova dessa aceitação da função materna Rousseauiana o fato de uma das intelectuais da época ter deixado, ou até solicitado, que um artista fizesse uma pintura sua ao amamentar:

Madame Roland foi uma dessas mulheres satisfeitas que Rousseau e seus sucessores haviam descrito: ao mesmo tempo orgulhosa e feliz. Gostava de ser vista amamentando e não hesitou em fazer-se **pintar** assim. Como se toda a sua glória de mulher e a imagem que desejava deixar de si mesma estivessem em primeiro lugar na atividade amamentadora (BADINTER, 1985, p.216).

Contudo, demoraria ainda muitos anos para tais costumes serem totalmente abraçados e considerados como atitudes e comportamentos naturais, principalmente pelas mulheres da aristocracia francesa (BADINTER, 1985). Isto porque tudo o que uma aristocrata não queria era se parecer com uma mulher burguesa. Apesar da imagem da mulher aristocrata retratada junto de seus filhos em gravuras e pinturas ser comum, segundo Badinter¹², esta não era a realidade vivida por estas mulheres que:

Se gostam de se mostrar sob o aspecto da boa mãe, passam à ação em muito menor número e menos rapidamente do que as burguesas. Aliás, no século seguinte a moda mudou. As aristocratas e as grandes burguesas, que aspiram a uma posição social, já não pensariam em se fazer **pintar** dando o seio, em meio a uma criança desordenada (BADINTER, 1985, p.218).

Badinter (1985) buscará nos textos de Balzac descrições precisas destas relações, das ambições e dos discursos que circulavam e reivindicavam as aristocratas, vivendo uma vida de luxo em que os filhos eram cuidados por governantas e educados por preceptores. Para a autora, a dedicação exclusiva ao lar e aos filhos não era bem vista pelos/pelas aristocratas franceses/francesas do fim do século XVIII.

Todavia, se a maternidade tem sido construída na cultura ocidental moderna como o espaço aprisionador da mulher, como entender então as leituras artísticas da maternidade

¹²Badinter descreve que: “(...) as mulheres das classes dominantes, irmãs de Louise de Chaulieu, foram as primeiras a se separar dos filhos e as últimas a modificar seus hábitos. Pelo que mostram as gravuras de Madame Gérard e as pinturas de Vernet ou de Moreau o Jovem, poderíamos pensar que muitas mulheres da melhor sociedade gostavam de se fazer retratar cercada do esposo e dos filhos, tendo nos braços o menorzinho. Essa atitude foi antes efeito de uma moda passageira do que a expressão de um comportamento realmente adotado.” (BADINTER, 1985, p.218)

como lugar de criação e produção artísticas? Aponte que Elisabeth Badinter busca, justamente nas pinturas, referências destas representações maternas para entender como o jogo do poder sobre a mulher e a maternidade se estabelece dos séculos XVII a XIX. Observei também que, em alguns momentos, estas imagens condizem com os costumes da época, em outros, denotam somente uma moda sobre como uma mãe é representada. Ao fazer esta pesquisa sobre imagens de parto na arte, encontrei não só mães representadas, mas muitas experiências de parto vividas por artistas e reelaboradas em obras de arte.

Neste sentido, para além de objetos, ou assunto a ser explorado, encontrei mulheres que elaboram e realizam discursos em si mesmas. Além disso, tais imagens apresentam, muitas vezes, um discurso de empoderamento, domínio do corpo e enfrentamento, que se pareciam muito mais com imagens “escudos”, para ir à guerra do imaginário coletivo, do que com simples imagens de partos.

A historiografia do parto (CARNEIRO, 2011; MARTINS, 2004; MOTT, 2002; TORNQUIST, 2002) revela também alguns aspectos importantes sobre a educação para realizar os partos, os quais são essenciais para entender algumas das mudanças que ocorreram. Segundo Ana Paula Vosne Martins (2004), na França da Idade Média, as parteiras se organizavam como guildas, compostas por uma chefe, que indicava e ensinava as técnicas, e muitas outras mulheres que realizavam os partos. É curioso observar como esta estrutura de ensino é próxima da forma como se ensinava a arte no mesmo período. No caso da arte, os interessados em serem artistas/artesãos se associavam às guildas e aprendiam o ofício, realizando encomendas supervisionadas pelo Mestre. Segundo Arnold Hauser (1995), esta estrutura de ensino se mantém na arte até o início do Renascimento.

Com relação à educação para a realização de partos, Martins (2004, p. 75) salienta que, já no século XV, a Igreja começa a demonstrar preocupação pelo número de denúncias de maus procedimentos realizados por parteiras. Hoje, o parto é um evento discutido e um assunto que pode ser tratado publicamente, mas, na Idade Média, era um tema relativamente privado. Saber como o parto funcionava ainda era algo que devia ser explorado, pois, além de acontecer isoladamente, não existem muitos registros históricos sobre as experiências do processo do parto neste período (como cartas ou documentos). Além disso, acredito que, por ser um tema feminino e relativo ao mundo privado, o parto foi considerado por muito tempo como um tema menor, inferior, e, portanto, sem importância na história.

A historiadora inglesa Helen Castor (A GOOD BIRTH, 2012) descreve o processo de

busca de registros sobre este acontecimento como uma busca de pistas fragmentadas, que darão uma visão sempre parcial do que era parir na Inglaterra no século XV¹³. A autora salienta que embora houvesse um medo muito grande de que a criança morresse, o padre era impedido de entrar na cena do parto por isso, neste período, a igreja autorizava e ensinava as parteiras a realizar o batismo, abrindo uma exceção marcante para as restrições da atuação feminina dentro dos rituais sagrados católicos para que aquela alma se salvasse. Helen Castor (*A GOOD BIRTH*, 2012), ao buscar entender os procedimentos utilizados no parto na Inglaterra, destaca um acontecimento político-religioso que afeta diretamente o parto neste local no século XVI: a reforma protestante realizada por Henrique VIII.

Um dos motivos para tal ruptura tem também origem nos partos, ou melhor, no insucesso dos partos de sua primeira esposa, Catarina, sendo que uma das consequências desta cisão foi o abandono dos rituais religiosos ligados a objetos de natureza mágica, que eram ainda usados pelos monastérios como elementos de auxílio nos partos. As relíquias usadas como suporte emocional nos partos foram confiscadas como objetos malditos, consideradas como formas da Igreja Católica explorar a fé de seus seguidores. De fato, foi retirada das mulheres a opção de fazer uso de tais objetos, de modo que as parteiras foram instruídas a nunca encorajar as mulheres a se apegarem a imagens ou a relíquias. A fé em Deus deveria, segundo os reformistas, ser a única opção de auxílio no momento do parto. Estas ferramentas proibitivas são usadas como dispositivos de controle, que apesar de parecerem pequenos, ajudam a destituir o poder e a pouca autonomia que as mulheres em trabalho de parto e as parteiras ainda tinham dentro dos “quartos de parto”.

Badinter (1985) reflete que um dos mecanismos encontrados no século XIX com o objetivo de diminuir a mortalidade infantil foi o ensino da obstetrícia. A autora, ao fazê-lo, ressalta a ignorância das parteiras na época (BADINTER, 1985, p.153), justificando assim sua

¹³Em uma série especial sobre a Idade Média produzida pela BBC de Londres, a historiadora Helen Castor descreve que a Igreja tinha um papel bastante importante na visão e nas regras impostas ao sexo, assim como ao nascimento, de modo que a mulher carregava em seu corpo o registro do pecado e, pela dor herdada por essa dívida original, deveria parir. Além disso, grande parte do conhecimento médico e anatômico sobre o corpo feminino e os processos de gestação e parto era restrita aos clérigos, pois segundo Helen Castor (*A GOOD BIRTH*, 2012), nesta época e local, muitos dos médicos eram também padres, que não realizavam o parto e conheciam apenas teoricamente o corpo feminino. Efetivamente, quem carregava consigo a experiência prática do parto no período eram as parteiras. Elas que eram chamadas para acompanhar, atender e socorrer as gestantes. Porém, em casos de partos difíceis, nem médicos nem parteiras poderiam ajudar esta mulher, a ajuda era creditada então à fé, à busca de um milagre divino. O poder das rezas pode estar ligado à relação psicológica e às estratégias para superar o medo do parto, assim como o uso de objetos de afeto, ou objetos que acreditava-se ajudar o parto, ou seja. que ajudariam esta mulher a ter confiança de que o parto funcionaria. Em casos extremos, uma exceção é aberta às mulheres dentro dos sacramentos sagrados da Igreja católica: a parteira poderia batizar a criança ainda no ambiente do pós-parto.

pequena instrução. Ressalto, no entanto, que tal visão parece ser também tendenciosa, já que é possível encontrar manuais e livros escritos sobre procedimentos e técnicas de parto por mulheres parteiras desde o século XVII¹⁴. Parece mais justo verificar que os processos de instrução e escolarização das parteiras tradicionais no século XVIII consideram o conhecimento delas como menor e desprezível, tentando sobrepor aos saberes práticos e tradicionais os conhecimentos científicos e obstétricos. Cabe ressaltar também que este processo de desqualificação do discurso do outro, no caso da parteira tradicional, pode também estar relacionado à tentativa de impor a prática médica obstétrica como salvadora dos partos, pois para terem aceitação de sua prática pela população era preciso a recusa ao uso da parteira, e consequente procura por atendimento médico.

Pensando como os modelos sobre os corpos femininos foram criados e como essas relações transbordam para as descrições sobre o corpo materno, é curioso como Lucy Irigaray (1993) propõe pensar as relações dos comportamentos humanos a partir de um modelo advindo da maternidade, um modelo placentário. A metáfora da placenta é trazida pela autora a partir de uma entrevista com a bióloga Helene Rouch, que descreve o processo de implantação placentária de forma complexa, muito distante das presunções de fusão da placenta no corpo materno, ou de uma suposta relação agressiva da placenta como devoradora deste corpo hospedeiro. Mostrando que os discursos biológicos são também discursos culturais, Irigaray (1993, p.38-41) interpreta a descrição biológica de Rouch como uma relação entre corpos diferentes, mãe e bebê, mediada pacífica e amistosamente pela placenta. Esta teria um papel dicotômico: não pertence nem a um corpo nem ao outro, mas produz ações em ambos os corpos, assim como os alimenta (ao bebê de suportes nutritivos, à mãe de hormônios que seus ovários não produzem durante a gestação), estabelecendo uma coexistência pacífica entre os diferentes corpos. As visões violentas e agressivas da relação entre este órgão e o corpo da mãe são, para Irigaray (1993), culpa da ignorância de um imaginário cultural machista que, ao tentar explicar o processo, descreve-o sem considerar a complexidade do processo.

A imagem do corpo na arte, além de também servir como modelo a ser seguido, é afetada por modelos externos e discursos impostos ao corpo. Desta forma, as representações do corpo feminino e do corpo materno também são afetadas. Para Viviane Matesco (2009), outros aspectos do corpo e de sua representação começam a eclodir no século XIX, como é o

¹⁴Um dos exemplos destes manuais é *The Midwives Book: Or the Whole Art of Midwifry* escrito por Jane Sharp e publicado na Inglaterra em 1671 (HOBBY, 1999).

caso da relação do corpo com a psicanálise. Esta relação contribuiu para que o corpo fosse visto não só como modelo fisiológico, mas também como resultado das relações do próprio corpo com o meio. Por exemplo, no caso dos artistas vinculados ao movimento surrealista atribuído a André Breton. Segundo a autora, esta vertente do surrealismo revela a busca por uma liberdade criativa pautada na teoria psicanalítica de Freud, tratando na arte temas eróticos e prazerosos com o objetivo de “chegar ao inconsciente, ao maravilhoso” (MATESCO, 2009, p.38). Já os artistas ligados ao surrealismo de Georges Bataille revelam uma sexualidade ligada não somente ao prazer e ao gozo romântico, mas às “realidades sombrias do Eros. Ao contrário de Breton, Bataille não concebia o erotismo ligado ao amor, mas ao sacrifício” (MATESCO, 2009, p.39). Como as imagens da maternidade, do parto e da mulher podem ter mudado a partir destas novas perspectivas sobre o corpo? Um dos capítulos desta tese trata justamente da relação entre parto e prazer, que só parece ser possível através de novos modelos de corpos, corpos que não são máquinas reprodutórias, mas sujeitos, mulheres que, ao parir, podem também encontrar o prazer.

2.1. Feminismo e Maternidade

Desde o século XVIII, muito foi escrito sobre o papel da maternidade na vida das mulheres, de modo que tal função foi construída (através de uma visão que considerava a maternidade como algo sublime) como uma missão para elas. O corpo feminino e suas funções eram resumidos à sua função biológica, ou seja, a natureza do corpo da mulher era a natureza materna. Elisabeth Badinter (1985) descreve os discursos que exaltam a vinculação da mulher à boa natureza, enaltecendo, por exemplo, a amamentação, como um ato elogioso aos povos selvagens e sua cultura mais próxima da natureza. Para Badinter (1985p. 181), este movimento no século XVIII, que associa a amamentação às leis da natureza a aproxima também, moralmente, da lei divina. Assim, negar a natureza amamentadora da mulher seria negar também as leis divinas. Como recompensa por ser uma boa mãe, era prometida a felicidade e a glória da mulher. Contudo, segundo Badinter, se as recompensas não fossem suficientes para convencer a mulher de seu papel como genitora e cuidadora principal das crianças, “restava a arma das ameaças, fisiológicas e morais” (BADINTER, 1985, p.195).

É neste *continuum* discursivo que haverá, na virada do século XIX para o século XX, a produção de muitos livros e trabalhos especializados na infância, focados na saúde, na criação

e educação de crianças. Segundo Ana Paula Vosne Martins, “os especialistas partiam do princípio que não bastava ser mãe, era preciso saber ser mãe e, para tanto, se fazia necessário aprender com os médicos.” (MARTINS, 2005, p.62). Porém, no século XX novas significações sobre a maternidade surgirão com as abordagens feministas da maternidade, questionando os discursos universais sobre a maternidade e buscando possibilidades de pensar este papel a partir da diferença. Martins comenta que: “No início do século XX, a maternidade era ainda reconhecida como fonte da dignidade e da superioridade moral das mulheres. Para as feministas que lutavam pelos direitos das mulheres no período entre guerras, a maternidade era um direito, mais do que um dever.” (MARTINS, 2005, p.66).

Os feminismos fazem reflexões recorrentes sobre a maternidade. Observamos, por exemplo, as reflexões da filósofa Sarah Ruddick para pensar uma das possibilidades de abordagem feminista da maternidade:

[...] o pensamento materno não é uma raridade. A maternidade é um projeto complexo que envolve muitas pessoas, prolongado no tempo, carregado de conflitos, que requer cooperação e está imerso em questões fundamentais como a sexualidade, a morte e a responsabilidade. Por que as mães não pensariam, não exerceriam uma atividade intelectual? (RUDDICK, 1994, p. 34, apud por MARTINS, 2005, p. 65).

Todavia, longe de reforçar dualidades entre “pensamento materno” e “pensamento de mulheres” ou “pensamento feminino” e “pensamento masculino”, o trabalho de Sara Ruddick, segundo Bordo (2000), não tem a intenção de separar, mas de identificar e descrever um pensamento:

Sara Ruddick desenvolve a noção de “pensamento maternal” não para celebrar um modo genuíno e exclusivamente feminino de racionalidade, *nem* para “assaltar” ou abandonar conceitos tradicionais de razão, mas para diagnosticar e remediar as insuficiências desses conceitos. (BORDO, 2000, p.16-17)

Desta forma, a autora parece propor a quebra de uma matriz essencialista, que reitera discursos naturalistas sobre os corpos, discursos que tampouco olham para a cultura e os dispositivos sociais de poder, que só veem o humano como uma máquina reprodutora de naturalidades. Ao propor novos olhares para entender o pensamento maternal, assume-se que existe um ponto de vista deste sujeito, que deve ser lido, analisado e descrito. E que, como produtor de sentidos, pode também mudar diante de transformações sociais, históricas e culturais. Bordo tem consciência da má interpretação dos textos de Ruddick, mas defende que a teoria feminista deve ser o lugar de propor novas e distintas visões sobre os papéis humanos, e não somente sobre as mulheres:

(...) o conceito de “pensamento maternal”, de Sara Ruddick — apesar de ela destacar clara e intensamente que está descrevendo um ideal sugerido por um tipo específico de *prática* maternal ou paternal (portanto, não é uma contradição em termos, dizer que um homem desenvolve o “pensamento maternal”) — é continuamente lido como se “essencializasse” uma perspectiva nitidamente feminina. Mais sutilmente, e de forma mais penetrante, como defendo neste artigo, a teoria feminista nada contra correntes poderosas cada vez que assume o manto da crítica cultural *geral*, em lugar de apenas defender uma inclusão maior ou uma representação melhor das mulheres e de suas “diferenças”. (BORDO, 2000, p.23)

Seriam a arte e a cultura domínios que indicam possibilidades de reler as significações múltiplas destas maternidades simbólicas? Como poderíamos pensar a maternidade ou os papéis maternos para além da relação com o corpo da mulher? Ao pensar sobre as pinturas de algumas artistas mulheres impressionistas, Tamar Garb (1998) levanta questões sobre os temas que eram aceitos pelo sistema da arte francês como próprios para uma mulher artista. A maternidade era um destes temas, mas “haverá um meio de reivindicar o poder da maternidade para as mulheres, de reconhecer sua força e proclamar o seu significado sem reforçar a ideologia patriarcal que a projeta como única forma legítima de realização para as mulheres?” (GARB, 1998, p.270).

Cristina Stevens (2005) tenta entender como é possível haver preocupações feministas comuns sobre a maternidade mesmo diante de uma diversidade de mães ou maternidades possíveis na atualidade e no passado. A intensificação das produções na literatura e nos estudos feministas nas últimas três décadas intriga a pesquisadora, pois, para ela, o corpo seria uma questão central dos discursos feministas sobre a maternidade: “a problemática do corpo, a qual ainda é uma questão central dos estudos feministas, está inevitavelmente ligada à figura da mulher enquanto mãe” (STEVENS, 2005, p.36).

Baseando-se na obra de Elaine Turtle, *Mother without children. Contemporary fiction and the crisis of motherhood* (1997), a autora descreve três fases de posicionamento das teorias feministas em relação à maternidade. A primeira negaria a relação entre corpo e biologia, reprimindo tal relação até o final da década de 60. Depois, a partir dos anos 70, haveria uma segunda fase, bastante rica em diversas áreas do conhecimento, que conscientemente identificava as condições impostas do patriarcado às mães, mas também revelava relações positivas com a maternidade. Para exemplificar esta fase do movimento, Stevens cita a autora Adrienne Rich, que buscará imagens de diferentes formas de maternidade em seus estudos sobre o assunto. Aparecerá então uma diversidade de discursos sobre a maternidade, de modo que suas representações passaram por diversas imagens destas diferenças, “à imagem da mãe castradora, controladora, sofredora, culpada, aterrorizante,

nutridora, frígida e ameaçadora” (STEVENS, 2005, p.41). Porém, como constituintes de uma cultura patriarcal, tais representações não consideram obviamente a dinâmica social, as transformações nos papéis e funções da mulher e da maternidade. Estaríamos hoje, segundo Cristina Stevens, na terceira fase, na qual a maternidade é vista simultaneamente como “um locus de poder e pressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização” (STEVENS, 2005, p.42).

Um dado importante na análise de Stevens é que a base de seu pensamento está pautada nas teorias psicanalíticas sobre a maternidade, que tentam entender como a “natureza se transforma em cultura e como a cultura se transforma em quase uma segunda natureza” (STEVENS, 2005, p.50). Porém, ao resgatar o trabalho de Horney, uma nova questão surge: estaria Freud falando da inveja feminina pelo pênis e de sua maternidade para suprir esta inveja masculina do corpo e potência femininos de gestação e nutrição de um novo ser? Para ela, “Freud ignorou a importância da maternidade para a psicologia feminina, bem como o significado da inveja – por parte do homem – da gravidez, parto, amamentação e maternação, já que ele teorizou o feminino a partir do paradigma masculino.” (STEVENS, 2005, p.51). Horney questiona:

E o que podemos dizer sobre a maternidade? Sobre a consciência abençoada de trazer de si uma nova vida? A alegria indescritível da crescente expectativa do aparecimento deste novo ser? (...) a inveja do pênis tenta negar e desviar a atenção sobre isso, possivelmente por causa do medo e da inveja masculinos” (HORNEY apud STEVENS, 2005, p.51)

Já Tânia Navarro Swain (2005) ressalta que os movimentos feministas e de mulheres no Brasil têm agido para modificar as representações e autorrepresentações que limitam as ações femininas e as enclausuram em papéis limitadores e restritos dentro da sociedade. Estes movimentos, que pensam sobre o corpo feminino para além de um suposto destino biológico, acontecem desde a década de 70 no Brasil. A maternidade é construída justamente como esse destino limitador do papel da mulher, que seria então, por suas limitações biológicas, um sujeito incapaz de agir ideológica e politicamente.

Contudo, o que dizer das mães que agem politicamente a partir do trabalho de representação da própria maternidade ou da maternidade como situação de reflexão? Muitas artistas, escritoras e teóricas repensam estrategicamente os mitos da maternidade, sempre questionando as políticas do corpo que agem restringindo e retirando os direitos de decisão sobre seu próprio corpo. O que pensar das mulheres artistas e ativistas maternas que, a partir

da maternidade, escolhida ou não, vão agir politicamente como agentes históricos e culturais? A maternidade revelada por elas não encontra sua oposição na negação das funções biológicas, mas nas representações sociais do que é ser um sujeito mãe hoje.

Desta forma, entender estas relações na arte pode ser bastante interessante para observar como as experiências individuais das artistas e, como consequência, das relações sociais que elas estabelecem com o meio artístico, também vão influenciar suas produções poéticas. Por isso, pensarei o parto não só a partir de imagens feitas por homens e mulheres artistas, mas por sujeitos que, ao mesmo tempo, elaboram suas experiências sociais, culturais e políticas para a produção artística, e que também, por meio de suas obras, articulam e produzem novos conceitos sociais, políticos e culturais sobre o parto. Dado que:

(...) mesmo se a experiência individual das mulheres é atravessada de variáveis sociais e opressões pessoais na construção de seu feminino singular, existe um feminino imagético, criado pelo social em práticas, representações e imagens fundadas em valores e normas que modelam um perfil de gênero, designado mulher. A singularidade da experiência não apaga os dados que essencializam e criam o ser mulher no social. Com certeza não existe o feminino homogêneo representado pelo ideal-tipo de mulher, mas nós, mulheres, que somos assediadas com as imagens que nos confrontam constantemente a este ideal. Partilhamos, assim, representações sociais que definem comportamentos e atitudes semelhantes e inteligíveis, representações sociais que criam o feminino e às quais nos assujeitamos...ou não. (SWAIN, 2005, p. 349)

Se for impossível a representação de um feminino homogêneo, como descreve Swain, pensamos ser também impossível uma maternidade ou representação materna homogênea. Desta forma, é curioso observar como dois tipos muito distintos de maternidade se apresentam na pesquisa de Ana Paula Vosne Martins (2005) sobre duas gerações de mães em Curitiba. Martins pesquisou, a partir de relatos orais, as maternidades vividas por mulheres em dois períodos, de modo que nomeou por *primeira geração* as mulheres que pariram entre 1940 e 1950, e de *segunda geração* aquelas que foram mães entre 1960 e 1970. O intuito da pesquisa era identificar o impacto das teorias e textos sobre a maternidade nestes discursos. Porém, o curioso é que as mulheres da primeira geração estudada pela autora, apesar de viverem intensamente a maternidade com muitos filhos e exclusivamente no lar, fazem, segundo Martins:

“relatos desapaixonados da maternidade, lembrada como uma experiência pela qual as mulheres tinham que passar depois de casadas, nada mais. Era mais uma atribuição das mulheres que devia ser desempenhada da mesma forma que o trabalho.” (MARTINS, 2005, p.67).

Neste sentido, pergunto: para estas mulheres, que finalidade há em falar de maternidade e parto se estes são eventos comuns, simplórios, obrigatórios, aos quais não é atribuído valor? Os relatos destas experiências corroboram de alguma forma com as representações construídas sobre a função considerada natural e materna da mulher e a ausência de relatos detalhados reiteram a visão de uma obrigação da maternidade. Do ponto de vista destas mulheres, este é quase um serviço, um trabalho que “depois de aprendido, é sempre a mesma coisa” (MARTINS, 2005, p.68). Deste modo, Martins nota que os relatos nunca serão detalhados, pois há partos que são relatados como se fossem um só, quando, muitas vezes, foram mais de cinco partos diferentes vividos por estas mulheres. Tais depoimentos me levam a crer que existe um discurso específico no período analisado que justifica a visão do corpo feminino baseada em uma lógica biológica e natural determinada pela reprodução, assim como o ato de comer leva à produção de fezes. A analogia do sistema reprodutor feminino com o sistema digestório pode parecer radical, mas justifica um determinismo simplista, ou a ausência de reflexão, pois que sentido haveria em falar e pensar sobre o ato de parir se este é visto como uma experiência obrigatória feminina.

Na segunda geração de mulheres, que foram mães nas décadas de 60 e 70, a ênfase de seus depoimentos será na responsabilidade e na superação por ter conseguido trabalhar e ser mãe, de modo que sua questão parece ser o dilema e superação entre a carreira e a maternidade. Para os dois grupos estudados, a maternidade não foi vivida, nem é lembrada de forma igual e, muito provavelmente, mesmo dentro de um único grupo seria possível encontrar diversas possibilidades de maternidade. Segundo Ana Paula Martins, só é possível pensar sobre esta diversidade porque:

[...] recentemente as pesquisadoras feministas têm dado atenção à subjetividade materna, reconhecendo o impacto das representações da maternidade na produção feminista. Pesquisas realizadas a partir da década de 1990 enfocam as experiências diversificadas das mulheres, levando em consideração variáveis como a classe social, a raça, a etnia e, principalmente o gênero, mostrando outras representações da maternidade produzidas pelas mulheres a partir de suas experiências e expectativas. (MARTINS, 2005, p.66)

Pela maternidade era possível, por exemplo, entender grande parte da opressão feminina e do determinismo biológico imposto para este corpo. Em contraponto a esta perspectiva, foram realizados diversos estudos nas décadas de 70 e 80 que desconstróem a representação da maternidade criada por uma sociedade patriarcal. O estereótipo da boa mãe é substituído por uma visão que inclui outros sentimentos maternos, como desgosto, raiva, irritação,

desilusão e desamor. Para Martins:

Embora a maternidade tenha sido um tema recorrente na reflexão e na produção do pensamento feminista no século XX, as abordagens são bastante diversificadas, bem como o posicionamento político em relação à questão. No início do século XX, a maternidade era ainda reconhecida como fonte da dignidade e da superioridade moral das mulheres. Para as feministas que lutavam pelos direitos das mulheres no período entre guerras, a maternidade era um direito, mais do que um dever. Já para as leitoras de Virginia Wolff, Simone de Beauvoir e Betty Friedan como também para as mulheres que viveram os anos da revolução sexual, a maternidade era uma das peças mais importantes para se entender a opressão feminina (MARTINS, 2005,p.65- 66).

O caso do Brasil, estudado por Martins, não se distancia das análises feitas por Elisabeth Badinter (2011) na França. A problemática da divisão do trabalho doméstico era o que a geração do final dos anos 70 esperava que fosse resolvida, afinal, a conciliação entre trabalho e maternidade foi um exercício complexo. Contudo, o movimento da mulher ao trabalho não coincidiu com o movimento do homem aos cuidados domésticos. Segundo Badinter, (2011, p.10-12), este dado somado aos salários ainda desiguais e a crise econômica na década de 90 fazem com que a mulher retome outra vez às suas funções estritamente domésticas, agora vinculada a um discurso da escolha por este caminho ou espaço.

Butler (2010), ao analisar as afirmações de Júlia Kristeva sobre o corpo materno e após discordar de várias delas, propõe uma aproximação de Foucault para entender este corpo como objeto produzido por relações de poder específicas. Neste sentido, segundo a autora:

(...) o corpo materno não seria entendido como base oculta de toda significação, causa tácita de toda cultura. Ao invés disso, o seria como efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo (BUTLER, 2010, p.139).

Tal abordagem pode ser aplicada também às imagens de obras de arte e parto na Arte Contemporânea. As tensões entre os trabalhos de arte e os diversos posicionamentos das artistas sobre a maternidade, levaram-me a desconsiderar uma possível unidade temática entre as obras de arte. Não há, ainda bem, unidade sobre o tema da maternidade na arte, há, pois, pluralidade e diversidade de discursos. Contudo, não é possível desvincular esta diversidade em relação à liberdade de expressão e às condições históricas que, nesta época, possibilitaram tanto uma postura política crítica sobre as opressões impostas, como a aceitação e reprodução, ou não, dos modelos tradicionais da maternidade. Estas imagens também produzem efeitos e apresentam sistemas de opressão e significação do corpo materno. Este corpo materno, apresentado aqui a partir da seleção proposta sobre a imagem do parto é um corpo construído,

que apresenta estruturas e dispositivos de poder. Como propõe Butler:

Para evitar a emancipação do opressor em nome do oprimido, temos de levar em conta toda a complexidade e sutileza da lei, e nos curarmos da ilusão de um corpo além da lei [...] O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais”. (BUTLER, 2010, p.139)

A relação crítica entre feminismo e as representações da maternidade tem se mostrado frutífera, principalmente após a fundação em 2006 da DEMETER Press, primeira editora a publicar reflexões feministas sobre maternidade. Uma das teóricas e organizadora deste movimento é Andrea O'Reilly, pesquisadora da Universidade de York em Toronto, que defende que a categoria “mãe” deveria ser estudada a partir de perspectivas diferentes da categoria “mulher”. Ela propõe uma abordagem feminista específica para lidar com o conceito de “maternidade”, justificando esta posição pela observação da diferença entre os problemas enfrentados (socialmente, psicologicamente e culturalmente) por mulheres que são mães e aqueles enfrentados por mulheres que não são mães. Em um de seus livros, a autora propõe inclusive o uso de um termo criado por ela para identificar teorias feministas direcionadas aos estudos maternos: *Matricentric Feminism*. Apesar de acreditar na importante função de tais publicações, pergunto-me se ao separar os estudos maternos dos estudos feministas, não estaria contribuindo para uma ruptura e isolamento desta área de estudo, assim como aconteceu com os estudos de artistas mulheres, quando o mesmo foi isolado dos estudos da História da Arte Geral, que não as incluía (NOCHLIN, 2016).

2.2. O Parto e a maternidade nas Artes Visuais

Ao pesquisar fontes em espaços de produção e reflexão artística acerca do parto e da maternidade, encontrei duas instituições de pesquisa e acervo que contam com coleções e exposições de arte. A primeira delas é o *Birth Rites Collection* na Inglaterra, que tem como curadora e fundadora a artista Helen Knowles; a outra, o *Museum of Motherhood* em Nova Iorque. Além destes espaços, incluí também algumas exposições realizadas a partir do tema da maternidade. O intuito inicial, ao buscar o tema da maternidade em exposições e espaços de arte, era encontrar os trabalhos de artistas específicas que tratam do tema do parto. Tal objetivo foi alcançado em vários destes eventos, mas efetivamente, em muitos deles, não havia trabalhos artísticos diretamente relacionados ao tema desta pesquisa. Farei uma

explicação mais detalhada sobre a coleção de arte e parto sediada na Inglaterra, de modo que os outros espaços, exposições e pesquisadores serão abordados logo depois.

2.2.1. A coleção Inglesa sobre Arte e Parto

Dentre as referências citadas, talvez a mais importante tenha sido a *Birth Rites Collection*¹⁵, uma coleção de arte contemporânea dedicada ao nascimento, fundada em 2006, na Inglaterra. O incentivo à produção e divulgação de trabalhos artísticos sobre parto é um dos objetivos da coleção desde sua fundação. Seu acervo foi primeiramente sediado na *University of Salford Midwifery School*, em Manchester, mas em 2017 a coleção foi transferida, por um período pré-definido de três anos, para a *Kings College (Florence Nightingale Faculty of Nursing, Midwifery e Palliative Care)*, em Londres. O acervo foi construído pela artista e curadora Helen Knowles, depois do nascimento de seus dois filhos em 2006. Sua primeira ação foi convidar cinco artistas para trabalharem com médicas e enfermeiras obstétricas em hospitais em Manchester, de modo que esta residência artística fora comissionada e são estas as primeiras obras que integram a coleção, junto com a produção do filme BORN (KOWLES, 2017). De acordo com a fala de Helen Knowles em palestras, a ambiguidade da coleção, que não é mantida por um museu, colecionador ou galeria de arte tradicional, nem é uma coleção histórica ou educativa montada a partir de objetos e curiosidades sobre o parto, é um dos pontos fortes deste acervo (KNOWLES, 2017, 13'41").

As características educativas e direcionadas ao ensino obstétrico são inegáveis ao visitarmos a coleção em Londres. Mantida em quatro diferentes prédios no *Kings College*, seu acesso é bastante restrito para o público em geral, que deve formalizar pedido e obter autorização para entrar em todos os ambientes e ver as obras. A estrutura de segurança foge aos padrões brasileiros, e são justificadas pelos funcionários devido aos atentados recentes que aconteceram perto da universidade, na *London Bridge* e no *Borough Market*¹⁶ em 2017. Neste caso, nota-se uma ausência do público ligado à arte, artistas, curadores, visitantes e

15A inauguração desta coleção no novo espaço, no *Kings College*, em Londres, em Janeiro de 2018, foi acompanhada por esta pesquisadora, que permaneceu lá com o intuito de coletar dados e fontes para esta pesquisa.

16No dia 03 de Junho de 2017, em um ataque terrorista na *London Bridge*, uma *van* atropelou várias pessoas, seus ocupantes logo depois desceram e esfaquearam turistas e funcionários dentro do *Borough Market*. 11 pessoas morreram e 48 ficaram feridas. (<https://g1.globo.com/mundo/noticia/incidente-fecha-a-london-bridge.ghtml>)

10 O mercado fica a aproximadamente 160m de um dos prédios onde a coleção está exposta atualmente.

turistas, mas não se pode negar que exista sim uma presença constante de estudantes da área de saúde transitando nos corredores da instituição e observando os trabalhos da coleção. A curadora ressalta que, antes disso, já na Universidade de Salford, o espaço em que as obras se encontravam não é um lugar envolvido diretamente em pesquisa, mas uma instituição dedicada a ensinar uma técnica médica, que levará imediatamente a uma prática obstétrica. Helen Knowles percebe e registra que as mudanças na concepção do nascimento a partir das representações do parto apresentadas pela *Birth Rites Collection* foram imediatas, as imagens ou perturbavam ou encantavam os sujeitos que ali frequentavam (KNOWLES, 2017, 14'57").

Atualmente, a coleção conta com quase 70 trabalhos artísticos em diversas linguagens, datados de 1980 a 2015. Dentre eles, uma peça da série de tapeçarias *The Birth Project* (1982-84), de Judy Chicago, sobre o parto; e fotografias da série *Kinderwunsch* (2006-2012), de Ana Casas Broda. Estas duas artistas destacadas aqui mostram a importância desta coleção. Judy Chicago é uma famosa artista feminista americana e sua obra *The Dinner Party* (1974-1979) é uma referência para os estudos de arte feminista e, frequentemente, a obra é incluída nos livros sobre Arte Contemporânea. Já Ana Casas Broda é uma artista espanhola que trabalha com fotografia, de modo geral. Seu trabalho mais recente se concentra nas questões ligadas ao cotidiano das mulheres e dos seus corpos, em relação principalmente às relações familiares.

A *Birth Rites Collection* é uma organização independente que realiza encontros, simpósios, publica livros, concede premiações artísticas bianuais e residências artísticas. Dentre elas, realizou o Simpósio *Birth in Contemporary Art*¹⁷ realizado em 2011 na *Whitechapel Gallery* em Londres. Com o objetivo de conseguir obras para a coleção, são realizados bienalmente editais para chamada de trabalhos de artistas sobre o parto. Nas duas últimas edições, em 2016 e 2018, um prêmio em dinheiro e uma residência artística com hospedagem, foram oferecidos para a artista selecionada por uma comissão julgadora. Nos últimos quatro anos, esta parece ser a política de construção do acervo, de modo a concentrar a divulgação nos editais e prêmios, os quais atraem artistas de todo o mundo e, depois dos prêmios divulgados, convidando as(os) artistas não premiados a doarem suas obras para a

¹⁷Neste evento, participaram como palestrantes: Dr Lisa Baraitser (Professora e pesquisadora da Universidade de Londres na área de estudos Psicossociais, com ênfase na maternidade e subjetividade feminina), Jemima Brown (Artista, escultora e membro do coletivo "Enemies of Good Art"), Matt Collier (Artista, trabalha com desenho), Martina Mullaney (Artista, fotógrafa, fundadora do coletivo "Enemies of Good Art"), Dr. Imogen Tyler (Professora doutora em Sociologia na Universidade de Lancaster, pesquisadora sobre maternidade e parto), Liv Pennington (Artista, trabalha com fotografia e apropriação de imagem), Eti Wade (Artista, fotógrafa e professora Na Universidade de West London), Jonathan Waller (Artista, trabalha com desenho e pintura, professor na Universidade de Coventry) e Hermine Wiltshire.

coleção.

Segundo Helen Knowles (2017), curadora e fundadora, a coleção teve o apoio de críticos de arte, artistas, mães, educadores, médicos e enfermeiras obstétricas e, apesar de enfrentar dificuldades do público geral com o tema, apresentava-se abertamente nos corredores da escola de enfermagem da Universidade de Salford durante aproximadamente 10 anos (2006 a 2017). A história da coleção passa por vários incidentes e pressões, para Knowles (2017), a permanência deste espaço é também uma história de resistência. De alguma forma, pela intenção da curadora, seria possível prever que tais barreiras surgiriam, pois sua intenção era “falar da potência da arte contemporânea de transformar e mudar padrões, expondo e representando o impopular, não comercial, e precário assunto do parto e do cuidado, utilizando o marketing de uma coleção de arte” (KNOWLES, 2017, 1'55"). A curadora propõe a exposição de obras sobre o parto que fogiu aos padrões comerciais, fazendo uso da própria estrutura artística, de modo a propor tanto uma desconstrução de uma visão de parto para o público, quanto a inserção do assunto parto na arte.

Obviamente, resistências acontecerão neste processo. Segundo Knowles (2017), algumas destas imagens incomodam, pois mostram muitas vezes mulheres que parecem estar em outros estados mentais durante o trabalho de parto. Tais obras mostram como a imagem do parto pode estar sendo vista e representada na contemporaneidade e na arte e, em muitos momentos, como se distanciam também da representação romantizada da “boa mãe”. Para Knowles (2017), duas questões se acentuaram depois das primeiras exposições da coleção: a primeira é “como a visualização das imagens de um parto pode começar a modificar a maneira como pensamos sobre um assunto, como isso pode influenciar de fato nesta prática” (KNOWLES, 2017, 6'53"). E a outra, para a curadora, é pensar sobre como existe uma cultura visual do parto, que aparece, por exemplo, quando as imagens confrontam o que se espera visualmente de um parto. As reflexões feitas pela curadora podem levar a pensar sobre como esta coleção e sua abrangência não só modificam o pensamento sobre parto, mas como as obras expostas também criam uma representação social do mesmo. Desta forma, verifico um movimento de mão dupla, no qual as imagens modificam representações, mas é também pelas representações que se criam imagens.

Inúmeras leituras e interpretações sobre o parto são possíveis, a diversidade de representações é grande. Além disso, segundo Imagem Tyler (2013), a disseminação das imagens de parto acessíveis hoje por dispositivos de compartilhamento de vídeo, que podem

ser assistidos em qualquer smartphone ou computador, pode estar também afetando a forma como vimos e representamos o parto. Mesmo dentro de uma instituição de educação obstétrica (como é a *University of Salford Midwifery School* em Manchester, que hospedou a coleção até 2017), questionamentos e censuras são frequentemente direcionadas às imagens de parto. Knowles (2017) descreve como o trabalho de Hermione Wiltshire¹⁸, uma imagem fotográfica apropriada de um manual de parto, foi questionada, de modo que a equipe pediu para que não fosse exibida na entrada do prédio, que fosse substituída por um desenho. Segundo a curadora, o motivo para tal censura era justificado pelos gestores do prédio como o dever de proteger sua audiência (KNOWLES, 2017, 7'30"). A imagem oferecia perigo?

De alguma forma, este evento leva a refletir sobre o medo causado pelas imagens, ademais, dá também uma noção do poder que elas detêm. A mesma obra de arte em outra exposição, dentro da faculdade de enfermagem obstétrica da universidade de Salford, também foi censurada e transferida para uma sala de professores, escondida, portanto, do público que caminharia pelos corredores. Knowles (2017) levanta a questão de que a imagem pode ser vista como obscena por mostrar os genitais, mas que também pode ser uma questão de nojo relacionado às relações conflituosas que se estabelecem com o corpo feminino e seus excrementos. Além disso, entende a ambiguidade da imagem que, segundo ela: “mostra uma mulher que confunde a noção geral aceita de que o parto deve ser controlado por outras pessoas, mas também demonstra a necessidade de cuidado e suporte.” (KNOWLES, 2017, 9'08"). É, pois, em uma cultura submersa em imagens consideradas pornográficas que esta imagem confronta também a concepção do parto doloroso, apresentando o parto não só como agradável, mas também muito sexualizado em outros termos.

Outro evento que gerou restrições e censuras à coleção aconteceu em março de 2016, quando o trabalho de Ana Casas Broda, *Kinderwunsch* (2006-2012), foi exposto junto à outros trabalhos em um relançamento do acervo nos corredores onde era mantida a coleção na escola de enfermagem da Universidade de Stalford. Segundo Knowles (2017), em menos de 24 horas, o setor de proteção à criança da universidade pediu que as imagens fossem retiradas. A curadora se posicionou na época para defender a continuidade dos trabalhos daquela exposição e evitar a censura, sendo que nesta ocasião ouviu que:

[...] um dos motivos das imagens serem inapropriadas era que eles tinha medo que

¹⁸Este trabalho será analisado em capítulo posterior desta tese. A obra chama-se *Therese in Ecstatic Childbirth*, data de 2008, e é uma fotografia apropriada de um manual sobre nascimento da autora Ina May Gaskin, na qual uma mulher parece experimentar com muito prazer o coroamento do bebê em seu parto.

pedófilos poderiam ir à exposição para tirar fotos e distribuir aquelas imagens, e que à universidade poderia ser processada. Eu apontei que os pedófilos não precisariam ir a universidade, pois que este trabalho já estava em *sites* da BBC” (KNOWLES, 2017, 12'16”).

Os argumentos não foram suficientes e, no dia seguinte, um encarregado da universidade foi até a coleção para retirar algumas imagens da exposição. Ao se deparar com a instalação fotográfica com inúmeras imagens, ele pergunta à curadora qual imagem ela acha que deve ser retirada, a curadora responde que “nenhuma, obviamente” (KNOWLES, 2017, 12'53”). No desenrolar da discussão, ele decide retirar todas as imagens que tem a presença dos genitais das crianças. Ao incluir esta passagem aqui, pretendo destacar que, apesar da inabilidade do censor, ou de seu executor, existe uma suposta ordem, ou regra a ser seguida, mas que não é clara. Pela obscuridade, é possível afirmar que os dispositivos de poder se estabelecem e se mantêm, de modo que, neste caso, parece praticamente impossível dialogar ou questionar. O sistema opressor age sobre as imagens para forjar sua potência transgressora e questionadora.

Não seria este um procedimento de interdição que constrói, delimita, controla e materializa os discursos, conforme descreve Foucault (2002, p.09)? No processo de interdição, estão as ações que restringem que algo seja dito, as ações que declaram que algo não é bem-visto e até as ações de silenciamento diante de um acontecimento. A restrição está clara no caso descrito: seria o processo de retirada das imagens da exposição. A justificativa de retirada da obra para proteger a Universidade no caso de um pedófilo visitar a exposição coloca as imagens no lugar de *presa*, que atrai aquilo que não se quer por perto, daquilo que não é bem-visto. Já a dúvida colocada pelo executor do mandato de censura impõe um silenciamento, decide-se pela exclusão de todas as imagens com crianças, não se discute ou fomenta-se debate, apenas cala as imagens. Cumprem-se todas as etapas descritas por Foucault (2002) nos processos de interdição, que agem pela exclusão na camada mais externa da materialidade do discurso.

2.2.2. Outros espaços, exposições e pesquisadores sobre Arte e Parto

A outra instituição que também abriga algumas obras de arte sobre maternidade e parto é o *Museum of Motherhood*¹⁹ em Nova Iorque. Apesar de não dedicar-se exclusivamente ao tema do nascimento, este espaço tem um acervo artístico e promove, desde 2005, uma

¹⁹ <https://mommuseum.org/>

conferência anual (M.O.M. *Conference*) que tem como objetivo estimular estudos com enfoque sobre a maternidade, possibilitando troca de conhecimento e informações entre ativistas, artistas, acadêmicos e estudantes.

Além destes dois espaços citados com acervos permanentes e eventos recorrentes, é possível destacar duas exposições organizadas por Jennie KLEIN, em Nova Iorque (2004) e Ohio (2006), *Maternal Methaphors I and II*, que reuniram obras de arte em torno da produção de artistas/mães, que trazem para a arte trabalhos relacionados a vivências e reflexões pessoais. Apesar de não apresentar obras sobre o assunto do parto, a exposição trouxe várias artistas que tratam do assunto da maternidade utilizando linguagens diversas como: pinturas, desenhos, instalações, objetos e fotografias. Mais recentemente, Massimiliano Gioni, curador Italiano, realizou a exposição *La grande Madre*²⁰ (2015) em Milão, reunindo 127 artistas de todo mundo dos séculos XX e XXI.

A bibliografia encontrada sobre o assunto já aponta um momento histórico no qual novas representações sociais da maternidade são aceitas, teorizadas e analisadas. Na área das Artes Visuais ou História da Arte, novas abordagens sobre arte e maternidade são apontadas por teóricas como: Andrea Liss (*Feminist Art and the Maternal*, 2009), Jessica D. Clements (*The Origin of the World: Women's Bodies and Agency in Childbirth*, 2009), Myrel Chernick e Jennie Klein (*The M Word: Real Mothers in Contemporary Art*, 2012) e Susan Bright (*Home Truths: Photography and Motherhood*, 2013).

Como já sinalizado, poucas reflexões teóricas sobre arte, maternidade e parto foram encontradas no Brasil: destaco a tese de Roberta Barros no Rio de Janeiro (*Elogio ao Toque: ou como falar de arte feminista a brasileira*, 2016) e a tese de Nádia da Cruz Senna em São Paulo (*Donas da Beleza: a imagem feminina a cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*, 2007). No universo das dissertações de mestrado, encontra-se o trabalho de Ana Paula Sabiá em Florianópolis (*Madonnas Contemporâneas Em Série Fotográfica: Relações Estéticas E Produção De Sentidos Sobre A Maternidade*, 2015).

Roberta Barros (2016) se debruça especificamente sobre as questões do feminismo nas Artes Visuais, e de uma possível forma de expressão do feminismo nas produções artísticas no Brasil após a ditadura militar. Porém, em seu último capítulo, levanta várias questões sobre a maternidade e a imagem materna a partir da perspectiva da performance realizada pela artista: “Dar de si” (2011). Neste trabalho, Roberta Barros realiza uma ordenha manual de leite em seu próprio corpo durante quase 40 minutos. Esta performance parece ter influenciado o

²⁰ <http://www.lagrandemadre.org/>

caminho de sua pesquisa daí em diante pelo viés da pesquisa sobre maternidade, aborto e parto nas artes visuais, visto que, em 2014, a artista realiza a performance “Não toque” após uma residência artística²¹ no Hospital da Mulher Heloneida Studart, no Rio de Janeiro.

Nádia Cruz Senna (2007), ao examinar a questão da beleza feminina em obras de arte, dedica um capítulo de sua tese à imagem da maternidade, identificando nas artes visuais do século XX três tipos frequentes de representação: a mãe amorosa, a mãe dolorosa e a mãe gloriosa. Como mostrarei aqui, várias imagens e possíveis maternidades poderão ser observadas a partir da representação do parto no final do século XX e início do século XXI, mas Senna (2007) já identificava pelo menos três tipos de abordagens sobre o sujeito/objeto *mãe* nas artes visuais.

Ana Paula Sabiá (2015) propõe uma pesquisa artístico-teórica, na qual relaciona a arte, a maternidade e o uso de objetos simbólicos na produção de sua série fotográfica sobre maternidade em 2012 e 2013. No eixo de sua pesquisa teórica relativa à imagem da maternidade, a autora destaca a contextualização do tema a partir das teorias feministas, ao mesmo tempo em que retoma questões acerca da imagem da Virgem com o menino nas Artes Visuais. Tomando esta referência como um modelo de maternidades perfeitas do amor incondicional, a autora demonstra como algumas artistas após a década de 90 construíram imagens com identidades maternas completamente dissonantes do modelo religioso católico.

Além destas pesquisas, sublinho um artigo publicado no *Caderno Espaço Feminino* em 2001 de Maria das Graças Strack e Dulcina Borges (BORGES; STRACK, 2001), que se detêm às mudanças nas representações visuais da maternidade de artistas plásticas de Uberlândia. Destaco também algumas iniciativas curatoriais que incluíram obras de artistas sobre a questão da maternidade e do parto nas Artes Visuais no Brasil. São elas: *Manobras Radicais*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda, no CCBB de São Paulo em 2006; *Útero, Museu e Domesticidade*, com curadoria de Ana Zavadil, no MARGS de Porto Alegre em 2014; *Útero do Mundo*, no MAM de São Paulo em 2016, curadoria de Veronica Stigger, e *Madre Pérola*, no MIS de Santa Catarina, em Florianópolis em 2017.

Ao observar as imagens de parto produzidas por artistas contemporâneas, é possível dizer que, em muitos momentos, elas driblam não só as regras morais e religiosas, mas

²¹uma abordagem interpretativa sobre este trabalho artístico de Roberta Barros foi incluído no capítulo 2 desta tese: Imagens da ciência: apropriações de imagens de outros espaços de poder, item: 2.2 o universo médico como referência para arte.

também as regras visuais sobre a imagem da maternidade e do nascimento. Dulcina Borges e Vera Puga (2011) indicam que as mulheres “chegam ao século XXI mais fortes, com muita sensibilidade, discutindo seus papéis sociais, driblando as regras morais e religiosas que tanto determinaram suas vidas” (BORGES; PUGA, 2011, p. 269). As leituras de várias artistas sobre este assunto não são as de espectadores do parto, mas de sujeitos protagonistas do parto, que falam de seu próprio corpo, que vivem a gestação e parto, corpos que são cheios de sexualidade e prazer, mas também são vítimas de opressões e violências.

Neste sentido, é importante frisar que as produções feministas em artes visuais acontecem em tempos diferentes se levado em conta a chegada destes discursos na Europa e Estados e Unidos em relação ao Brasil e a América Latina. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas (2013), esse fato pode ser justificado porque enquanto, na década de 70, a arte feminista e os estudos feministas se iniciavam na Europa e nos Estados Unidos, isso seria impossível acontecer no Brasil e na América Latina da mesma forma, pois estes espaços viviam ditaduras. A autora esclarece que:

Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais latino-americanos possam haver demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento nas artes visuais. (...) Apenas a partir dos anos de saída desses regimes violentos, o feminismo impactou mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes. (TVARDOVSKAS, 2013, p.34)

Como afirma a pesquisadora espanhola Estrella de Diego, é como se as discussões já tivessem chegado “amadurecidas” em países periféricos como Brasil e Argentina, em muito pautadas pelas discussões pós-estruturalistas e pelo feminismo da diferença. (TVARDOVSKAS, 2013, p.35)

Ao verificar as datas de publicações e surgimento de espaços e exposições dedicadas à maternidade e ao parto nas Artes Visuais no Brasil e na Europa e nos Estados Unidos, é possível perceber que talvez estes estudos e produções não estão mais separados por tantas décadas. E, apesar de algumas autoras como Myrel Chernick e Jennie Klein (2011), apontarem a dificuldade de uma artista se declarar ou se descrever como mãe nos anos 70, na década de 90 essa questão não parece mais afetar as produções das artistas. Pode-se dizer que a representação da maternidade, vivida ou não, nas Artes Visuais, passou por um período de modificação, de modo que outras características e valores femininos eram mais importantes na época. Se isso acontecia com a maternidade, o mesmo acontecia com o assunto do parto?

2.2.3. Profanações, disputas de poder e permanências

Os estudos e pesquisas feitos presencialmente nas coleções e exposições de arte, ou por catálogos e dispositivos virtuais, assim como nos livros, teses e dissertações já mencionados fazem crer que as imagens maternas associadas à doçura e amorosidade não correspondem às representações elencadas aqui sobre o parto nas artes visuais após os anos 80. A mesma observação já foi feita por Nádia Senna (2007) e Ana Paula Sabiá (2015) sobre as imagens maternas após os movimentos feministas, principalmente após a década de 80.

As imagens de parto na arte contemporânea tratam este tema com múltiplas possibilidades, pois descortinam um véu imposto por uma sociedade patriarcal aos corpos femininos. Pensar este corpo que faz seu próprio filho nascer explicitamente é pensar também sobre o corpo nu, um corpo que é representado, pensado por uma artista ou pelo próprio corpo/artista nos casos dos autorretratos e performances. Segundo Matesco (2009), o corpo nu está ligado à representação e à imagem desde a Grécia Antiga. No início do século XX, a tradição do nu foi subvertida, o corpo fragmentado, deformado e transformado. Para a autora, na segunda metade do mesmo século, acentua-se o distanciamento do corpo como uma imagem idealizada, mudando a direção das representações para um corpo constituído de matéria, animalidade e crueza. “Dessa maneira, a arte contemporânea profana a imagem do corpo idealizado por meio do intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e odores” (MATESCO, 2009, p.08). Entender como estas relações se estabelecem nos espaços oficiais de circulação artística é muito importante, de modo a ser possível analisar as obras de arte aqui estudadas, pensando em como são, ao mesmo tempo, efeitos e instrumentos de discursos (FOUCAULT, 2016).

Apesar de este tema ser considerado frequentemente como um assunto feminino, nas pesquisas é possível encontrar várias obras sobre parto produzidas também por homens. De modo que vale lembrar que antes das mulheres conseguirem entrar no espaço legitimado da arte, as imagens de parto eram produzidas por homens. Porém, mesmo assim, não são frequentes nas galerias e museus de arte, pois muitas destas imagens eram feitas para ilustrar livros, geralmente no campo do saber médico, como gravuras para enciclopédias obstétricas e ginecológicas, que descrevem anatomicamente o corpo e procedimentos médicos. Jessica Clements (2009) comenta sobre sua dificuldade em encontrar representações realistas do parto

na arte ocidental:

(...) com exceção de poucas imagens em textos médicos, a grande maioria de imagens de partos são de partos cesárianos ou celebrações pós-parto do nascimento da criança. Estas duas tradições da arte ocidental compartilham uma atitude fria diante da mulher que pari: primeiramente, ela é um símbolo decorativo, e ninguém realmente nota ou se preocupa com sua presença lá. (CLEMENTS, 2009)

Destaco que essa desvalorização da mulher que pari, descrita por Clements (2009) como “símbolo decorativo”, ressalta um discurso frequente de desvalorização do corpo feminino em operação. Este corpo feminino é destituído de poder pelas imagens, é apresentado como um acessório, já que o assunto importante e central destas ilustrações ou são os procedimentos médicos ou a criança que nasce, mas quase nunca a mãe/mulher. O que esta autora, e também artista, procurava era uma imagem na qual o parto fosse centralizado na mulher, não como corpo passivo, mas como corpo ativo, presente e responsável por aquela ação.

É neste sentido que, ao observar as obras de arte estudadas aqui, geralmente não há representações de “mulheres amorosas” ou “doces”, o que não implica uma nova visão unificada da maternidade nas obras de Artes Visuais. Nas imagens de parto, que são aqui o foco de atenção, haverá, em alguns momentos, a presença de corpos dissecados anatomicamente, em outros, uma aproximação com elementos da natureza, como passarinhos. Em algumas produções, é clara a aproximação do nascimento e da morte, já em outras, o sangue as aproxima da violência, e não podem ser esquecidas as imagens que associam o parto ao prazer e à sexualidade. Seria impossível hoje identificar uma matriz de pensamento para estas imagens ou considerá-las meramente semelhantes. Suas diferenças são interessantes, pois demonstram que outras abordagens sobre o corpo feminino, maternal e parindo são possíveis.

Estas imagens que não podem ser esquecidas também atuam como dispositivos, estão ligados à relação de poder que anulará discursos e proporá outros sobre o parto e a maternidade. Segundo Foucault, o dispositivo seria “tanto o dito como o não dito” (FOUCAULT, 1977, apud AGAMBEN, 2009, p.28) em uma trama de discursos que estrategicamente regem a formação de um momento histórico. “O dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT, 1977, apud AGAMBEN, 2009, p.28).

Proponho pensar aqui como as imagens de parto podem funcionar também como dispositivos de profanação da imagem da “boa” e “amorosa mãe”. Utilizando a noção de

dispositivo e da necessidade da profanação descritos por Giorgio Agamben (2007), sugiro que as imagens produzidas sobre o parto pelas artistas contemporâneas parecem profanar duas situações que foram transformadas em objetos sagrados pelos discursos de poder. A primeira delas seria a imagem sagrada da maternidade, a segunda, a imagem da segurança hospitalar e do controle dos corpos pelos meios médicos. Destaco que o significado de *profanação* (AGAMBEN, 2007) está ligado não à retomada de antigos usos e significados sobre os objetos, mas à criação de um novo uso e um novo significado, de modo que é neste sentido que o conjunto de obras aqui analisado alimenta o jogo de poder e força entre os discursos. Mas será que estas imagens de corpos que dão a luz em um estado de poder inauguram uma nova perspectiva sobre o parto dentro do sistema da arte? Como estes trabalhos agem para se fazem ouvir neste espaço institucional?

Ao argumentar sobre a primeira profanação proposta aqui, que age sobre a imagem sagrada da maternidade, reflito sobre como, nas Artes Visuais, são bastante comuns as representações maternas até o início do século XX, mas não as representações de parto, e, geralmente, as imagens de mães são representadas com amorosidade, carinho e doçura. Os dispositivos de controle parecem restringir à imagem da boa mãe ou até a da boa mulher como mãe. Isto porque mostram mães amamentando e cuidando atenciosamente de seus filhos, preparando comidas ou dando banhos, ou seja, a mulher como a cuidadora essencial. As imagens de parto de mulheres ficam então restritas neste período histórico a um universo da ilustração ou educação, como é o caso de algumas gravuras, ilustrações de textos e objetos ligados a crenças religiosas. O que vemos nas imagens de parto divulgadas nos meios artísticos e criadas por mulheres, em sua maioria, a partir da década de 90, são representações de mulheres poderosas, sexualizadas, nuas, potentes, que se aproximam de um discurso diferente da mulher e da maternidade. Estes corpos não são mais objetos observados e dispostos ao uso do olhar do masculino, mas são corpos ativos, sujeitos em ação e potência. Estas obras devolvem a imagem da mãe ao uso comum, ou seja, profanam a imagem amorosa da maternidade ao mostrar o momento em que a mulher vira mãe, focando o sujeito em seu parto. Deste modo, devolvem ao uso uma nova imagem de mãe, ensanguentada, suada, ativa, sensitiva, expressiva, próxima de um animal selvagem ou até mesmo em gozo. É importante, portanto, assinalar uma mudança na representação não só da maternidade, mas da mulher na sociedade para entender estas imagens. Segundo Andrea Liss:

O início do ativismo feminino da década de 60 mostrou os debilitantes estereótipos

culturais que posicionavam as mulheres como inferiores aos homens com oposições binárias como: poder/submissão, ativo/passivo, rigoroso/suave e tantas outras falsas dicotomias. A figura do pai foi objeto de reflexão extensa no campo do feminismo, que revelou e contestou o lugar do patriarcado. A figura da mãe, porém, ficou de fora de várias discussões feministas, que estrategicamente precisavam se afastar de tudo que era codificado como passivo, fraco e irracional, algumas vezes era necessário repudiar suas próprias mães (LISS, 2009, p.XV).

Tais mudanças foram sentidas e promovidas também pelas Artes Visuais, como é possível observar nesta pesquisa. Porém, como descrito por Liss, a primeira reação das artistas e feministas da década de 60 foi rejeitar o papel de mãe, as obras das artistas aqui estudadas mostram justamente outro momento, promovem uma nova representação sobre a mãe. Tais artistas se encontram em um momento no qual não é mais preciso combater a maternidade como única função da mulher, de modo que é possível então pensar a maternidade e, mais especificamente o parto, como um processo por vezes como ato político, sexual ou até espetacular. Neste sentido, o caminho destas imagens parece respeitar as implicações da profanação descritas por Agamben:

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. (AGAMBEN, 2007, p.68)

Ofereço estas reflexões no intuito de analisar estas imagens de parto na arte como tentativas de resgatar o parto para o uso comum. Todavia, será que, ao ocupar o espaço da arte, em coleções e em museus, tais imagens não promovem outra vez sua própria sacralização? Não faria sentido que os novos modelos de maternidade atuassem novamente como discursos únicos e, por isso, novamente restritivos sobre o parto e a maternidade que deve ser vivida. Acredito que pela diversidade de imagens encontradas, o discurso aqui proposto é o da possibilidade de se pensar outros padrões e outras possibilidades de representações sociais da mãe e do parto. Não vislumbro a recusa da possibilidade da mãe amorosa e doce, assim como da dor e do sofrimento do parto, mas sim propostas que ampliam as possibilidades de entendimento destes sujeitos e destes processos, das mães e dos partos.

O segundo embate provocado pelos discursos de várias destas artistas diz respeito ao tipo de parto que estas produções mostram como positivo, o parto natural. Por isso, sugiro uma segunda profanação, que age questionando a segurança hospitalar e o controle dos corpos pelos meios médicos. A recente hospitalização da mulher para parir tem provocado reações em diversos campos da sociedade, de modo que em diversos países muitas destas reações questionam, por exemplo, os vários procedimentos sem embasamento científico, os quais são

ensinados e usados por alguns médicos. No Brasil, observa-se um crescente aumento do número de cesarianas, que alcança hoje mais de 50% das mulheres²², o que acompanha também uma reação oposta, que propõe a atualização dos modelos de atendimento e saúde da mulher com a inserção da assistência obstétrica realizada por enfermeiras e parteiras tradicionais (MOTT, 2002).

Um dos processos mais claros usados para o controle do parto são as ações que distanciam o poder da mulher sobre seu próprio corpo e, conseqüentemente, de sua autonomia em seu parto. Inúmeras intervenções realizadas no corpo da mulher por médicos no ambiente hospitalar (às vezes com o seu consentimento, outras vezes sem) podem rapidamente exemplificar os procedimentos usados com este objetivo. Nas Artes Visuais, é possível encontrar posicionamentos claros de artistas sobre estas intervenções no parto. A artista Ana Alvarez-Errecalde, por exemplo, ao descrever um dos objetivos de seu trabalho, o faz a partir da reflexão sobre como suas imagens serão vistas pelos espectadores e como podem afetar sua percepção sobre o parto:

Me interessava dar visibilidade a um outro tipo de parto, aquele em que, como mulher, tive em controle até o ponto de poder me fotografar. Pensei que ao ver as fotografias outras pessoas poderiam repensar o conceito de fragilidade, a dor e a necessidade de intervenção médica indiscriminada e de todas as regras culturais, sociais e religiosas que levamos impressas profundamente em nosso ser. (ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2013. Entrevista concedida a Calvin Dexter.)

A artista tem clareza sobre a influência das imagens no imaginário, de modo que pretende, a partir de suas próprias imagens, construir questionamentos sobre o parto e seu distanciamento do prazer, da intimidade e do empoderamento feminino. Na perspectiva aqui adotada, a artista tenta assim driblar os dispositivos de controle que restringem as possibilidades de um parto e, ao se colocar em controle de seu parto, retira ou nega o então controle estabelecido, o controle médico hospitalar. Esta profanação é necessária para a constituição de sua obra de arte. A ação de Ana Alvarez-Errecalde deixa claro que conscientemente ela propõe um novo posicionamento sobre o ato de parir, aproximando-o inclusive da sexualidade. Diz a artista:

²²Segundo matéria veiculada na BBC e Folha de São Paulo em abril de 2014: “Com 52% dos partos feitos por cesarianas – enquanto o índice recomendado pela OMS é de 15% -, o Brasil é o país recordista desse tipo de parto no mundo. Na rede privada, o índice sobe para 83%, chegando a mais de 90% em algumas maternidade. A intervenção deixou de ser recurso para salvar vidas e passou, na prática, a ser regra” (Mariana Della Barba e Rafael Barifouse, Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/04/140411_cesareas_principal_mdb_rb.shtml)

Para mim o importante é oferecer um novo imaginário maternal que se aproxime da fortaleza, do instinto, da coragem, da responsabilidade, da autonomia, do poder de decisão, da sexualidade e da liberdade. Se assim foi como que vivi minha experiência, essa experiência também é parte do conceito de maternidade universal. (ÁLVAREZ-ERREZCALDE, 2013. Entrevista concedida a Calvin Dexter.)

Neste sentido, é possível verificar que a artista propõe devolver ao uso comum, uso este partilhado por todos, a experiência discursiva acerca de parir. A artista se coloca como parte de um todo e é por isso que seu parto também pode ser visto fora da esfera do sagrado. O parto no trabalho de Ana Alvarez é devolvido à esfera comum, podendo ser entendido como um parto profano.

Vale lembrar que a defesa para que o parto seja profanado (AGAMBEN, 2007), ou seja, que devolvam seu uso, não pretende de forma alguma que ele vire consumo. O risco é grande e já vejo várias tentativas de controle sobre o corpo feminino neste sentido. Há uma grande confusão, por exemplo, sobre a necessidade de alguns objetos para o parto. Junto com a naturalização e humanização, crescem também a oferta em alguns ambientes hospitalares de piscinas, bancos de parto e salas que vendem o parto como evento comercial. Neste ambiente planejado comercialmente, muitas coisas são consumidas, mas nem todas são usadas.

Diante do regime de controle demonstrado pelos diversos mecanismos de censura sobre as obras que trabalham com o parto na arte, é perceptível um movimento que parece oposto, que ocorre em espaços de compartilhamento de vídeos, como o *Youtube*. Inúmeros vídeos, caseiros e profissionais, com imagens de parto são baixados e vistos no mundo inteiro diariamente. O compartilhamento deste conteúdo é um fenômeno contemporâneo, o que me faz perguntar se o excesso destas imagens anularia ou multiplicaria sua suposta potência. Claudine Haroche (2008), ao analisar a história das maneiras de sentir, pergunta-se se o sentir na contemporaneidade estaria somente ligado às sensações efêmeras e se seria ainda possível uma percepção profunda das experiências (HAROCHE, 2008, p.201). Imagens deste tipo, imagens em movimento nas mídias, afetam nossos modos de sentir justamente pela característica da movimentação permanente e da não unidade. Haroche (2008) descreve algumas características destes objetos e como eles afetam nossa percepção:

(...) a rapidez, o instantâneo, o imediato, o movimento afasta a possibilidade de perceber, olhar e ouvir distintamente, e também evita a eventualidade de uma hesitação ou dúvida. Chega inclusive a emperrar a elaboração da percepção e da reflexão, conduzindo-nos a um estado de surdez e cegueira tanto físicas quanto psíquicas. (...) a imaginação e a espontaneidade dos indivíduos tornados consumidores e espectadores pela ação da mídia se atrofiam. (HAROCHE, 2008, p.202)

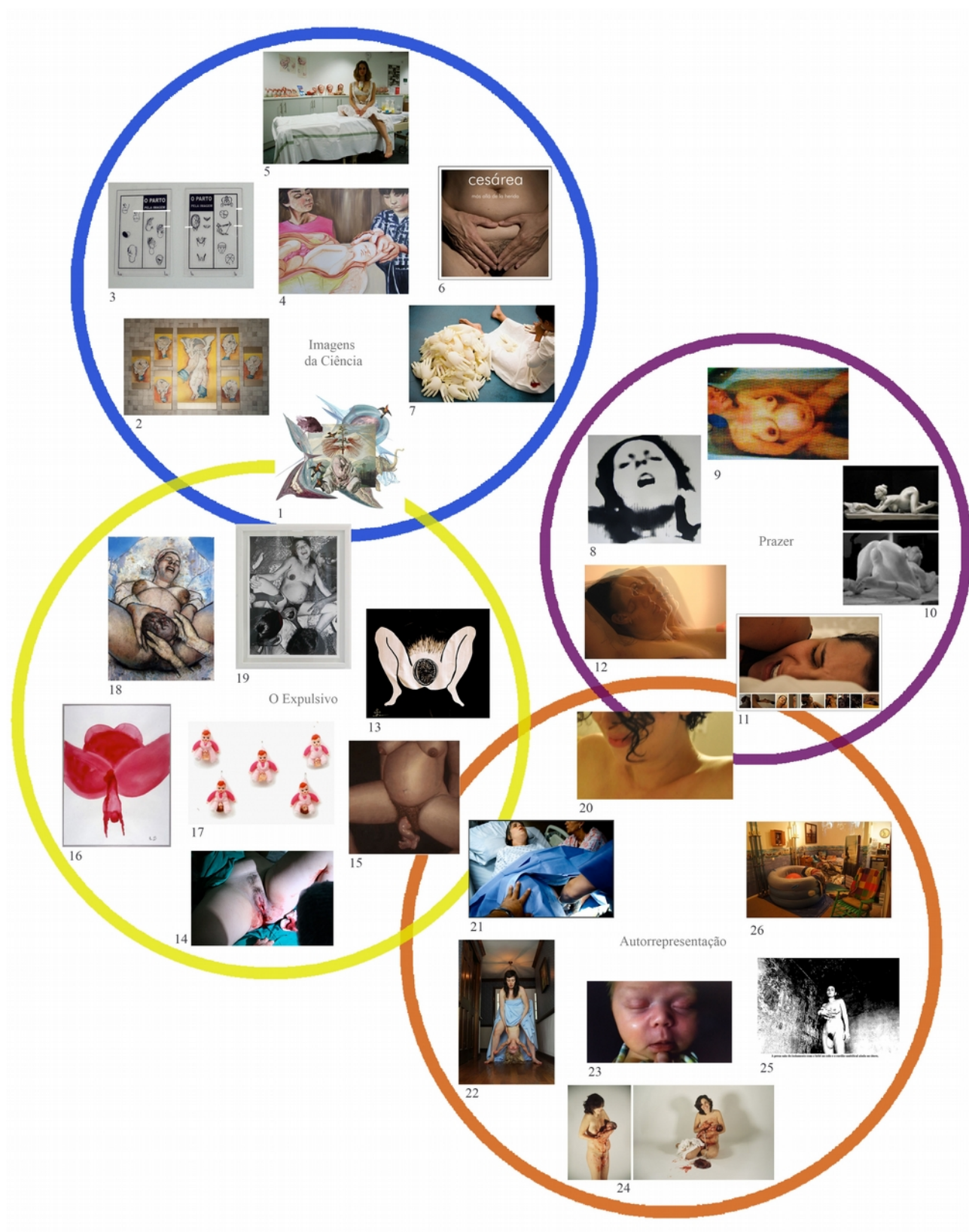
Segundo Claudine Haroche (2008, p.211), um dos responsáveis pela atual desatenção dos nossos sentidos são as mídias, que provocam a ausência de reflexão e a superficialidade. Será que necessitamos da fixação e permanência destas imagens pela obra de arte? Será então o espaço das artes um espaço que ainda promove a reflexão e a permanência?

As imagens de parto disponibilizadas na internet e amplamente vistas poderiam agir como anestesia sobre as sensações possíveis no parto, seu avanço corresponde às análises, sobre a reprodutibilidade técnica, realizadas por Benjamin (2012). A reprodução destas imagens na mídia podem diminuir o choque do parto pela excessiva e explícita percepção ótica de uma mulher parindo. Desta forma, ela modificam também a atuação e função das imagens de parto na arte, se um dia elas faziam parte de um ritual em direção ao artístico, a arte “terá agora outra praxis como seu fundamento: a política” (Benjamin, 2012, p.16).

As imagens de parto na Arte contemporânea, apesar de não se apresentarem a partir de um sentido único, permanecem unidas pelos enfrentamentos diante de um ambiente hostil à imagem sexualizada maternal, como no caso da mulher e artista que resolve parir como um espetáculo público. Diante de restrições e impossibilidades no campo das Artes Visuais e no campo dos controles sobre os corpos femininos, os caminhos que várias artistas percorrem em suas obras de arte sobre parto podem ser declarados como as profanações necessárias que Agamben (2007) descreve, contestando estereótipos e dando novo uso e visualidade para o parto. A recepção de tais obras, em diversos momentos e lugares, é carregada de críticas e censuras, como poderá ser verificado nos capítulos desta Tese. As instâncias que controlam os corpos das mulheres não aceitam facilmente que uma artista faça de seu parto uma performance, não podem aceitar tal “baixeza” em um espaço da cultura superior. O jogo de disputas está em movimento e novos dispositivos e profanações são estabelecidos. Espero mostrar neste trabalho como as imagens de parto, ao serem transformadas em obras de arte, podem driblar as forças da efemeridade contemporânea e serem percebidas em muitas possibilidades de criação.

Parte II: Parto





1. Imagens da ciência: A ciência e a medicina invadem a arte



Lista de obras

- 1 Belinda Kochanowska (Austrália, b.____), Série: Biophilia, 2014. 60 x 60 cm (cada), impressão sobre papel.
- 2 Fernanda Martins Costa (Brasil, b.____), A Boa Hora, 2013. Tamanho variado. Grafite, lápis aquarelável e acrílica sobre tela.
- 3 Ruth Sousa (Brasil, b.), Série: Memories Cooperation, 2011. Instalação. Negativo de vidro em caixa backlight, placas de vidro com ilustrações em silkscreen sobre sistema reprodutor feminino, ilustração antiga em moldura dourada.
- 4 Clarice Goncalves (Brasil, b.____), Todas As Palavras Ocultam Um Verbo, 2013. Óleo Sobre Tela, 80x80cm.
- 5 Samantha Sweeting (Cingapura, b.____), La Nourrice (come drink from me my darling), 2011. Performance com espectador individual.
- 6 Ana Alvarez-Errezcalde (Argentina, b.____), Livro: CESÁREA, más allá de la Herida (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010.
- 7 Roberta Barros (Brasil, b.____) N ã o t o q u e, 2 0 1 4. Performance
Material: luvas cirúrgicas, tiras de papel (8 x 1.5 cm); Local: Rampas de acesso ao segundo piso do Hospital da Mulher Heloneida Studart, Rio e Janeiro.

Depois dos anos 90, a presença numerosa de imagens científicas apropriadas por artistas para execução de obras de arte sobre o nascimento nos coloca uma questão central do parto na sociedade hoje, a saber, o nascimento tem sido historicamente tratado como objeto de domínio da ciência e da medicina? O discurso médico sobre o parto, apesar de recente, parece ter contaminado o imaginário sobre este evento. Isto porque ao se falar em parto, a primeira imagem mental que fazemos disso é a de um parto fisiológico, ou seja, a de um corpo feminino resumido a seu útero expelindo uma criança. Mas, será que a imagem de um corpo feminino resumido a seu útero expelindo uma criança será simplesmente replicada pela arte, ou será modificada e proposta uma nova visão do nascimento?

É interessante pensar sobre como os artistas foram responsáveis por elaborar imagens anatômicas que descrevem os processos de gestação e o parto. Foram eles que fizeram as gravuras e ilustrações que podem ser encontradas nos primeiros livros de obstetrícia e ginecologia no século XVII, de modo que suas imagens aliadas ao discurso médico de autoridade promovem um status de verdade às ilustrações científicas sobre o corpo feminino e o processo de nascimento. Algumas destas imagens eram construídas a partir de relatos sobre o corpo, já outras faziam parte das atividades de observação de dissecação de cadáveres. De qualquer forma, ambas formaram a base para o entendimento dos trabalhos sobre o parto que se apropriam dos desenhos científicos, trazendo consigo os discursos de poder e domínio científico sobre o corpo.

No campo dos estudos sobre a sexualidade, Foucault estabelece quatro “conjuntos estratégicos, que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo” (1988, p.114). Um deles é a histerização do corpo da mulher, “processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade”, de modo que este corpo com elevada potência sexual teve que ser contido e controlado pela medicina, pela sociedade, pela família e pela maternidade. A maternidade seria uma das formas mais duradouras de conter o corpo feminino, pois a vida que ela produz deveria garantir tal contenção por uma responsabilidade quase biológica durante todo o período de educação da criança (FOUCAULT, 1988, p. 115).

O convencimento e a inabilidade de lidar com a sexualidade e, conseqüentemente, com o parto, pode estar no cerne do processo civilizador. Segundo Norbert Elias (1990), o silêncio sobre as sensações prazerosas do corpo é imposto na infância e segue emudecido até a vida adulta, processo este denominado de “conspiração do silêncio”. O autor esclarece que,

em meados do século XVI, era comum e natural falar a uma criança sobre prostitutas e de sua função, e cita inclusive materiais didáticos onde constam tais conteúdos. Porém, nos séculos XIX e XX, “é proibida a simples menção de tais opiniões e instituições na vida social e referências a ela na presença de crianças são um crime que lhes macula a alma ou, no mínimo, um erro muito grave de condicionamento.” (ELIAS, 1990, p. 176).

Enquanto o assunto da sexualidade é tratado com vergonha e embaraço, o parto é completamente eliminado das discussões. É possível observar isso pelas inúmeras histórias criadas para tratar da chegada do bebê em casa. Na publicação “A Educação das meninas”, de Von Raumer em 1857:

As crianças devem ser deixadas por tanto tempo quanto for possível na crença de que um anjo traz para a mãe os bebês. Esta lenda, costumeira em algumas religiões, é muito melhor do que a história da cegonha, comum em outros lugares. As crianças, se realmente crescem sob os olhos da mãe, raramente fazem perguntas a esse respeito... nem mesmo se a mãe é impedida pelo parto de tê-las em volta de si... Se meninas perguntarem mais tarde como bebês chegam ao mundo, deve-se responder que o bom Deus da mãe o bebê.(...) As meninas devem se contentar com essas respostas em cem casos, e constitui dever da mãe ocupar os pensamentos das filhas de modo tão completo, com o belo e o bom, que elas não tenham tempo para pensar nesses assuntos. (...) Uma moça bem educada sentirá daí em diante vergonha ao ouvir coisas desse teor. (RAUMER apud ELIAS, 1990, p.179-180)

Percebe-se assim que existem diversos dispositivos regulatórios, os quais levarão as questões do corpo e da sexualidade para o domínio exclusivo da ciência, promovendo uma aliança entre os saberes científicos e a verdade. Para o trabalho aqui desenvolvido, optei por construir uma narrativa que primeiro apresenta a influência atual do conhecimento médico e científico nas representações do parto nas Artes Visuais. Farei isto considerando a apropriação de imagens de manuais e livros sobre o corpo feminino e seus aspectos fisiológicos. Depois, procurarei entender como o universo dos procedimentos e espaços médicos invadem as obras de arte e a relação que as artistas estabelecem com estes espaços de poder. Para percorrer este caminho de apropriação das imagens, selecionei obras de arte das artistas: Belinda Kochanowska, Fernanda Martins Costa, Ruth Sousa e Clarice Gonçalves. Além destas, pensando na perspectiva do uso do universo médico como referência, abordarei alguns trabalhos de Samantha Sweeting, Ana Alvarez Errecalde e Roberta Barros.

O que proponho não é um caminho cronológico de análise destas imagens, partindo das mais antigas para as mais recentes, mas sim observar as condições históricas de construção de uma narrativa que, neste texto, começa com as apropriações de imagens anatômicas usadas na ciência e termina com a inclusão do universo médico como referência

para a arte. Estas duas estratégias serão apresentadas em diversas linguagens artísticas como: fotografia, pintura, performance e instalação. De forma que será possível verificar que estes imaginários sobre o parto, a partir do fazer artístico, trarão em seu corpo de imagens variações de discursos sobre o nascimento.

Os estudos sobre o corpo feminino e a tentativa de representar e dar sentido a este corpo podem ser entendidos como visões sempre parciais que, sob certas condições de produção, constroem discursos sobre o corpo da mulher. Ana Paula Vosne Martins, em sua tese de doutorado, pesquisou sobre a história dos estudos sobre o corpo feminino na Europa. A autora destaca primeiro como a construção dos conceitos de sexo e gênero se transformou ainda nos séculos XVIII e XIX. Depois, Martins analisa a criação dos estudos médicos específicos sobre a mulher, em especial sobre seus órgãos e capacidade reprodutiva; e, por último, como a especialidade da ginecologia tentou explicar e domar a sexualidade feminina “transformando seus corpos como fundamento da identidade e do devir” (MARTINS, 2004, p.16). Para ser regulado, este corpo/sujeito deve ser convencido de que os discursos normativos dos especialistas sobre o corpo feminino são válidos. Duas estratégias então são identificadas pela autora no sentido de justificar a transformação deste corpo materno: a primeira sugere um discurso que liga este corpo estritamente à sua suposta natureza reprodutiva, de modo a elevá-lo a um status privilegiado; a segunda estratégia se refere ao convencimento de que a ciência médica seria confiável para o gerenciamento do corpo das mulheres (MARTINS, 2004, p.15).

Tais estratégias foram utilizadas para construir um discurso no século XIX que, segundo Elizabeth Badinter (1985), culpa a mulher pelo abandono e pela não sobrevivência de seus filhos, sugerindo então que sua função primordial eram os filhos. A justificativa para esta tese foi construída depois de verificada a mortalidade infantil, assim como as queixas constantes do retorno de crianças doentes e *defeituosas* das casas das amas, com idade média de quatro ou cinco anos, junto com dados recolhidos na época que provavam que as crianças mantidas com as mães morriam duas vezes menos que as que eram enviadas para as amas de leite. Desta forma, era considerado importante o sacrifício das mulheres/mães no século XIX para a sobrevivência dos bebês e das crianças. Badinter (1985), no entanto, ressalta que o espanto pelas atitudes maternas anteriores a este período nos parece, ainda hoje, chocantes, porque “(...) ninguém, até hoje, erigiu o amor paterno em lei universal da natureza. É preciso nos resignar a relativizar igualmente o amor materno e constatar que "o grito da natureza"

pode não se fazer ouvir” (BADINTER, 1985, p.144). Diante disto, a autora já anuncia a necessidade, no final do século XVIII, de “(...) lançar mão de muitos argumentos para convocar a mãe para sua atividade ‘instintiva’. Será preciso apelar ao seu senso do dever, culpá-la e até ameaçá-la para reconduzi-la à sua função nutritícia e maternante, dita natural e espontânea” (BADINTER, 1985, p.144). Esta relação entre mulher e natureza duramente proposta para justificar o aprisionamento da mulher em suas funções maternas, para Badinter, entra em contradição com as relações de um ser que também é histórico, *a mulher*:

Ao contrário do reino animal, imerso na natureza e submetido ao seu determinismo, o humano — no caso, a mulher — é um ser histórico, o único vivente dotado da faculdade de simbolizar, o que o põe acima da esfera propriamente animal. Esse ser de desejo é sempre particular e diferente de todos os outros. Que os biólogos me perdoem a audácia, mas sou dos que pensam que o inconsciente da mulher predomina amplamente sobre os seus processos hormonais. Aliás, sabemos que a amamentação no seio e os gritos do recém-nascido estão longe de provocar em todas as mães as mesmas atitudes. (BADINTER, 1985, p.15-16)

A construção das denominações do feminino passa também pela biologia, mas não podemos esquecer que os conceitos de *homem* e *mulher* também foram construídos historicamente. As denominações dos sexos, *feminino* e *masculino*, são também construções. Contudo, Martins (2004) pontua que existiu também a predominância do pensamento não binário na identificação sexual humana. O que parecia dominar o pensamento da época era a ideia de que o sujeito era o mesmo, mas um deles (o homem) deu certo em sua formação, o outro (a mulher) seria um exemplo de corpo que não deu certo. Segundo a autora, é possível verificar esta tendência no vocabulário usado para denominação dos órgãos sexuais:

Como tudo que havia no corpo do homem havia no corpo da mulher, seus órgãos sexuais eram denominados da mesma forma que os órgãos sexuais femininos. Esta aparente despreocupação em nomear as coisas se explica tendo em vista a ausência de interesse por parte dos médicos e filósofos antigos pelo que nós consideramos importante na diferenciação sexual: as diferenças físicas observáveis. (...) as diferenças entre homens e mulheres na vida social não tinham justificativas na natureza ou no sexo, ao contrário, seus corpos é que eram vistos como expressões de uma realidade estável na qual o elemento masculino era dominante e tomado como medida para todas as coisas. (MARTINS, 2004, p. 27-28)

O ser único era, portanto, o masculino, perfeito e completo, as diferenças eram vistas a partir deste referencial, os corpos diferentes disto eram corpos defeituosos. Mesmo nos estudos anatômicos, as diferenças eram ignoradas ou tidas como defeitos pelos ilustradores e artistas da época. Corpos de mulheres se apresentavam anatomicamente diferentes por defeito e não como uma apresentação fisiológica distinta de um outro ser, mas como o masculino que

deu errado. Sob este aspecto do criador/artista e da imagem/obra, Ana Paula Vosne Martins busca no trabalho de Gombrich, historiador de arte, a justificativa para tal acontecimento:

De acordo com Gombrich (1986), as representações pictóricas são indicativos de que não há um olhar puro sobre a realidade, ela é observada através de lentes ou esquemas conceituais. Portanto, as representações de formas desconhecidas obedecem sempre a um desejo de conformar e de assimilar a forma nova aos esquemas ou modelos de quem vai descrevê-la ou representá-la. (MARTINS, 2004, p.29)

Mesmo as representações criadas usando modelos ou cadáveres, segundo Martins, no início do século XIX, apresentavam distorções do corpo feminino para que fossem apresentadas distintamente das masculinas. Ressaltavam particularidades anatômicas que revelam visões sobre o feminino como: “fragilidade física, crânios pequenos, ossos finos e pélvis bastante largas” (MARTINS, 2004, p.32), tornando evidentes então as funções e características deste corpo: a fraqueza, a pouca inteligência e a maternidade. É importante lembrar que o mesmo acontecia nos estudos científicos sobre raças, cuja investigação tinha como objetivo a procura por diferenciar e distinguir para justificar as hierarquias sociais já estabelecidas. No caso dos corpos das mulheres, a identificação e a nomeação dos órgãos da anatomia feminina levaram a um exaustivo, porém não menos determinista, estudo do útero. Conforme este corpo passava a ser visto com funções específicas e não mais defeituosas, estava aí a justificativa científica da função em que a mulher deveria ser confinada: a geração de um filho (MARTINS, 2004, p. 38).

Apesar de poucos registros históricos, é possível encontrar manuais obstétricos e ginecológicos escritos por mulheres, como o da Inglesa Jane Sharp, publicado provavelmente por volta de 1671 (HOBBY, 1999). Na introdução desta publicação, Elaine Hobby (1999) descreve que são muitos os esforços dos movimentos de estudos das mulheres para revelarem que o conhecimento e a prática do parto não eram somente empíricos e realizados por parteiras que desconheciam os textos científicos. No livro acima, é possível encontrar inclusive diversas descrições de procedimentos que hoje não se encontram mais nos livros de obstetrícia brasileiros. É o caso, por exemplo, da versão cefálica externa e interna, procedimento descrito e realizado pela parteira Jane Sharp, mas que foi abandonado ou oportunamente esquecido pelas práticas médicas e dos manuais obstétricos. Esta ação tenta virar um bebê pélvico, que está sentado no ventre, para a posição cefálica, no intuito de facilitar o parto, tornando-o um parto cefálico, no qual a cabeça da criança é a primeira a sair. Após a invenção e adesão massiva à operação cesariana, a versão cefálica foi substituída pelo

procedimento cirúrgico, mesmo que na época não existissem estudos que comprovassem quais dos dois procedimentos era o mais seguro. Alguns estudos recentes sobre segurança no parto indicam várias alternativas à cirurgia, como a versão cefálica ou o parto pélvico, pois o risco de morte da mãe é maior pela cesariana do que o pelo parto vaginal²³. Ademais, é possível encontrar estudos que questionam a identificação do bebê pélvico como uma posição anormal. No manual da parteira inglesa Jane Sharp, publicado no século XVII, já há a referência da posição cefálica como “mais normal”, indicando inúmeras maneiras de nascimento e formas de colocar o bebê na posição que ela indica como sendo a mais fácil para o nascimento. (SHARP, 1999, p. 152-159).

Como são raros e específicos os documentos deixados por parteiras²⁴, não por acaso os conhecimentos que se sobressaem são os que questionam e se opõem à prática tradicional das parteiras e que comemoram a entrada dos médicos nesta área como verdadeiros salvadores do corpo feminino. A desqualificação desta categoria pode ser sentida até hoje nos inúmeros questionamentos que as mulheres enfrentam, por exemplo, no Brasil, ao optarem por um parto domiciliar com uma enfermeira obstétrica, mesmo que esta esteja qualificada e amparada pelos indicativos da Organização Mundial de Saúde.

Voltando à questão crucial levantada no início deste capítulo sobre a relação entre os discursos sobre o corpo a partir do ponto de vista biológico, no qual o corpo feminino é considerado como objeto e meio de reprodução, e as visões diferenciadas sobre a mulher no feminismo, destaco os apontamentos de Cristina Stevens (2005). A autora pontua que Simone de Beauvoir já apontava em seus trabalhos que a função biológica teria influenciado a divisão do trabalho, fixando para a mulher, os filhos, e para o homem, “o domínio da cultura e civilização” (STEVENS, 2005, p.37). Desta forma, este primeiro marco nas teorias feministas leva em conta a biologia para tentar entender as divisões de trabalho. Porém, outros discursos depois disso possuem enfoques distintos sobre as relações da mulher com sua natureza e

23Estes dados podem ser verificados no documento elaborado pelo colégio americano de ginecologia e obstetrícia sobre parto pélvico, disponível em: https://www.acog.org/resources_and_publications/committee_opinions/committee_on_obstetric_practice/mode_of_term_singleton_breech_delivery, assim como nos estudos publicados pelo médico obstetra alemão Frank Louwen (2017).

24Segundo Ana Paulo Vosne Martins, existem dois manuais bem conhecidos escritos por parteiras: o primeiro de 1609, da parteira francesa Louise Bourgeois e o segundo de Justine Siegemund, parteira alemã, escrito e publicado também no século XVII. Nesta pesquisa também descobri outro manual, *The Midwives Book*, escrito pela parteira Jane Sharp, na Inglaterra em 1671. Tais documentos revelam um alto conhecimento fisiológico e anatômico aliado a prática do parto, mas não podem ser considerados retratos fiéis dos procedimentos da prática feminina no parto, pois aconteceram de forma pontual por parteiras em áreas urbanas da Europa, quando, na verdade, a grande maioria das parteiras atendia em área rural e era analfabeta. Segundo Martins (2004), os procedimentos e a cultura destas mulheres estão perdidos.

biologia, como é o caso da autora Elaine Tuttle, que, segundo Stevens (2005), observa que:

Em nossa cultura ocidental, as fronteiras entre natureza e cultura são fortemente policiadas, o que tem uma estreita relação com a dominação e exploração da mulher/mãe. Entretanto Elaine Tuttle, nos explica em seu livro, *Mother without children: contemporary fiction and crisis of motherhood* (1997), que se observa a partir dos anos 1970 uma espécie de culto à maternidade com associações entre mulher/natureza, segundo ela, isso foi resgatado pelo chamado eco-feminismo, em oposição aos aspectos destruidores da tecnofilia. Entretanto, longe de serem vítimas passivas de uma sociedade excessivamente regulada pela tecnologia, essas mulheres/mães são agentes nesse processo de repensar a relação ser humano/natureza. (STEVENS, 2005, p.36-37)

Os discursos do que Tuttle parece nomear de *eco-feminismo* na década de 70 parecem ecoar nos anos 90. Elisabeth Badinter (2011, p.50) descreve estes discursos como um retorno à boa mãe, agora com justificativas médicas, levantando a questão de como a relação com a natureza se estende também às relações ecológicas impostas para a atitude materna em relação ao parto e a criação dos filhos. Segundo Badinter (2011), este movimento que liga ecologia ao feminismo considera como nocivos alguns procedimentos médicos, por exemplo, a anestesia, e propõe experiências que supostamente estão ligadas a uma natureza feminina, de um corpo que sabe instintivamente parir e que não necessita de intervenções. Os dispositivos utilizados para o convencimento das mulheres sobre estes discursos propõem um retorno da crença no instinto materno, descrito e desmontado exaustivamente por Badinter em seu primeiro livro, *O Mito do Amor Materno* (BADINTER, 1985). Nesta mesma *onda ecológica materna* são condenadas as mamadeiras, as propostas a amamentação exclusiva em livre demanda, a extinção das fraldas descartáveis, entre outras, de modo que novamente um sujeito é reconhecido como responsável primeiro por todas estas demandas: a mãe.

1.1. Parto, imagens anatômicas e arte

Durante a pesquisa, encontrei inúmeras obras de arte realizadas contemporaneamente que se apropriam de imagens científicas e ilustrações de livros médicos, ora reproduzindo gravuras e desenhos anatômicos de partos, ora trazendo para a própria obra modelos e protótipos geralmente usados em consultórios médicos. As imagens aqui apropriadas por artistas abordadas neste item vem de um lugar bem específico, são as imagens que habitam o mundo médico, ou seja, o conhecimento científico sobre o parto. Corpo, arte e ciência são discursos que constroem conhecimentos muito valorizados em seu conjunto no Renascimento,

de modo que a relação entre eles será arduamente explorada por artistas deste período, indo de nomes consagrados, como Leonardo da Vinci, a desconhecidos ilustradores de livros médicos.

Para Viviane Matesco (2009), uma característica importante trazida pelos renascentistas para a representação do corpo é sua relação com a ciência. “A Arte e a ciência renascentista nos mostram corpo e natureza dessacralizados, convertidos em coisa humana, considerados a partir da finitude de nosso olhar” (MATESCO, 2009, p.28). Somente com as primeiras dissecações do corpo no século XVI é que se torna possível pensar o corpo como objeto anatômico. Segundo Matesco, isto acontece porque os desenhos após as dissecações de cadáveres só são possíveis depois que Vesalius adota na medicina uma postura de observação e experimentação, que, não por acaso, dará forma ao paradigma científico da modernidade. Nesse sentido, é perceptível a mudança que ocorre nas imagens que ilustram os livros médicos e obstétricos, principalmente a partir do século XVII, quando, “a imagem secularizada do corpo e a possibilidade de construção do saber anatômico marcam uma mudança no pensamento.” (MATESCO, 2009, p.30).

É inegável a importância das dissecações de cadáveres e das ilustrações anatômicas para a formação médica. As ilustrações, segundo José van Dijck (2008), são vistas como parte de um conhecimento mediado sobre o corpo desde o século XV. Para ele, “mesmo os desenhos anatômicos mais sofisticados, como aqueles de Leonardo da Vinci e Andreas Vesalius, foram considerados formas de conhecimento derivadas - representações idealizadas de corpos reais.” (DIJCK, 2008, p. 29). Os procedimentos recentes que possibilitam a manipulação de cadáveres virtuais e dissecação virtual como o *Visible Human Project*, analisado por Dijck, surgem com a intenção de superar o problema da bidimensionalidade das ilustrações científicas e a manipulação de cadáveres reais.

Daniel Arasse (2006) descreve as diferenças gráficas dos desenhos de Leonardo da Vinci como características importantes para entender algumas distinções entre seus desenhos anatômicos e seus desenhos artísticos. Neste sentido, esclarece que é notável a precisão das linhas e formas nos desenhos que tinham por finalidade a ilustração científica. Para o autor, tais características “desempenham um papel decisivo na demonstração da verdade da observação” (ARASSE, 2006, p.55), e revelam uma preocupação de artistas e cientistas no período. Além disso, ele aponta que, apesar das diferenças gráficas entre estes desenhos, o que ele encontra nos textos e análises das imagens permite estabelecer várias aproximações entre estes dois tipos de desenho: o produzido para a ciência e aquele produzido para arte.

Na obra do artista Leonardo da Vinci, o uso dos conhecimentos anatômicos nos desenhos preparatórios para pinturas é bastante explorado por vários historiadores da arte. Contudo, Arasse (2006) propõe questionar o quão artístico são também os desenhos feitos pelo artista para, por exemplo, o *Tratado de Anatomia*. Na introdução deste tratado, o artista Leonardo da Vinci já aponta que os desenhos não são tal qual as dissecações, pois as dissecações mostrariam apenas uma visão parcial do corpo, de modo que seus desenhos fariam uma junção do conhecimento que ele havia obtido ao observar a dissecação de inúmeros cadáveres. Segundo Arasse:

Esses desenhos comportam, com efeito, uma parte de ficção, e esta pode ir tão longe que algumas das demonstrações de Leonardo não correspondem a nada observado e nem sequer observável. Essa ficção pode ser, por vezes, legítima cientificamente, quando devida à preocupação pedagógica expressa na introdução do *Tratado de Anatomia*. (ARASSE, 2006, p.62)

Interessa-me aqui, principalmente, as ilustrações anatômicas do corpo feminino. A folha dedicada aos Órgãos da Mulher no tratado de Leonardo data de 1509, e nela existem muitos erros. Segundo alguns anatomistas, a vontade de demonstrar o conhecimento faz com que as imagens sejam convincentes, a ponto de enganar até mesmo alguns especialistas. Segundo Arasse, os desenhos que o artista elabora quando trabalha com o anatomista Marcantonio della Torre têm menos ficção em sua apresentação, mas

Reaparece com força após a morte de Marcantonio della Torre. Realizado por volta de 1511-1513, o desenho que representa O Feto e a Parte Interna do Útero é de excepcional modernidade em relação às representações contemporâneas equivalentes. Mas ele comporta pelo menos uma falsificação fundamental – que apenas um especialista atento, é verdade pode detectar. Notavelmente observado o feto humano é instalado numa placenta de tipo bovino (...). Apesar de sua força persuasiva, a demonstração proposta é, portanto, rigorosamente impossível e até cientificamente monstruosa. (ARASSE, 2006, p.64)

Contudo, será que estas elaborações de anatomias fictícias não poderiam ser consideradas como uma aproximação da criação artística no desenho anatômico? Convencer o outro de suas narrativas e ficções é uma constante na arte. O curioso é que, aqui, estamos diante de um desenho que supostamente é científico e não artístico. A partir dos estudos dos desenhos anatômicos de Leonardo, não faz sentido aproximar estes desenhos do método objetivo científico, é mais interessante, e até intrigante, pensá-los como próximos da inventividade e criatividade, próximas da criação artística. Arasse conclui que:

Desenhos científicos e artísticos têm, portanto, em comum, inventar, no sentido

arqueológico do termo, uma forma no real: nos dois casos, a linha gráfica tem por função fazer chegar à figura uma forma, um contorno pouco visível (ou até invisível) na realidade, latente no fluxo das aparências. (ARASSE, 2006, p.68)

Mesmo sendo realizadas por artistas, é preciso ter clareza que muitas destas imagens foram elaboradas unicamente como descrições e não eram, em seu momento de execução, pensadas como objeto artístico. Estas imagens não saíam do âmbito do tratado obstétrico e não eram incluídas nos trabalhos de pintura ou escultura dos artistas que as fizeram. Por exemplo, as imagens que encontramos nos livros de William Hunter em 1774 trazem um impressionante nível de realismo com inúmeras descrições, dissecações e órgãos que vão sendo revelados por recortes na imagem, camada a camada de pele, e não mais como órgãos deslocados do corpo.

O realismo das imagens faz com que a questão da verdade sobre o saber médico também se sobressaia, de modo que a gravidez e o parto não sejam associados ao campo da incerteza e da imaginação, mas à realidade e à verdade médico-científica. É clara a diferença entre uma imagem publicada, por exemplo, em um livro para as enfermeiras obstétricas inglesas em 1671, escrito por Jane Sharp (Figura 1), e a imagem inserida no livro do médico e professor na França em 1774 (Figura 2), como é possível ver nestas ilustrações:

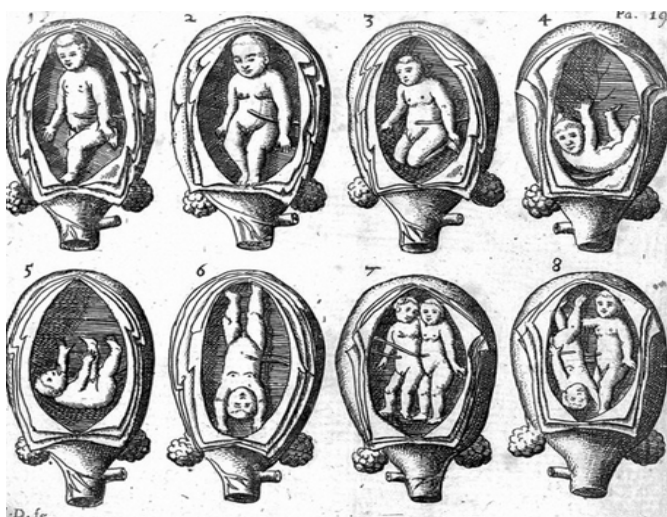


Figura 1- Gravura para *The Midwives Book* de Jane Sharp, 1671.



Figura 2- Jan van Rymsdy (Holanda), Gravura para *Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata* de William Hunter, 1774.

Diante dessas imagens e das diferenças de técnicas e de estilos, pergunto se são distintas por motivo de variação de usos técnicos, ou se a concepção sobre como mostrar a gravidez mudou, ou ainda, se é possível pensar os dois mecanismos atuando simultaneamente nestas gravuras. De alguma forma, estas imagens ensinam a ver o corpo, e ver o corpo neste momento é observá-lo pelo fragmento e não pelo todo, é vê-lo sem identidade individual (raramente há rostos nestas ilustrações anatômicas). Para Martins, estas imagens:

(...) ensinam a ver, integram o conhecimento e estabelecem uma relação entre o corpo-objeto e o olhar do sujeito-observador. (...) A representação dos corpos de mulheres grávidas autopsiadas inseriu no campo visual do conhecimento o que até então era invisível e apenas imaginado. (MARTINS, 2004, p.90-1).

É intrigante haver uma arena de conflitos e tensões discursivas que silenciam, de alguma forma, os saberes populares e consolidam o saber científico sobre o parto, fixando a autoridade da medicina sobre este evento, desqualificando qualquer outro discurso. É justamente neste campo de disputas discursivas que é possível encontrar muitas referências de artistas que, para representar o parto, buscarão as ilustrações da ciência. Como exemplo, é perceptível tal referência no trabalho de Belinda Kochanowska, uma artista australiana que constrói uma série de trabalhos para a exposição “Minha pele sua pele”, em 2014, a partir de sua experiência com a gestação, o parto e a maternidade.



Obra 1- Belinda Kochanowska (Austrália, b. ____), Eden of my flesh, Germination, (Paraíso da minha carne e Germinação). Série: Biophilia, 2014. 60 x 60 cm (cada), impressão sobre papel. Fonte: Catálogo: Belinda Kochanowska: My Flesh is Your Flesh. Austrália: Queensland Centre for Photography, Dec 18, 2014.

Todos os trabalhos desta série apresentam-se como foto colagens digitais. A artista trabalha com imagens apropriadas de desenhos científicos da botânica, da zoologia e da anatomia e morfologia humana construindo uma composição cientificamente absurda. Este arranjo entre ilustrações científicas (que carregam o discurso da verdade) e uma composição inverossímil cria imagens oníricas, que permitem uma aproximação de sonhos ou pesadelos maternos. Trago uma destas obras aqui, a qual a artista nomeia “Parto” (Obra 1) e utiliza, no centro da obra, uma conhecida ilustração científica da gestação.



Obra 1- Belinda Kochanowska (Austrália, b.____), *Birth (Nascimento)*. Série: *Biophilia*, 2014. 60 x 60 cm (cada), impressão sobre papel. Fonte: Catálogo: Belinda Kochanowska: *My Flesh is Your Flesh*. Austrália: Queensland Centre for Photography, Dec 18, 2014.

No caso de Belinda, é intrigante como o uso de ilustrações científicas associado com imagens da flora e fauna transforma seu significado. A gravura de Jan van Rymsdy, que primeiro servia como descrição das várias camadas de pele, músculos e outros tecidos de uma mulher grávida e seu feto, transforma-se em cama, ela própria, de um emaranhado sobreposto de imagens. A artista mulher transforma este representante em superfície maleável, em uma das faces de sua própria gestação. Apesar de estar no centro, esta ilustração apresenta-se de maneira estática e inerte, frente às outras camadas de imagens que parecem pincelar e se movimentar em volta dela. O desenho transformado em gravura e usado a serviço da ciência de 1774 se insere aqui em um cenário onírico, a artista ressignifica esta imagem dos fragmentos dos corpos da mãe com o filho envolvendo os mesmos por plantas, animais, texturas e figuras de uma natureza recomposta e recriada. Ao fundo, observa-se uma imagem de paisagem que enquadra, no sentido efetivo de que é a única forma quadrada da obra, estes corpos, e que contrapõe a anamorfia e irregularidade das outras figuras. Na imagem reconstruída pela artista, parece haver também uma demonstração de um ambiente intencionalmente desconexo, no qual elementos da natureza, apresentados em fragmentos ou em sua unidade corpórea possibilitam uma livre associação de formas e sentidos.

Ao buscar a imagem apropriada por Belinda Kochanowska encontrei a gravura feita por Jan van Rymsdy (Holanda) para o tratado sobre anatomia humana de William Hunter em 1774 (Figura 02). Sobre o uso destas ilustrações em tratados de obstetrícia, Ana Paula Vosne Martins (2005), ao analisar um dos mais citados tratados da época, justamente este de Willian Hunter ilustrado por Jan van Riemsdyck, ressalta o realismo das imagens e sua verossimilhança com o próprio ato de dissecação. Segundo a autora,

[...] o trabalho de Hunter combina a prática cirúrgica com a anatomia e o método da autópsia, trazendo para a representação o efeito do real, como se o leitor-observador pudesse ver exatamente o que Hunter viu no seu gabinete de anatomia obstétrica. (...) O objetivo da imagem é destacar o detalhe do útero que suprime o corpo ou que se transforma no todo, num efeito metonímico. (MARTINS, Ana Paula V. 2005, p.650)

Deste modo, a fragmentação do corpo surge como um aspecto importante por estar bastante presente nas imagens anatômicas e nas imagens das artistas contemporâneas. Toma-se um pedaço do corpo como representante do todo, pois naquelas ilustrações a gestação é representada por um útero dissecado. Esta também é uma forma de representar o corpo, a qual foi construída por estas imagens anatômicas, produzindo efeitos de verdade e naturalização. Antes delas, como cita Brandy Schillace, existiam figuras completas de mulheres em posições

comuns e com os órgãos expostos. Para o autor:

O século XVI viu a proliferação de figuras anatômicas completas. O trabalho “The Expert Midwife” de Jacob Reuff mostrava mulheres com seus torsos dissecados, exibindo delicadamente seus órgãos internos. (...) Mas, no século XIX, o todo foi substituído por anatomias seccionadas e parciais. Não existiam mais figuras de corpos andando, dançando, ou – como no caso das mulheres – fazendo reverência. Em seu lugar, somente os aspectos relevantes apareciam nas páginas dos atlas, o que significava (para a mulher grávida) somente o útero. (SCHILLACE, 2014)

A imagem nunca será inocente ou somente descritiva, pois a imagem está repleta de discursos. Fragmentar, isolar, dissecar, anular a identidade e encobrir o sexo são ações que denotam intenções, censuras e discursos de poder sobre o corpo feminino. Deste modo, o uso destas ilustrações em obras de arte conduz a pensar sobre esta ação como ato de devolver às imagens, ora feitas por artistas, para outro território, o do universo artístico. Seria essa uma ação também política? Teria esta atitude a intenção de romper com os territórios rígidos das disciplinas? Considerando que muitas destas imagens foram produzidas por artistas, sua apropriação as devolve para o lugar de sua origem.

De forma diferente, a apropriação de desenhos obstétricos do parto foi feita também pela artista brasileira Fernanda Martins Costa, em seu trabalho *A Boa Hora*. Este conjunto de imagens foi exposto no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em uma exposição sob a curadoria de Ana Zavadil, *Útero, Museu e Domesticidade: gerações do feminino na arte*, em 2014. No caso desta artista, é interessante constatar que as imagens científicas fazem parte de sua formação, como descreve Daniela Kern:

Filha e neta de pediatras e professores de medicina, habituada a perambular pelos ambientes do antigo Hospital Santo Antônio, na Avenida Ceará, Fernanda cresceu observando os materiais e os procedimentos do universo médico, e passou a utilizar os antigos instrumentos médicos da família, estetoscópios, otoscópios, termômetros, balanças, estufas, máscaras, seringas, pró-pés, como um arquivo, consultado sempre que ela desejava criar novas imagens. (KERN, 2013.)

Assim como Belinda Kochanowska, neste trabalho, a artista Fernanda Martins Costa constrói sete pinturas sem modificá-las radicalmente ou acrescentar nelas algum elemento discrepante da imagem original. As pinturas mostram repetidamente uma mão representada realisticamente com vestimentas que nos remetem a trajes médicos (azuis e brancos). Estas mãos penetram em um corpo para retirar um feto lá de dentro. O feto é mostrado em sua totalidade, mas o corpo pelo qual ele é retirado é representado somente pelos ossos da pelve,

que sustenta talvez um útero (ou seria a bolsa de líquido amniótico?).



Obra 2- Fernanda Martins Costa (Brasil, b. ____), *A Boa Hora*, 2013. Grafite, lápis aquarelável e acrílica sobre tela.

Segundo Daniela Kern (2013), estas imagens foram apropriadas de um livro de medicina encontrado pela artista em uma biblioteca: *Nouvelles Démonstrations d'Accouchements* de 1822, escrito pelo médico francês Maygrier. As ilustrações foram realizadas pelo ateliê de gravura de Forestier, a partir dos desenhos originais de Antoine Chazal. Portanto, as pinturas de Fernanda Martins Costa são a terceira geração de imagens, sendo a primeira de A. Chazal e a segunda de Forestier.

O corpo da mulher, neste tratado da obstetrícia de 1820, é reduzido aos ossos da pelve, logo, um corpo assexuado, sem carne, sem pele, sem identidade. Este sujeito-pelve teria como sua única função a reprodução. Além disso, as imagens apresentam um sujeito defeituoso, pois em todas as gravuras vemos posições fetais que geram partos complicados, que podem levar à morte fetal e materna. A imagem central é a única que parece ter um resultado efetivo, pois o bebê está saindo, com o auxílio das mãos, que parecem ajudá-lo a se desvencilhar do sujeito-pelve defeituoso.

No período de lançamento deste tratado do século XIX, os estudos médicos sobre o corpo da mulher se detinham exclusivamente em suas funções reprodutoras. A imagem da mulher é construída com base em sua redução à função materna. Segundo Ana Paula Vosne Martins (2004), a partir daí, explicações para muitas doenças ou desconfortos femininos eram justificadas pelo útero, como se deste órgão surgissem forças de geração de vida, de doenças e de morte. “No tempo e no espaço das mulheres, o corpo era determinante (...). Para cada fase da vida da mulher parecia ficar mais evidente para os médicos a íntima relação entre fisiologia e patologia” (MARTINS, 2004, p.40). Tomando a função materna como significativa do corpo feminino, os estudos sobre as mulheres são desenvolvidos exclusivamente em direção aos estudos do útero. Obviamente, é possível encontrar estas relações estabelecidas também em relação à gravidez e ao parto:

A gravidez e o parto também foram considerados estados predisponentes a manifestações mórbidas. Os tratados de obstetrícia dos séculos XVIII e XIX dedicaram muitos capítulos aos problemas que ocorriam nos dois momentos, além do fato de que a obstetrícia tornou-se a especialidade médica a partir da experiência dos cirurgiões em atender somente a partos complicados, o que explica o grande interesse pela patologia dos partos. (MARTINS, 2004, p.40)

A descrição e diagnóstico das apresentações fetais já haviam sido descritas nos manuais de algumas parteiras, como observado em 1671, no manual de Jane Sharp. (Figura 01). Porém, novos procedimentos para as correções destas apresentações foram inventadas “fosse com uso de instrumentos ou pela cirurgia, embora este último recurso só fosse praticado em mulheres mortas até a década de 1870, quando novas técnicas cirúrgicas foram desenvolvidas evitando a morte da mulher por hemorragias.” (MARTINS, 2004, p.97).

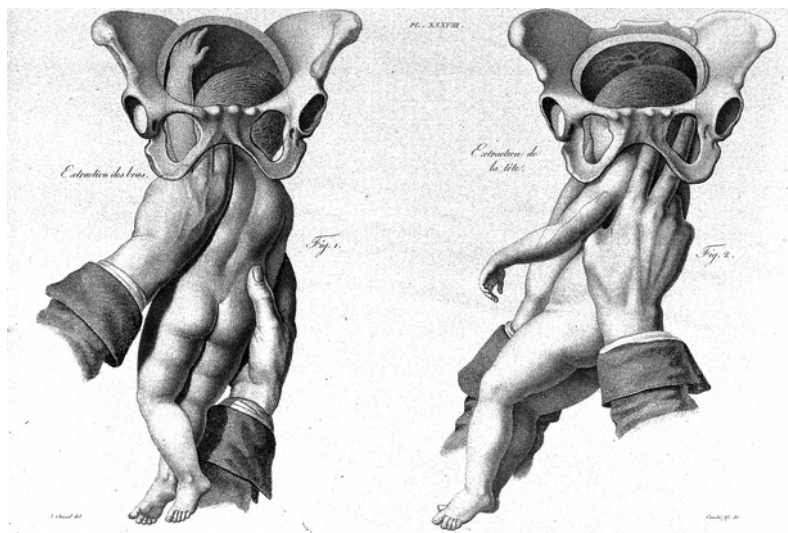


Figura 3- Prancha XXXVIII
(Extraction des bras et de la tête).
*Nouvelles Démonstrations
d'Accouchements*, 1822. Gravura
de Forestier, desenhos de Antoine
Chazal.

Voltando à obra de Fernanda Martins Costa e às ilustrações do livro apropriadas pela artista, como a prancha XXXVIII, pode-se notar que a artista faz a opção por uma simplificação nos volumes e detalhamentos da imagem. Contudo, acrescenta cor nos corpos e fundo. O amarelo predomina em todas as imagens, mas ao se aproximar do corpo do bebê observa-se a presença do marrom, laranja e, finalmente, do vermelho. Aquela imagem, aparentemente neutra, usada como referência científica ganha, pela cor, sentimento e sensações. A única forma que se mantém da mesma cor das ilustrações originais são os ossos, a síntese do corpo da mulher parece mantida.



Obra 3- Fernanda Martins Costa (Brasil, b. ____), *A Boa Hora*, 2013. Grafite, lápis aquarelável e acrílica sobre tela.
(3 detalhes)

Por último, nas bordas superior e inferior, nota-se a cor dourada, ligada à cor do ouro e das coisas que são preciosas e sagradas. Para este trabalho, o dourado conduz à iconografia cristã, às representações divinas de Cristo com sua mãe. São vários os exemplos deste uso na arte: *Maestrà* (1280-1285) de Cimabue, *Madona e o Menino* (1320/130) de Giotto e *A Anunciação* (1333) de Simone Martini, são alguns deles. Ao observar as imagens, a posição

do bebê, a ajuda médica proposta para o nascimento, o título do trabalho (*A Boa Hora*) e o significativo dourado que cerca estas imagens, pergunto: Será que a resposta para uma *Boa Hora*, nestes sabidos difíceis nascimentos, são a medicina e a fé? Ou seria então uma nova fé, a fé na medicina? A ciência substituiria neste sentido a religião? A única coisa não abandonada parece ser a sacralidade, contudo, é importante lembrar sempre que tanto a ciência quanto a religião e a arte, neste caso, estão fundamentadas no masculino, ou em uma ordem do patriarcado burguês, no caso do ocidente moderno.

Rosemary Betterton, ao falar dos corpos maternos e sua representação na cultura visual, estabelece justamente esta relação entre o sagrado e o médico na concepção do feminino e do que é o corpo materno hoje:

Na tradição visual ocidental, o corpo materno foi entendido principalmente como um recipiente da criança por nascer e em seu modo central esta representação é o ideal maternal cristão, consagrado como o vaso sagrado da divindade e do conceito científico do corpo grávido como receptáculo para uma nova vida biológica. (BETTERTON, 2009)

São muitos os dispositivos usados no discurso científico para levar a crer que o corpo é uma máquina, desconsiderando sujeitos e afetos. David Le Breton (2003), aprofunda-se nesta questão ao analisar como avançam as pesquisas sobre gestação e reprodução. Para o autor, o caminho que vem sendo traçado pela medicina (que primeiro vê este corpo materno como um útero, depois o identifica como um corpo defeituoso e que deve ser controlado, ajudado e modificado) tem como perspectiva a anulação do corpo materno no processo gestacional. Segundo o autor:

A assistência médica à procriação induz uma concepção de criança fora do corpo, fora da sexualidade. Alguns biólogos até sonham em eliminar a mulher de toda gestação graças à incubadora artificial. Nessa utopia, a existência pré-natal do indivíduo seria apenas um percurso médico em que a mulher absolutamente não é necessária. (LE BRETON, 2003, p. 23)

Contudo, se a tecnologia ainda não conduziu a esta realidade, talvez as mudanças na representação dos corpos nas ilustrações científicas tenha tornado ainda mais próximo o sonho do corpo tecnológico, pois recentemente houve uma substituição destas gravuras de desenhos anatômicos em tratados obstétricos por imagens técnicas²⁵ (FLUSSER, 1985). Nestes casos, entre o homem que produz a figura e o corpo, interpõe-se uma máquina de olhar que anulará quase que imediatamente o produtor da imagem. Por muito tempo, as ilustrações

²⁵Vilem Flusser (1985) define as imagens técnicas como as imagens produzidas por aparelhos. Neste sentido, todas as imagens como fotografias, vídeos, ultrassons, raio-x, seriam imagens técnicas.

eram feitas por artistas e ilustradores que assistiam uma aula de anatomia ou ouviam uma descrição oral médica, e traduziam isso com linhas e formas. Esta tradição se mantém nas imagens obtidas hoje por aparelhos de escaneamento do corpo. Encantados com o funcionamento do corpo e com a gestação e nascimento, cientistas têm se esforçado para criar ilustrações do corpo a partir de exames cada vez mais tecnológicos. As imagens produzidas por estes aparelhos, que se inicia com o Raio-X, hoje podem ter cores, movimentos e sons corporais. Porém, diante do parto, estas figuras modificam a visão que temos do corpo feminino? Pelas pesquisas no grupo *The Vision MD*²⁶, percebe-se que é mantida, nas ilustrações de parto, a relação do corpo feminino como recipiente coadjuvante no processo de nascimento. Outra vez encontra-se imagens, agora extremamente elaboradas e sintetizadas, de um corpo materno que é apresentado somente por ossos que envolvem um bebê, este ser minúsculo é que se constitui como sujeito completo. O fundador deste grupo é Alexander Tsiaras, segundo ele, já fora citado como o “Leonardo da Vinci da era digital”. No *site* que divulga seus trabalhos, é possível encontrar a sua descrição:

Ele é um inovador tecnológico, suas raízes são baseadas em sua arte e conhecimento sobre jornalismo científico. Tsiaras desenvolveu um software de imagem científica inovador, que permite que ele escaneie e grave o corpo humano em todos os seus estágios; de uma pequena célula no momento da concepção, até o desenvolvimento biológico de homens e mulheres, além disso, ele conta histórias emocionantes de saúde e prevenção a partir delas. Suas imagens explicam de forma simples e inspiradora a saúde e a doença em termos que qualquer um pode entender. E o mais importante, elas te dão um mapa visual para planejar sua própria saúde com excelência. (TSIARAS, 2017)

Tsiaras, apesar de ser um pesquisador da área da saúde e da imagem, frequentemente em seus discursos usa a palavra *magia*:

A magia dos mecanismos dentro de cada estrutura genética dizendo exatamente onde a célula nervosa deveria ir, a complexidade destes, os modelos matemáticos e como essas coisas são realmente feitas estão além da compreensão humana, mesmo que eu seja um matemático (...)É um mistério, é mágico é a divindade! (TSIARAS, 2017)

A função que Tsiaras exerce hoje é próxima à dos ilustradores de livros anatômicos do século XIX, mas ele a realiza por meio da construção de softwares e programações, que transformam uma figura escaneada em um modelo tridimensional do corpo. Ao explicar este processo, ele inclusive descreve como as imagens são recebidas por sua equipe, com névoas e

²⁶O grupo The Vision MD é uma empresa fundada em 1997 que transforma dados coletados por tecnologias de imagens médicas e as transforma em imagens que narram situações ou histórias relacionadas à saúde. Trabalha com formato estático, como ilustrações, mas também com vídeos e imagens em movimento.

borrões que têm que ser eliminados para a observação dos órgãos escondidos por uma figura original que é indefinida. A seleção sobre o que será revelado e o que será abstraído da imagem original é feita de acordo com o trabalho que ele quer desenvolver. Todas as cores dos ossos, dos músculos, das membranas e dos órgãos são escolhidas pela equipe, de modo que elas podem ser entendidas aqui como algo simbólico dentro desta projeção de figura que faz destacar certos órgãos ou estruturas. A intenção que o grupo *Vision MD* tem com suas produções é a educação médica pelas imagens. Tal pretensão é exposta inúmeras vezes pelo próprio Alexander Tsiaras nos vídeos e entrevistas postados no site do grupo. Eles acreditam que essas imagens levarão ao conhecimento do próprio corpo, de suas funções e doenças, para que o espectador tome a melhor decisão acerca de sua saúde. Segundo Tsiaras, “Nossa responsabilidade fundamental como cientistas é quantificar os dados, nossa responsabilidade como jornalistas é produzir informação, nossa responsabilidade como artistas é pegar isso e torná-lo bonito.” (TSIARAS, 2017)

A relação de criação e ficção que encontramos na elaboração destas imagens científicas se aproxima das invenções que Leonardo da Vinci realizava ao tentar, por exemplo, aproximar as características dos mamíferos, ao desenhar em sua prancha, para o *Tratado de Anatomia*, um bebê humano junto com uma placenta bovina. Contudo, Leonardo parecia acreditar que sua função era dar sentido ao corpo e ao desenho deste corpo, pela sintetização da forma, pela exatidão de seus contornos (ARASSE, 2006), mesmo que isso envolvesse desenhar algo que anatomicamente ele não tinha visto. Ao contrário de Tsiaras, que vê sua função de artista não como inventor, mas como embelezador das imagens.

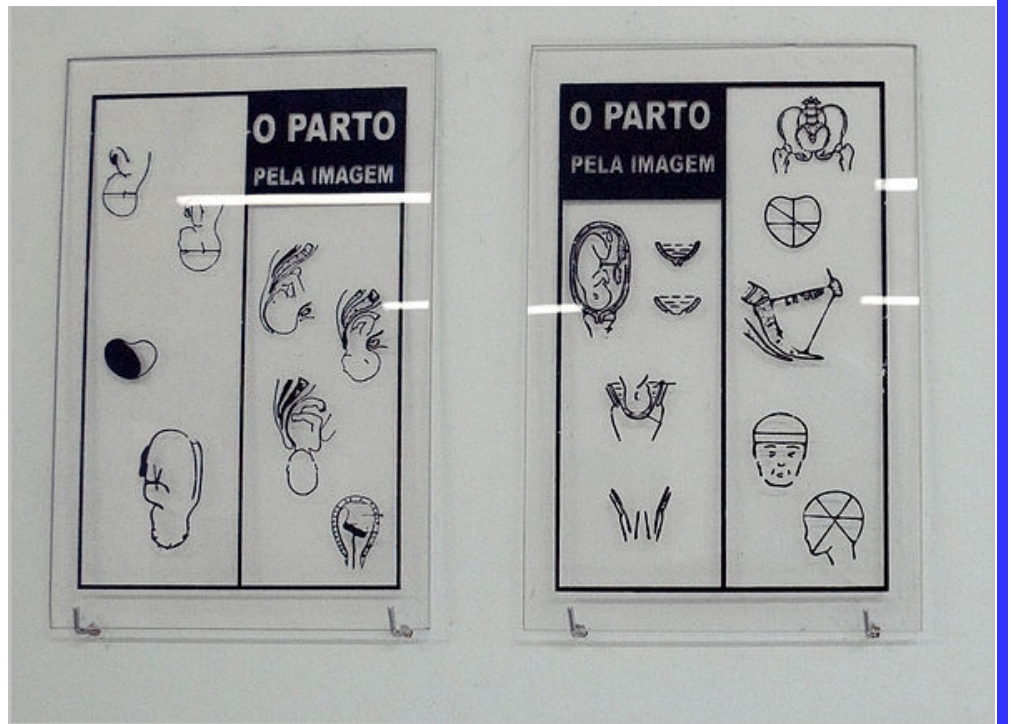
A próxima artista que trago para esta pesquisa constrói uma armadilha em seu trabalho, pois, consciente do valor de verdade das imagens científicas, Ruth Sousa cria uma história fictícia e, assim, tentar convencer o espectador a atribuir veracidade a ela. Sabemos o quanto as imagens anatômicas podem, com efeito, ser simplificações e fragmentos ficcionais sobre o corpo, mas seu poder de convencimento parece não diminuir, pois carregam o poder do discurso científico. Elas servem como comprovação de algo. É a partir da consciência deste poder da imagem científica que acredito que a artista Ruth Sousa buscou justamente nela a suposta comprovação do nascimento de uma criança inquebrável.



Obra 3 - Ruth Sousa (Brasil, b.), *Pedido n.08*, Série: *Memories Cooperation*, 2011. Instalação. Negativo de vidro em caixa backlight, placas de vidro com ilustrações em silkscreen sobre sistema reprodutor feminino, ilustração antiga em moldura dourada.

Este trabalho de Ruth Sousa faz parte de um projeto maior, desenvolvido no período de doutorado da artista na UFRGS, com o título: MADE-UP MEMORIES CORP. A obra criada pela artista se aproxima de uma empresa, ou simula a estrutura empresarial, de modo a propor a fabricação de memórias a partir de um pedido do público, postado em um *site* planejado pela artista. O trabalho estabelece uma relação entre lembrança e produto, sonho e realidade, transitando entre estes universos e propondo instalações, objetos, fotografias e textos que, organizados no espaço da galeria, concretizam-se tanto como obras de arte quanto como prova da existência de memórias inventadas. Dentro desta série de trabalhos, um deles me interessou pela presença de imagens de parto. Ao investigar o *site* da empresa criada pela artista, encontrei uma estrutura catalográfica que, em todos os trabalhos, revela o pedido solicitado, descreve as estratégias para realização da lembrança, certifica a realização da memória inventada e relaciona os itens usados para o trabalho. No pedido n.08, é possível encontrar a solicitação que leva a artista ao desenho do parto:

Quando eu era criança, ganhei do meu pai como presente uma boneca de vidro. Este seria o último que eu ganharia, pois ele sairia de casa para uma viagem da qual jamais retornaria. Alimentei, durante muitos anos, a fantasia de que se eu não quebrasse a boneca meu pai retornaria. Mas, aos 15 anos de idade, minha boneca se quebrou. Quando, já adulta, descobri que era incapaz de ter filhos, atribuí o fato ao brinquedo quebrado, que me privou, ao mesmo tempo, de um pai e um filho. Meu pedido, portanto, é o de possuir uma criança inquebrável, feita de uma carcaça rígida e impermeável. (SOUSA, 2013)



Obra 3- Ruth Sousa (Brasil, b.), *Pedido n.08, Série: Memories Coorporation*, 2011. (detalhe)

O pedido, portanto, é feito por alguém que descobre a impossibilidade de gestar uma criança e, apesar de a solicitação ser a de “possuir uma criança”, a artista procura ilustrar a suposta realidade deste bebê por meio do parto. Porém, a veracidade buscada aqui na realização desta obra como comprovação absoluta de um nascimento, não vem de uma fotografia ou vídeo de um parto documentado, mas da ilustração científica do mesmo. A imagem científica, neste caso, empresta para a lembrança inventada da artista a força da veracidade, a “evidência concreta e incontestável da situação” (SOUSA, 2013), como a própria artista descreve no certificado de autenticidade preparado para esta obra.

No diário da obra, a artista relata a apropriação das imagens como uma das últimas ações estabelecidas para a conclusão do trabalho: “Acrescentei ao conjunto ilustrações de livros antigos sobre sistema reprodutor feminino, sendo que duas foram impressas em *silkscreen* sobre placas de vidro e uma teve acabamento em moldura dourada” (SOUSA,

2013) Uma das imagens que a artista escolhe parece medir e indicar instrumentos de medidas do corpo, a cabeça do bebê encontra-se cercada de linhas retas, como se este corpo devesse seguir uma norma. Esta ação, muito comum em manuais médicos do início do século XIX, foi um dos instrumentos de poder usado para convencer as pessoas de que o saber médico era exato, objetivo, superior e, por isso, melhor do que os saberes ligados aos saberes populares, no caso, as práticas das parteiras. Ana Paula Vosne Martins (2004) revela este discurso médico do progresso ao analisar um dos textos escritos pelo médico e professor na Universidade de Paris, Velpeau, em 1835, no qual o autor fará uma análise da linha do tempo da história parto:

(...) entre os povos bárbaros, somente as mulheres atendiam às parturientes. Com o progresso da civilização, os cirurgiões passaram a atender os partos, o que o levou a concluir que a arte dos partos deveria acompanhar as transformações científicas, vindo a tornar-se uma ciência produzida exclusivamente pelos médicos, que seriam assistidos por parteiras treinadas e submetidas à sua autoridade. Os instrumentos obstétricos são reveladores de outra variante do biopoder: a crescente intervenção nos partos, nem sempre acompanhada de uma avaliação ponderada sobre a necessidade do uso dos fórceps, por exemplo, o instrumento-símbolo da ciência obstétrica. (MARTINS, 2004, p.97)

Neste discurso, nota-se a imagem do médico ligada ao futuro, à evolução e ao “saber verdadeiro” sobre o parto. Outra característica importante nas imagens de Ruth Souza, que também é bastante usada por outras artistas, é a seleção específica de um fragmento do corpo da mulher como alvo e centralidade do símbolo do parto e da maternidade: o útero e os ossos pélvicos. Nos manuais médicos do século XIX analisados por Ana Paula Vosne Martins, essa seleção era clara, as investigações médicas se concentravam na pélvis. Ela será medida, descrita e responsabilizada pelas características dadas como femininas. De lá saem os bebês, mas imaginam que, provavelmente, também é de lá que saem as doenças femininas. Martins (2004. p.93) dirá que a medicina obstetrícia criou a “mulher pélvica” e que as imagens eram grandes aliadas deste discurso:

Mais do que ensinar os exames, as imagens ensinam a ver o corpo como um objeto analisável, mensurável e passível de manipulações que só podem ser realizadas por quem o conhece. Ambas mostram quem é o objeto e quem é o sujeito do conhecimento. O objeto é passivo e ocupa a maior parte da imagem, sendo o centro da representação. O sujeito é ativo e só aparece no importante detalhe das 'mãos exploradoras'. (MARTINS, 2004, p.95)

Tais imagens colaboram com uma visão de que as mulheres devem se submeter e se transformar em sujeito passivo diante dos conhecimentos e instrumentos tecnológicos usados por quem realmente conhece e estuda seu corpo, o médico. A proliferação das imagens nos

diversos livros de obstetrícia no início de século XIX é tão grande que Ana Paula Vosne Martins diz que, pela quantidade e pelo realismo, nunca o corpo feminino fora tão exposto, “nem mesmo na pintura” (Martins, 2004, p.95). A profusão do discurso nesta direção será intensa, o que pode também indicar que, de alguma forma, existia uma resistência, pois, se não fosse assim, qual seria a necessidade da repetição e reafirmação da valorização do saber médico sobre o corpo das mulheres?

Tendo em vista que o trabalho de Ruth Souza responde a um pedido expresso pela linguagem escrita que se transforma em trabalho artístico visual pelas escolhas da artista, voltemos ao pedido. Este corresponde justamente a uma desilusão com o corpo, uma mulher solicita uma criança quando se vê na incapacidade de gerar filhos. Existe um incômodo exposto deste sujeito, de modo que se não houvesse, não faria sentido fazer um pedido que supra esta necessidade, pois o pedido denota a falta ou ausência, a desilusão com o próprio corpo. A artista, ao buscar a resposta ou a solução para esta solicitação, apoia-se justamente nas imagens da ciência, pois esta é um das matrizes históricas nas quais foi engendrado um imaginário de pressupostos e respostas para o corpo desta mulher, tido pela ciência como “defeituoso”. Desta forma, vai dotar o objeto artístico de fontes comprobatórias de um nascimento ocorrido. A imagem emoldurada em dourado é a prova da concepção, e nela observamos uma descrição do processo de ovulação, fertilização, descida pelas trompas e fixação uterina. A imagem científica é como um substituto para a concepção natural, ela seria a prova de que este útero não está mais doente, ele funciona, ao menos na imaginação.

Com o intuito de passar então para os discursos que associam o parto a outras experiências para além da visualização fisiológica deste ato, proponho a observação da imagem “Todas as palavras ocultam um verbo” (2013) de Clarice Gonçalves. Este trabalho mostra também uma imagem em corte anatômico de corpo feminino parindo, mas acrescenta dois novos personagens a esta situação. A artista mistura a ilustração descritiva do parto com a recepção deste bebê no mundo. É como se ele saísse deste lugar científico, médico-científico e entrasse então em uma situação familiar, ou seja, sai da ciência para entrar na família.



Obra 4- Clarice Gonçalves (Brasil, b.____), *Todas As Palavras Ocultam Um Verbo*, 2013. Óleo Sobre Tela, 80x80cm

Estes dois personagens, inseridos na cena por Clarice Gonçalves, parecem-se com pessoas comuns, não vestem jalecos ou roupas médicas, nem cirúrgicas. Outra coisa chama atenção, a sobreposição das mãos que recebem o bebê. A mão que segura imediatamente a cabeça da criança é maior e parece vestir luvas. Já a outra mão, é menor e seria possível dizer que dá o apoio para a primeira mão. Este personagem da cena, em relação ao outro do lado esquerdo, parece pequeno e, por isso, é uma possibilidade inferir que se parece com uma criança ou um pré-adolescente. Tanto ele quanto a mulher estão com os olhares atentos ao

nascimento diante deles, ela passivamente, ele recebendo o novo ser.

A inserção destas figuras no quadro remete às disputas de poder pelas funções exercidas no parto, travadas por médicos e parteiras no final do século XIX. Longe de afirmar que a pintura de 2013 se refere a tais disputas no século XIX, o que interessa aqui são as possíveis relações estabelecidas entre estas duas figuras, a saber, algumas reflexões sobre as disputas entre homens (médicos) e mulheres (parteiras), que se mantém até hoje. Diante disso, é possível observar também na atualidade, a visão de que tradições e culturas populares e/ou ritualísticas têm menos importância, mesmo depois de comprovado que várias das técnicas médicas não têm a eficácia que se acreditava, e muitas vezes são prejudiciais ao parto, como alertavam as parteiras do século XVIII e XIX. Este é o caso, por exemplo, dos procedimentos da episiotomia e da manobra de Kristeller²⁷, usados regularmente pelos obstetras, e incluídos como tópicos de relevância em vários cursos de medicina brasileira. Porém, será que os médicos cirurgiões são considerados mais competentes pelo simples fato do uso técnico de instrumentos? Ou será que o fato de serem homens na verdade os associa ao saber e à inteligência, enquanto as parteiras mulheres são associadas às limitações biológicas e de inteligência? De acordo com Ana Paula Vosne Martins:

A pintura e a literatura do século XIX muito contribuíram para a divulgação da imagem moderna do médico: um homem respeitável, sábio, bom observador e, mais importante, confiável; alguém que podia entrar nos lares, conhecer os membros da família, tornar-se o confidente das mazelas e das misérias humanas, bem como ser uma espécie de educador dos corpos e dos sentimentos, um novo sacerdote, só que a serviço da ciência e da saúde. (MARTINS, 2004, p.79)

Desta forma, a arte também ajuda a construir a imagem do médico como este sujeito dotado de poderes sobre os corpos, mas que, longe de ser um sábio popular, é uma representação da ciência, do conhecimento científico, ele detém daí em diante o poder sobre os corpos. Voltando às reflexões sobre estes poderes, diante da imagem de Clarice Gonçalves, questiono se as mãos que se colocam entre o bebê e o menino são um indicativo do saber médico que se interpõe entre os sujeitos, de modo a impedir o contato direto, pele a pele, entre estes dois sujeitos. Como, possivelmente, estas eram as mãos ilustradas pela imagem original apropriada para esta pintura pela artista, ela é a ilustração vinda da ciência. A artista poderia facilmente retirá-la da obra final, mas não o fez, mantendo o estranhamento da mão sobre a

²⁷Episiotomia e manobra de Kristeller são dois procedimentos médicos. A episiotomia “é o corte do pube, mas exprime hoje a secção do períneo. (...) incisão no contorno da vulva para aumentar-lhe o orifício” (REZENDE, 1969). A manobra de Kristeller é a “expressão do fundo do útero” (REZENDE, 1969), geralmente feita por um enfermeiro que pressiona a barriga da mulher, Resende alertava que “Não é procedimento inofensivo. Mas orientada ou violentamente praticada, a expressão acarreta lesões maternas e fetais” (REZENDE, 1969).

mão, dos saberes que possivelmente interpelam a artista quando ela recria a encenação de um nascimento. A mulher colocada ao lado olha atentamente o nascimento, tem um olhar e postura altivos, sua feição denota idade. Estaria a artista estabelecendo uma relação entre a idade e o saber destas personagens? A mulher madura e experiente seria a parteira anciã e sábia que observa um jovem médico que recebe este bebê pelo véu do saber científico?

Outro aspecto que gostaria de explorar neste trabalho é o título colocado na obra da artista: *Todas As Palavras Ocultam Um Verbo*. Esta é uma frase retirada do livro de Gaston Bachelard (2001), *O Ar e os Sonhos*. Sua interpretação levaria à crença de que toda palavra oculta uma ação, as palavras seriam como esconderijos ou abrigos de ações. Assim, a imagem também não seria o lugar escondido da ação? Apesar de estática e bidimensional, ela move diretamente a imaginação. A imagem proposta pela artista move também o nascimento da criança como marco do início de um sujeito, sujeito este que, pela ruptura do vínculo com o corpo da mãe, está apto à ação, apto a ser e a viver.

1.2 O Universo médico como referência para arte

A história do parto não é o relato de sequências de procedimentos e reações fisiológicas, mas, segundo Ana Paula Vosne Martins (2004, p.67), o parto é, antes de tudo, um acontecimento social, que se estabelece a partir de procedimentos que são também culturais. Para ela, a tradição do parto como assunto de mulheres se estende até o século XIX. Neste sentido, é interessante notar, como ressalta Martins, que os discursos sobre o corpo feminino no mundo ocidental antigo costumavam ser baseados no relato de mulheres que atendiam os partos e não na experiência de partos realizada por homens, mesmo que os registros oficiais fossem elaborados por eles.

A falta de poder sobre o parto por parte da medicina pode ser comprovada pelos inúmeros esforços dos discursos médicos em desqualificar o trabalho das parteiras tradicionais já entre os séculos XVII e XVIII (MARTINS, 2004, p.70). A disputa de poderes sobre o discurso da vida, inclusive sobre o parto, ganhava aspectos científicos e se distanciava dos rituais e tradições sociais ligadas a este evento. No clássico texto de Simone de Beauvoir (2016), *Segundo Sexo*, publicado em 1949, é possível verificar como ela descreve os perigos de um parto sem assistência médica e, em seguida, comemora a intervenção médica como salvadora dos partos:

O que é significativo é que, normalmente, a mulher — como certas fêmeas de animais domésticos — precisa de auxílio para cumprir a função a que a natureza a destina; há, porém, camponesas de hábitos rudes e mães solteiras que dão à luz sozinhas: mas sua solidão acarreta muitas vezes a morte do filho ou doenças incuráveis na mãe. No próprio momento em que acaba de realizar seu destino feminino é ainda a mulher dependente: o que prova que também na espécie humana a natureza não se distingue nunca do artifício. Naturalmente o conflito entre o interesse do indivíduo feminino e o da espécie é tão agudo que acarreta às vezes a morte da mãe ou a do filho: são as intervenções humanas da medicina, da cirurgia, que diminuíram consideravelmente (quase eliminaram) os acidentes antes tão frequentes. Os métodos da anestesia estão desmentindo a afirmação bíblica: "Conceberás na dor"; correntemente utilizados na América do Norte, começam a vulgarizar-se na França; em março de 1949, um decreto tornou-os obrigatórios na Inglaterra. (BEAUVOIR, 2016, p.305-306)

É perceptível na fala da autora sua tendência em considerar o parto como algo natural, como “função que a natureza destina”, contudo, também uma desconfiança de que, se feito desta maneira, poderia acarretar em consequências graves, portanto, ou as mulheres precisam de auxílio ou terão finais indesejáveis no pós-parto. E quem, para Beauvoir, salvará estas mulheres de tal destino? Os médicos e cirurgiões. A autora desconsidera aqui todo o conhecimento anterior atribuído à parteira tradicional. Percebo que os estudos feministas da década de setenta darão outra perspectiva para os saberes populares e para o conhecimento tradicional das parteiras, que atendiam em domicílio, de modo a analisar alguns textos escritos e publicados por estas profissionais, classificadas anteriormente como ignorantes. Martins descreve esta disputa de poder de seguinte forma:

Ao reequacionar os termos dessa relação conflituosa, a história feminista do parto e da maternidade retirou de cena a oposição ideológica entre saber e superstição, para colocá-la no campo das disputas profissionais e da constituição de novos saberes sobre o corpo feminino que tiveram lugar a partir do século XVIII. Dessa forma, mostrou como a entrada dos médicos na cena do parto foi muito mais o resultado de uma relação de forças do que simplesmente a superação do obscurantismo pelo progresso do conhecimento médico. (MARTINS, 2004, p.70-71)

A especialidade médica surge principalmente ao considerar e relatar as próprias experiências médicas. A visão obstétrica do parto é parcial, pois se baseia nos partos difíceis, nas complicações e nas dificuldades. Eram estas as experiências médicas possíveis, já que os partos sem intercorrências aconteciam em domicílios auxiliados por parteiras. A relação conflituosa e as disputas de poder estabelecidas entre médicos e parteiras foram bastante estudadas pela historiografia feminista. Se, por um lado, é possível observar um menosprezo médico pelas práticas das parteiras tradicionais, no final do século XIX, por outro, não é possível afirmar que todas as suas práticas eram confiáveis. Os dois lados desta batalha provavelmente matavam e salvavam pacientes pelo uso de diferentes procedimentos. De

qualquer forma, as mulheres dão à luz sozinhas, seja com assistência médica ou com parteiras, de modo que a maneira como este evento acontece é determinada por uma cultura em uma certa época. Entretanto, por trás da cena, estabelecem-se disputas de poder e discursos que tentam anular o seu opositor. Desta forma, Maria Lúcia Mott (2009), esclarece que:

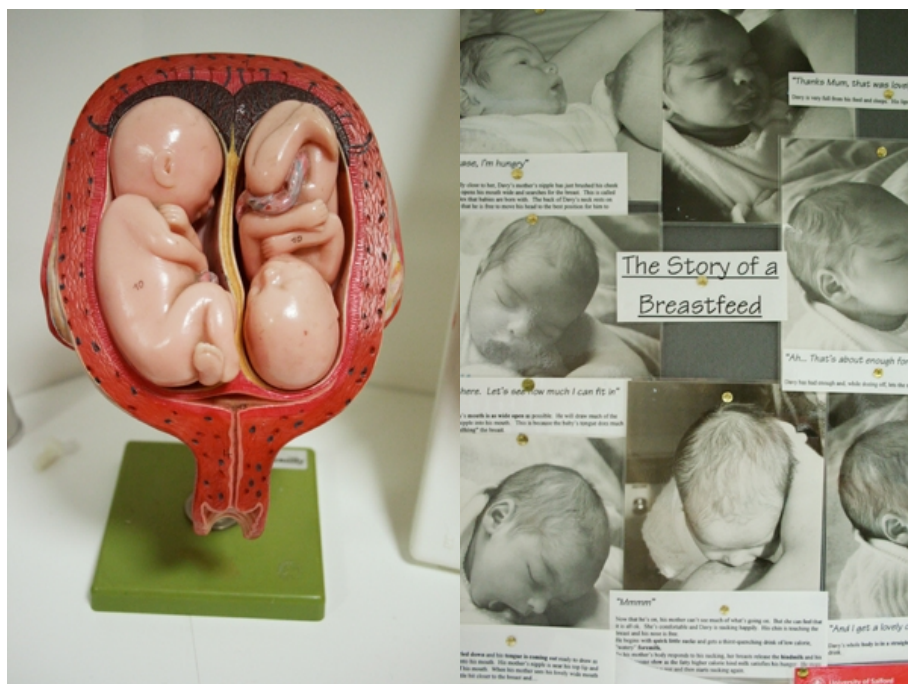
Apesar de as mulheres darem à luz desde o início dos tempos e de seu corpo estar programado para a reprodução da espécie, as práticas e os costumes que envolvem o nascimento e o parto têm variado ao longo do tempo e nas diferentes culturas. Como escreveu o historiador francês Jacques Gélis, o nascimento não se restringe a um ato fisiológico, mas testemunha por uma sociedade, naquilo que ela tem de melhor e de pior. Essa visão do parto como um evento cultural – seja realizado entre tribos ditas primitivas, seja em uma maternidade de ponta em uma cidade de Primeiro Mundo – é recente. (MOTT, 2009, p.399)

Neste contexto histórico, no qual existe um domínio da medicina sobre os corpos, encontrei três artistas que constroem relações entre o espaço médico e a arte, em trabalhos que falam diretamente sobre o parto. Neles, há o discurso médico apresentado, por exemplo, como espaço de imersão e criação na residência artística realizada dentro de um hospital, que resulta em uma performance realizada por Roberta Barros²⁸. Ou como lugar de questionamento e posicionamento político acerca dos procedimentos realizados sobre o corpo feminino no parto, como no livro *Cesárea*, publicado por Ana Álvarez-Errecalde²⁹. Ou ainda, como faz a primeira artista apresentada aqui, Samantha Sweeting³⁰, ao realizar uma apropriação de objetos de consultórios médicos em seu trabalho de instalação e performance apresentado na Inglaterra.

28Roberta Barros é artista, professora, produtora cultural e pesquisadora. Doutora em arte e autora do livro: *Elogio ao Toque*: ou como falar de arte feminista à brasileira. Mora no Rio de Janeiro, e participa de exposições individuais e coletivas no Brasil desde 2002, com fotografias, performances e vídeos.

29Ana Álvarez-Errecalde nasceu na Argentina, mora atualmente em Barcelona. Trabalha com fotografia e instalações, em exposições coletivas e individuais, principalmente na Europa, desde 2000. Seus trabalhos se encontram em coleções de arte na Espanha e Estados Unidos.

30Samantha Sweeting nasceu em Singapura em 1982, mora e trabalha em Londres. Fez graduação em fotografia, e já participou de exposições na Inglaterra, Itália, Alemanha, e Bélgica. Seus trabalhos são em sua maioria fotografias, mas a artista já realizou também performances.



Obra 5: Samantha Sweeting (Cingapura, b.), *La Nourrice (come drink from me my darling)*, 2011. Performance com espectador individual. Birth Rites Collection, Salford School of Nursing and Midwifery, Manchester. Abaixo: detalhes de imagens e objetos escolhidos para a ambientação da performance. Fotografia de Lisa Newman.

La Nourrice foi apresentado como uma performance na *Birth Rites Collection*³¹, na escola de enfermagem e obstetrícia da Universidade de Salford, em Manchester, em 2011, por Samantha Sweeting. A performance consistia em chamar os espectadores, um de cada vez, para conversar com a artista sobre aspectos da maternidade. Conforme descrito pela artista no *site* do próprio trabalho apresentado em 2011 nesta coleção, a interação proposta com o espectador era, primeiro sobre uma discussão acerca da “maternidade, lactação, sexualidade e luto”. Como pontuado por ela: “Nós discutíamos sobre os significados de um corpo que ainda não teve – e pode nunca vir a ter – um filho, pode performar atos maternais” (SWEETING, 2017). Depois da conversa, ela oferecia o próprio seio, que auxiliado por aparatos de co-lactação poderia ser sugado pelo espectador. Esta foi a terceira versão desta instalação/performance, que me chamou a atenção pelo uso, no espaço expositivo, de aparatos médicos geralmente usados em consultórios. Percebe-se nas fotografias de registro do trabalho, vários modelos tridimensionais de fetos de resina, que simulam a gestação e parto, dois desenhos anatômicos do momento do nascimento, vários seios de resina e fotografias didáticas sobre a amamentação. Entendi que este trabalho versa muito mais sobre a amamentação, o cuidado e a maternidade como fonte de prazer e nutrição depois que tive acesso à duas outras versões do trabalho realizadas pela artista em 2008 e 2009. Por isso, levanto aqui a questão sobre como a instalação planejada para receber esta performance, esse ambiente com sinais médicos/hospitalares, propõe um novo significado para o trabalho.

Ao observar as imagens de 2008 e 2009, percebi que o ambiente era iluminado com cores quentes e com poucos objetos ao redor da performer. Nas descrições do trabalho feitas pela artista, ela acrescenta que “em conjunção com a performance, um monitor mostra o vídeo em *looping* de uma garota amamentando um carneiro” (SWEETING, 2017). Ao descrever suas performances, a artista confessa o deslocamento da relação da amamentação:

A amamentação é deslocada da maternidade, e explorada como uma expressão de amor e pesar. Continuando minha pesquisa sobre a estimulação da lactação, olhando o cuidado com o adulto de forma a criar um sentido para repensar os jogos sexuais e a diferença de gênero. O leite, que se apresenta simultaneamente como fluido corporal e comida, é ingerido pelo corpo do parceiro em uma apresentação íntima de canibalismo, estabelecendo uma forma compartilhada de ternura erótica. (SWEETING, 2017)

³¹*Birth Rites Collection* é uma coleção de arte e parto fundada em 2011 e, desde 2018, sediada em Londres, no departamento de enfermagem obstétrica da Faculdade King's College. (<http://www.birthritescollection.org.uk/>)



Figura 4: Samantha Sweeting (Cingapura, b.), *La Nourrice (come drink from me my darling)*, 2009. Performance com espectador individual. Exposição: Visions of Excess, curadoria de Lee Adams and Ron Athey, Spill Festival, Londres. Fotografia de Richard Andersen.

O título do trabalho da artista também remete a outros universos semânticos que se apresentam em nossa cultura com diversos sentidos: *La Nourrice*. Este termo não é de fácil tradução e, talvez, neste caso, a tradução elimina as possibilidades de sentido para o trabalho. É possível que indique a profissão de enfermeira, de ama de leite e babá ao mesmo tempo. Porém, uma das possibilidades é pensar também na indicação de uma ação: o cuidar, e, neste caso, poderia ser chamada de *A cuidadora*. Continuando a análise do título, há o convite que se coloca em parêntesis: *come drink from me my darling* (venha beber de mim, meu querido). Desta forma, abrem-se várias possibilidades de leituras, pois o convite é claro e afetuoso, mas não parece dirigir-se somente a uma criança, pode ser também a um amante.

Alex Eisenberg (2009), ao escrever sobre sua experiência com esta performance na Inglaterra no Festival SPILL de performance, descreve com detalhes a ambientação criada pela artista para o/a espectador/a, que entrava individualmente no ambiente. Do lado de fora da sala, era apresentado um vídeo de uma mulher de quatro e um carneiro bebê que tenta mamar em seus seios:

Depois do arco, está Samantha Sweeting com um vestido branco virginal (seu traje performático). É quase uma camisola, mas também um vestido de uma fazendeira (ela está pronta para a ação). O cenário com o arco em tijolos aparentes evoca a sensação de fantasia; é como um sonho, com pouca luz e calmo. Samantha está sentada em um banco de ordenha, sorridente e gentil. No chão, encontra-se um tapete rústico de pele de carneiro, talvez houvesse uma roda giratória no canto? Eu

não tenho certeza... eu estava lá não para observar ou assistir a cena, mas sim para colocar-me dentro dela, para me tornar parte dela e, por isso, me transformar no trabalho (e no carneiro), com Samantha. (EISENBERG, 2009)

Apesar de Eisenberg dizer que não prestou atenção demasiada no ambiente, é claro em seu texto que as sensações passadas pela instalação trouxeram relações com a imagem da mulher e o desejo masculino por este corpo. A roupa de Samantha é “branca virginal”, “uma camisola”, de “fazendeira”. Seria ela uma camponesa inocente, virgem, pronta para se deitar? É evidente que toda a sexualização da cena se dá também pelo cenário, que se apresenta à meia luz, com tapetes de pele de carneiro no chão, um banco baixo, arcos de tijolos, a lareira, o interior, uma cena acolhedora e quente em que tudo remete à intimidade.

Na terceira apresentação, que para esta pesquisa é a que mais interessa, o vídeo da mulher que parece amamentar um carneiro é retirado e os objetos médicos são acrescentados. Desta forma, a relação entre humano e animal desaparece do trabalho. A inclusão de todos estes objetos contradiz o discurso iniciado pelo trabalho. Ao receber pessoas à meia luz e lhes oferecer o seio após um vídeo, estabelece-se uma relação de carinho e afeto, mas também de sexualidade (lembrando que o seio ofertado não contém leite, mama-se um seio de uma mulher e não de uma mãe). Nesta terceira versão, os objetos ligados à gestação e ao parto trariam o significado da maternidade com mais intensidade para este corpo que biologicamente não gestou. Contudo, será que os objetos médicos autorizariam cientificamente o ato de um adulto aceitar chupar os seios de uma mulher para conseguir tomar o leite?

A inserção de imagens ou objetos sobre o parto no ambiente que acolhe o espectador revela características que, nas outras performances, mantinham-se de alguma forma velados: este corpo supostamente pariu, é um corpo materno, um bebê é o agente provocador da amamentação. Nas demais performances, a ausência do bebê era imediatamente substituída pelo adulto, que entrava e mamava. Porém, nesta versão, ele está de alguma forma presente, mesmo como índice, como um objeto de plástico, ele se apresenta.

O corpo da artista, que se oferece para o outro, está imerso em um ambiente científico, rodeado de modelos e maquetes médicas. Será ele mesmo um objeto? Um objeto de amamentação adulta? Todo o teor (tensão ou tesão?) erótico e sexual presentes nas duas outras apresentações parece substituído por uma função fisiológica, puramente alimentar se realizada em um consultório ou espaço médico e não em um lar (próximo às instalações realizadas pela artista e já descritas neste trabalho). Não seriam as imagens de parto e gestação justamente as

inibidoras do uso deste corpo como ato de prazer e doação? A união entre o espaço médico e os fetos de borracha transformam nitidamente esta performance. Por este motivo, entendo que, possivelmente, as intenções da artista se modificaram a partir das expectativas iniciais e dos espaços expositivos oferecidos para sua performance.

As relações que as artistas estabelecem com os locais, espaços ou instituições onde são convidados para expor ou desenvolver seus trabalhos afetam as relações que se estabelecem também na criação de suas obras. Os espaços se oferecem também como provocações ao artista, o que também vai proporcionar diferentes efeitos e sentidos ao espectador. É perceptível como essa relação afetou o trabalho de Samantha Sweeting ao observar as imagens de sua performance no Festival SPILL e, depois, a mesma performance realizada na Escola de Enfermagem e Obstetrícia de Salford, em Manchester na Inglaterra, a convite da Birth Rites Collection. As próximas artistas a serem abordadas neste capítulo, Ana Alvarez Errecalde e Roberta Barros, também estabeleceram diálogos com as instituições que as convidaram para criar seus trabalhos.

Ana Álvarez-Errecalde conta que foi convidada para fotografar a cicatriz das mulheres que passaram por uma cesária³² e, a partir disso, ela tenta contar e mostrar uma história depois dessa ferida, histórias que implicam no amor, na proteção, de modo a demonstrar como essas sensações e sentimentos podem se revelar a partir da cicatriz. O trabalho da artista foi realizado em colaboração com o grupo “*El parto es nuestro*” na Espanha e lançado em formato de livro pela Editora OBstare em 2010. Ivone Olza (OLZA, In: ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010), diz que a Associação El Parto es Nostro, convidou Ana Alvarez para fazer as fotografias deste projeto pois imaginava que a artista poderia então mostrar “beleza” nessa cicatriz. Para Olza, seria como mostrar tanto a ferida visível, quanto a ferida invisível, a emocional, e ajudar outras mulheres na aceitação de suas cicatrizes. O projeto tem um objetivo político, que pretende afetar decisões pessoais sobre o corpo, atuando de maneira

³²*Cesárea* refere-se comumente à operação Cesariana, técnica cirúrgica na qual é aberto o abdome para retirar o feto ali gestado. Sua origem é controversa. Jorge de Rezende (1969, p.952) discorda que o nome teria sido dado devido ao nascimento de César por esta via, pois, na época de seu nascimento, não seria possível a sobrevivência de sua mãe. Segundo o autor, antes de 1500 este procedimento era realizado na tentativa de salvar um feto vivo dentro da barriga de uma mulher morta. Em uma mulher viva, “A operação efetuada pelo cirurgião Jeremias Trautmann, a 21 de abril de 1610, é, por muitos, admitida como a primeira intervenção desse gênero, incontestável, e feita por profissional da medicina”, realizada na Alemanha (REZENDE, 1969, p.957). Depois disso, durante três séculos, os esforços foram no sentido de aprimorar a técnica e diminuir a mortalidade materna e fetal, que era altíssima (em Paris, calculou-se em 1877 que durante cinquenta anos apenas uma mulher sobreviveu à cirurgia). Os avanços realmente relevantes para o sucesso da operação Cesariana se deram pela implementação da anestesia, da assepsia e de técnicas de sutura, realizadas entre 1837 e 1914 (REZENDE, 1969, p.961).

clara a partir do uso das imagens e vários depoimentos de mães sobre o corpo, suas funções, limitações e imposições durante o trabalho de parto.

Já na contracapa do trabalho, encontram-se textos que alertam para a intervenção cirúrgica e como este procedimento não deve ser a regra para todos os partos, de modo a serem descritas situações de risco e uma série de procedimentos que devem ser evitados no parto normal. Há dados estatísticos, principalmente no que se refere à frequência da cesariana e a esta situação na Espanha. As fontes destes textos são os Ministérios da Saúde e Consumo espanhol e a Organização Mundial de Saúde. É possível notar de imediato que o objetivo do trabalho não parece ser um apoio ao procedimento cirúrgico, mas um alerta sobre seu uso excessivo. É significativo perceber a clareza das disputas de poder também neste caso, dentro do próprio meio médico-científico, já que o consenso não parece ser possível: há médicos fazendo o procedimento sem necessidade e outros condenando tal atuação.





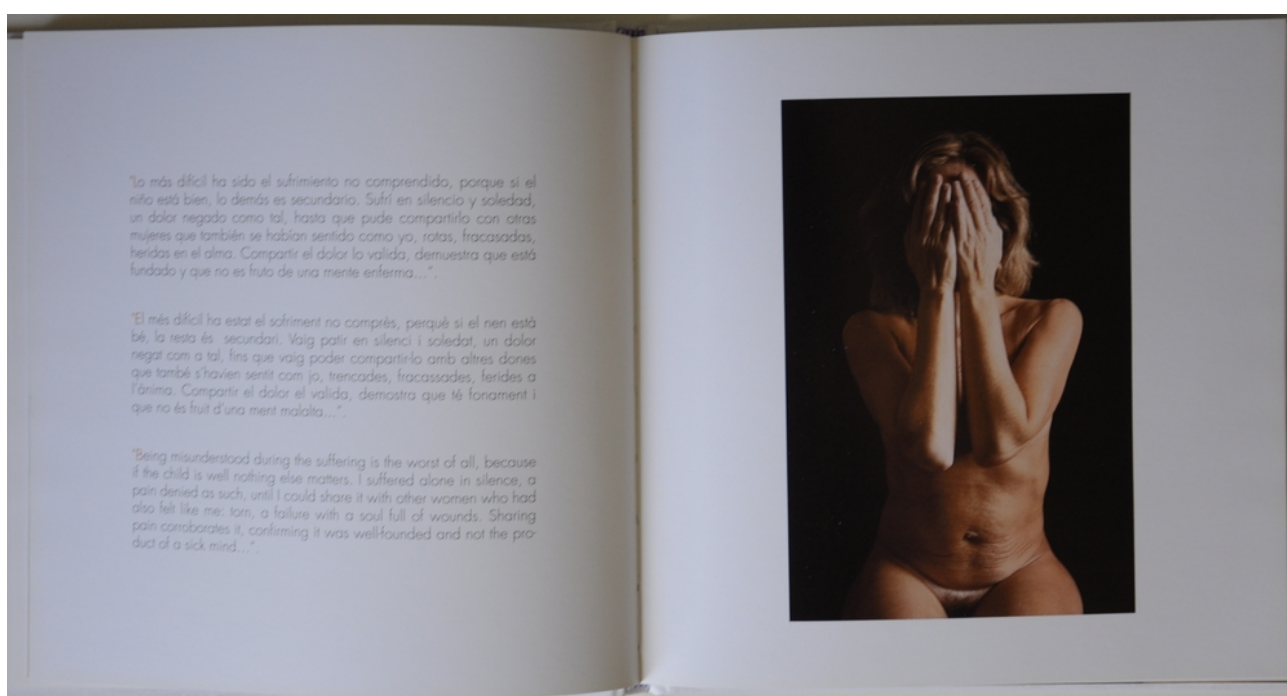
Obra 6: Ana Álvarez-Errecalde (Argentina, b.____), Capa e imagens do livro *CESÁREA, más allá de la Herida* (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010, Espanha, Fotografia Acervo: Césarea, más allá de la herida, libro fotográfico. Editorial Ob Stare, ISBN 978-84-937526-3-7, 2010. Fonte: <http://www.alvarezerrrecalde.com/>

O trabalho da artista nasce do descontentamento diante dos excessivos procedimentos cirúrgicos, convergindo com sua decisão pessoal de parir seus filhos em casa. A questão da cesárea se coloca para a artista com uma provocação criativa: “penso em como homenageá-las retratando cada vivência com respeito” (ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010). Em seguida, ela agradece a cesárea por sua vida, justificando que, quando nasceu em 1973, o procedimento era raro, e que, provavelmente, ela tenha de fato precisado dele para vir ao mundo.

Segundo a artista, a cicatriz também demonstra de alguma forma a maternidade

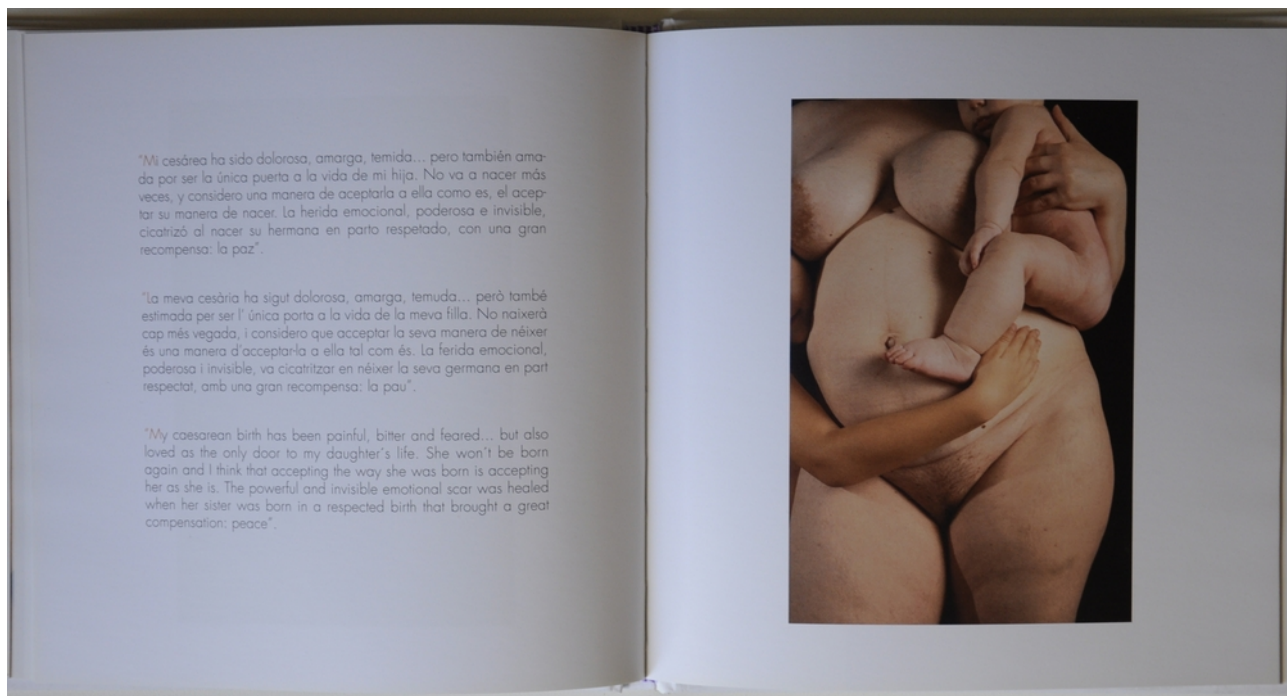
efetivamente cumprida, um corpo que mostra esse objetivo realizado, mesmo que pela revelação do “defeito no” corpo, indicado pelo corte. Para a artista, as razões maternas para a realização da cirurgia devem ser respeitadas, e, ao encerrar o livro, deseja que a exposição destas imagens faça com que “mostrar, ver, compartilhar e escutar” estas mulheres seja o começo para “refletir sobre os estigmas deste procedimento, aceitando o que ele é, e começando daí uma mudança”. (ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010).

Ao folhear o livro, nota-se depoimentos e imagens intercaladas. A sequência em que as mesmas se apresentam constrói uma narrativa que percorre inicialmente o sofrimento pela incompreensão da dor, a vergonha, a ferida na alma, acompanhada de imagens do rosto escondido pelas mãos ou por ataduras médicas, por corpos que revelam a cicatriz sem nenhum orgulho e, nestas fotografias, não vemos nenhum bebê ou criança junto destes corpos. Na página destacada a seguir, há um depoimento de uma mulher que descreve seu sofrimento por não ser compreendida, pois seu filho estava bem. Ela sofre em silêncio, encontra acalento somente com outras mulheres que “também se sentiam como eu, estragadas, fracassadas, feridas na alma”. (Depoimento anônimo, in: ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010)



Obra 6 - Ana Alvarez-Errezcalde, Páginas do livro: *CESÁREA, más allá de la Herida* (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. Fotografia: Clarissa Borges. Transcrição do texto nesta página: “O mais difícil foi o sofrimento não compreendido, porque se o bebê está bem, o resto é secundário. Sofri em silêncio e sozinha, uma dor negada como tal, até que pude compartilhar com outras mulheres que também aviam se sentido como eu: quebradas, fracassadas, feridas em sua alma. Compartilhar a dor a faz válida, demonstra que tem fundamento e que não é fruto de uma mente doente”.

Na segunda parte, os depoimentos mudam o discurso, descrevem mulheres que aceitam suas cicatrizes, que veem nelas formas novas de se enxergar e de viver e, junto a estes textos, começam a aparecer imagens de mães com cicatrizes e seus bebês, ou crianças no colo, aparece o afeto, o carinho e o orgulho. É possível então perceber esta mudança na Figura 13, na qual o depoimento anônimo nos revela uma ferida “dolorosa, amarga e temida...mas também amada por ser a única saída para a vida de meu filho” (Depoimento anônimo, in: ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010). Como verificado, a mudança no discurso acompanha a imagem junto à frase, nela a mulher não cobre seu rosto, ao invés disso, o enquadramento da fotografia é que esconde sua identidade e a do bebê que esta em seu colo. A sensação não é mais de vergonha ou dor, mas de um corpo que se apresenta ferido, mas satisfeito e acalentado. O abraço coletivo e familiar nesta imagem reforça esta leitura. Um pequeno braço infantil segura a barriga desta mãe, esta mulher agora não só abraça, mas é abraçada. Este filho neste ato devolve o carinho e parece agradecer o sacrifício por sua vida.



Obra 6 - Ana Alvarez-Errezcalde, Páginas do livro: *CESÁREA, más allá de la Herida* (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. Fotografia: Clarissa Borges. Transcrição do texto nesta página: “Minha cesárea tem sido dolorosa, amarga, temida...mas também amada por ser a única porta de vida da minha filha. Ela não vai nascer outra vez, e considero que aceitar minha filha como ela é, é aceitar também sua maneira de nascer. A ferida emocional, poderosa e invisível, cicatrizou ao nascer sua irmã em um parto respeitado, com uma grande recompensa: a paz”.

As últimas imagens apresentadas no livro são de mulheres que mostram suas cicatrizes com sorrisos nos rostos, posturas corporais que demonstram segurança e expressões de satisfação com seus filhos no colo. Os depoimentos que acompanham estas imagens ajudam a acentuar estas sensações, são falas sobre orgulho e satisfação com a cirurgia, que expressam a relação com a cicatriz como uma possibilidade de se enxergar, de reconhecer seu corpo como ele é e reconhecê-lo também com a identidade e significação que a cicatriz impõe.



Obra 6 - Ana Alvarez-Errezcalde, Páginas do livro: *CESÁREA, más allá de la Herida* (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. Fotografia: Clarissa Borges. Transcrição do texto nesta página: “Minha cicatriz é bonita. É uma porta para minha consciência escondida, que aninha em meu ventre. Também é uma fresta por onde posso olhar para meus piores fantasmas e monstros. Graças a ela tenho uma espada e uma luz.”.

Pensando nestas imagens e no intuito explicitamente político intencionado na criação deste livro/objeto/arte, questiono por que existe uma necessidade de estabelecer limites para as intervenções médicas. Por que e como os médicos tomaram o corpo feminino como objeto? Como seus saberes se impuseram sobre o parto? Como foram construídos tais domínios? Segundo Martins (2004, p.15-16), o saber médico adquirirá sentido quase de fé, este personagem que estuda e entende o corpo feminino terá o *status* de um padre ou pastor, segundo a autora, ou seja, nele e em seus conhecimentos estará a gestão do corpo feminino. Estes sujeitos considerados como “especialistas da mulher” ditam as normas sobre seu corpo, explicam seus problemas e defeitos, seu funcionamento, indicam tratamentos e farão um

esforço incrível para que o conhecimento não científico, conhecimento popular, seja desconsiderado em favor do isento e verdadeiro conhecimento médico.

É impossível, pois, pensar a história do parto, e do parto na arte, sem considerar a história das mulheres, os estudos de gênero e os trabalhos das teorias feministas. As frequentes disputas de poder e de dominação do saber e do corpo feminino nos séculos XVIII e XIX, principalmente na França e Inglaterra, são claras. Primeiro, há descrições e estudos científicos, anatômicos e fisiológicos sobre o corpo de mulheres que se baseiam em relatos de parteiras, mas que são todos escritos e publicados por médicos. Com base em tais manuais, têm-se então alguns registros, resgatados recentemente de livros e manuais obstétricos escritos por algumas parteiras no século XVII.

Uma das parteiras a registrar por escrito sua opinião acerca dos médicos cirurgiões que começavam a dominar o espaço do parto nas maiores cidades em 1771, foi Elizabeth Nihell. Sua maior preocupação, segundo relatado por Ana Paula Martins, era quanto ao mal uso de instrumentos e procedimentos usados frequentemente por estes médicos, que “em mãos apressadas e inábeis, podiam causar sofrimentos terríveis e danos irreparáveis” (MARTINS, 2004, p.77). Porém, a imagem do médico cirurgião equipado por novos instrumentos para o parto se sobressai, como uma imagem superior, mais competente e preparada, e ganhando a batalha pelo domínio do espaço parto. Segundo Martins:

[...] na tradição iluminista, este saber, fruto da observação e da prática, era o símbolo de uma nova época, a Época das Luzes, que levaria à vitória da razão sobre a ignorância. O parteiro munido com seus instrumentos e com os tratados de obstetrícia se impôs sobre as parteiras como um homem que, além de conhecer o corpo feminino, representava a Ciência. A caricatura do sangrador vai se esvanecendo perante a imagem poderosa que se constrói de homens, como Baudelocque e Levret, na França, ou de Smellie e Hunter, na Inglaterra, à medida que a imagem do cirurgião competente passa a ser construída no processo de produção e institucionalização do saber médico. (MARTINS, 2004, p.78)

Na tentativa de regulamentar a atividade destas profissionais, o estado intervém³³ e institui escolas e cursos preparatórios para as parteiras. Os médicos cirurgiões criam novos instrumentos e procedimentos para os partos difíceis, aos quais eram chamados para atender. Sua imagem é associada ao uso da tecnologia, que, vale lembrar, é vista como evolução, como

³³Antes do estado, na Inglaterra, existiam autorizações concedidas para a prática da profissão por Bispos. Era cobrada uma taxa para se obter a licença, “Em teoria, estas permissões só eram garantidas para aquelas que pudessem apresentar testemunhas de clientes, outros médicos, ou ministros da Igreja, que atestassem seus conhecimentos na prática”. Segundo Elaine Hobby, a prática sem a licença era ilegal no século XVII, mas mesmo assim muitas mulheres atuavam sem a autorização sem muitos problemas no interior da Inglaterra. (HOBBY, 1999)

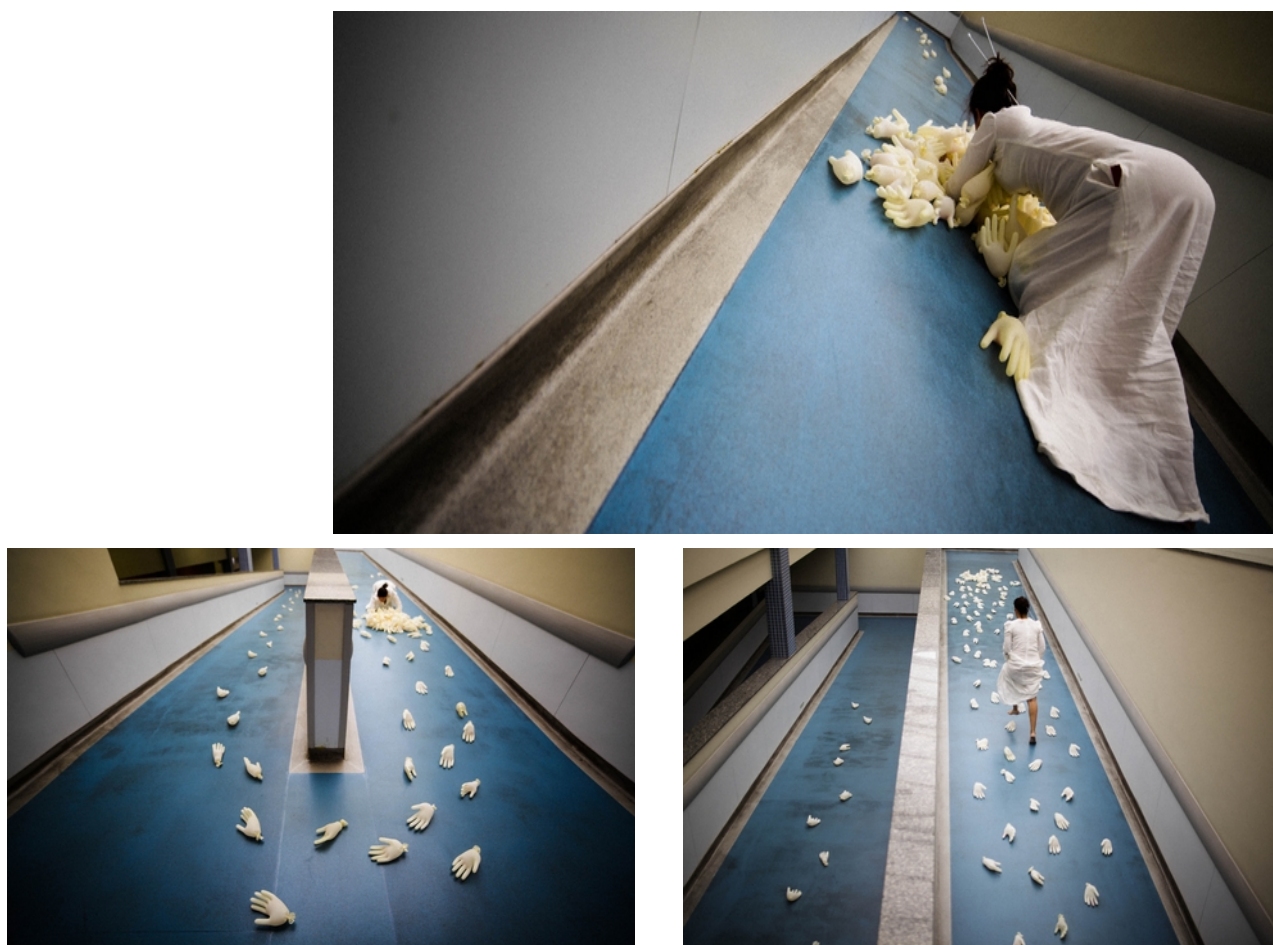
o futuro e o progresso. Contudo, apesar disso, as disputas não findam, pois um movimento contrário a este se estabelecerá no século XIX, buscando uma suposta autonomia do sujeito quanto a sua saúde e a decisão sobre o que será feito em seu corpo. Segundo Foucault, estes grupos de dissidência religiosa apareceram em diversos países e tem como objetivo:

(...) lutar contra a medicalização, reivindicar o direito das pessoas não passarem pela medicina oficial, o direito sobre seu próprio corpo, o direito de viver, de estar doente, de se curar e morrer como quiserem. Esse desejo de escapar da medicalização autoritária é um dos temas que marcam vários grupos aparentemente religiosos, com vida intensa no final do século XIX e ainda hoje. (...) Em lugar de ver nessas práticas religiosas um fenômeno residual de crenças arcaicas ainda não desaparecidas, não serão elas uma forma atual de luta política contra a medicalização autoritária, a socialização da medicina, o controle médico que se abate essencialmente sobre a população pobre; não serão estas lutas que reaparecem nessas formas aparentemente arcaicas, mesmo se seus instrumentos são antigos, tradicionais e supõe um sistema de crenças mais ou menos abandonadas?" (FOUCAULT, 1979, p. 96-97)

Pensando nisso, proponho a próxima reflexão sobre a última obra a partir de seu título: *Não Toque*, Performance de Roberta Barros em 2014. A que se refere este título? Se, sobre o corpo da mulher, é possível associar esta interjeição à violência como um comando para o outro se afastar, um outro que pode aqui ser pensado como um agressor. Já se pensarmos no parto, “toque” é o nome de um procedimento usado pelos médicos para medir a dilatação do colo do útero durante o trabalho de parto e que, muitas vezes, provoca dor e desconforto nas mulheres. São frequentes inclusive os relatos de mulheres que, ao parir em hospitais-escola, sofrem com o “toque didático”, de modo que os estudantes na residência médica fazem fila para tocar a parturiente. Este procedimento usado de maneira frequente e sem autorização expressa da mulher pode se aproximar da violência, do abuso e provocar traumas.

As imagens que vemos são registros de uma performance realizada em 2014, por Roberta Barros. O ambiente é inusitado, fora do campo artístico oficial, ou mesmo do campo das intervenções urbanas. Esta é uma intervenção artística hospitalar, no Hospital da Mulher Heloneida Studart, em São João do Meriti, no estado do Rio de Janeiro. Porém, como esta artista vai parar dentro de um hospital, ambiente que pode parecer inóspito e hostil à imaginação? A criação é aqui transformada em fonte de informação, em suporte e em inspiração para o trabalho da artista.





Obra 7: Roberta Barros (Brasil, b. 1974) *Não toque*, 2014. Performance. Material: luvas cirúrgicas, tiras de papel (8 x 1.5 cm); 100 a 150 nomes de pessoas (artistas, professoras, funcionários da direção, obstetras, enfermeiras, técnicas de enfermagem, anestesistas, pediatras, gestantes, puérperas, recém-nascidos). Local: Rampas de acesso ao segundo piso do Hospital da Mulher Heloneida Studart, Rio de Janeiro.

Neste trabalho, não há como ignorar o processo de elaboração, de gestação artística, pois o mesmo é fruto justamente de uma residência artística³⁴ realizada dentro do hospital, no projeto Arte, Mulher e Sociedade. Roberta Barros participou do projeto em duas etapas. A primeira delas foi a que gerou o trabalho *Não toque*; na segunda residência, a artista elabora uma obra que dialoga com a sala de espera das gestantes e com a questão do aborto, na performance *Tomara para si* (2016). Neste período, a artista acompanhava equipes médicas em plantões de 12h, e durante quase oito meses era essa sua rotina, uma rotina artística hospitalar. O acompanhamento do projeto era feito com as proponentes Tânia Rivera e Vivane Matesco, ambas professoras da UFF, e da Diretora Clínica do hospital, a médica Ana Teresa

³⁴Residências artísticas são propostas que sugerem a permanência de um ou mais artistas em um local específico com a finalidade de produzirem obras de arte durante o período em que estão neste espaço.

Derraik Barbosa³⁵. Tania Rivera relata as questões que surgiam com a presença das artistas no ambiente naqueles encontros:

O incômodo e o fascínio diante da crueza da carne humana nas salas de parto, o ambiente e as conversas da equipe durante as intervenções, as relações de poder entre os diversos profissionais e destes com as pacientes e seus familiares, o sofrimento e a alegria das mães, as perdas. A violência e o cuidado, dentro e fora do hospital, expandindo-se pela realidade (social, econômica, sexual, humana) que parecia girar e mostrar novas facetas. (RIVERA, 2016)

Estes aspectos observados no ambiente hospitalar descrito por Tania Rivera condizem com a oficialização do ensino da obstetrícia como disciplina dentro dos cursos de medicina. A construção do saber médico sobre os corpos femininos e o interesse pela gestação e parto fazem surgir as especialidades médicas que estudam e tratam este corpo (MARTINS, 2004). O domínio sobre o corpo do outro é fundado, de alguma forma, na construção abundante de tratados, textos, publicações, imagens sobre este corpo e sua principal função, segundo os próprios médicos: a maternidade.

Segundo Ana Paula Vosne Martins, duas estratégias de pesquisa sobre o corpo da mulher se sobressaem dentro das estruturas dos cursos de medicina. A primeira seria o contato direto com este corpo, paciente e sujeito mulher a ser analisado, medido e descrito, a partir dos atendimentos médicos e dos procedimentos de toque e visualização do corpo, ações estas que até então só eram praticadas pelas parteiras. A segunda seria a visualização deste corpo produzida por imagens cada vez mais realistas, criadas a partir de estudos anatômicos de dissecação de cadáveres. Para Martins, este conhecimento produziu dois tipos de significados: “por um lado, definiu a feminilidade como algo visível e localizado na pélvis; por outro, tornou-se uma espécie de conhecimento projetivo a ser utilizado pelo médico no exame clínico” (MARTINS, 2004, p.88-89).

A performance de Roberta Barros remete justamente à primeira estratégia descrita por Martins, na qual um profissional, detentor de um saber, é autorizado a tocar, estudar e manipular o corpo de uma parturiente, independente da real necessidade do procedimento e da autorização da mesma. Quando adentra o hospital o corpo feminino, apesar de não estar enfermo, é tratado como sujeito doente, que precisa de análise e exame, e que invariavelmente necessita de intervenção.

Em *Não toque*, a artista infla cerca de 150 luvas cirúrgicas com a boca, colocando

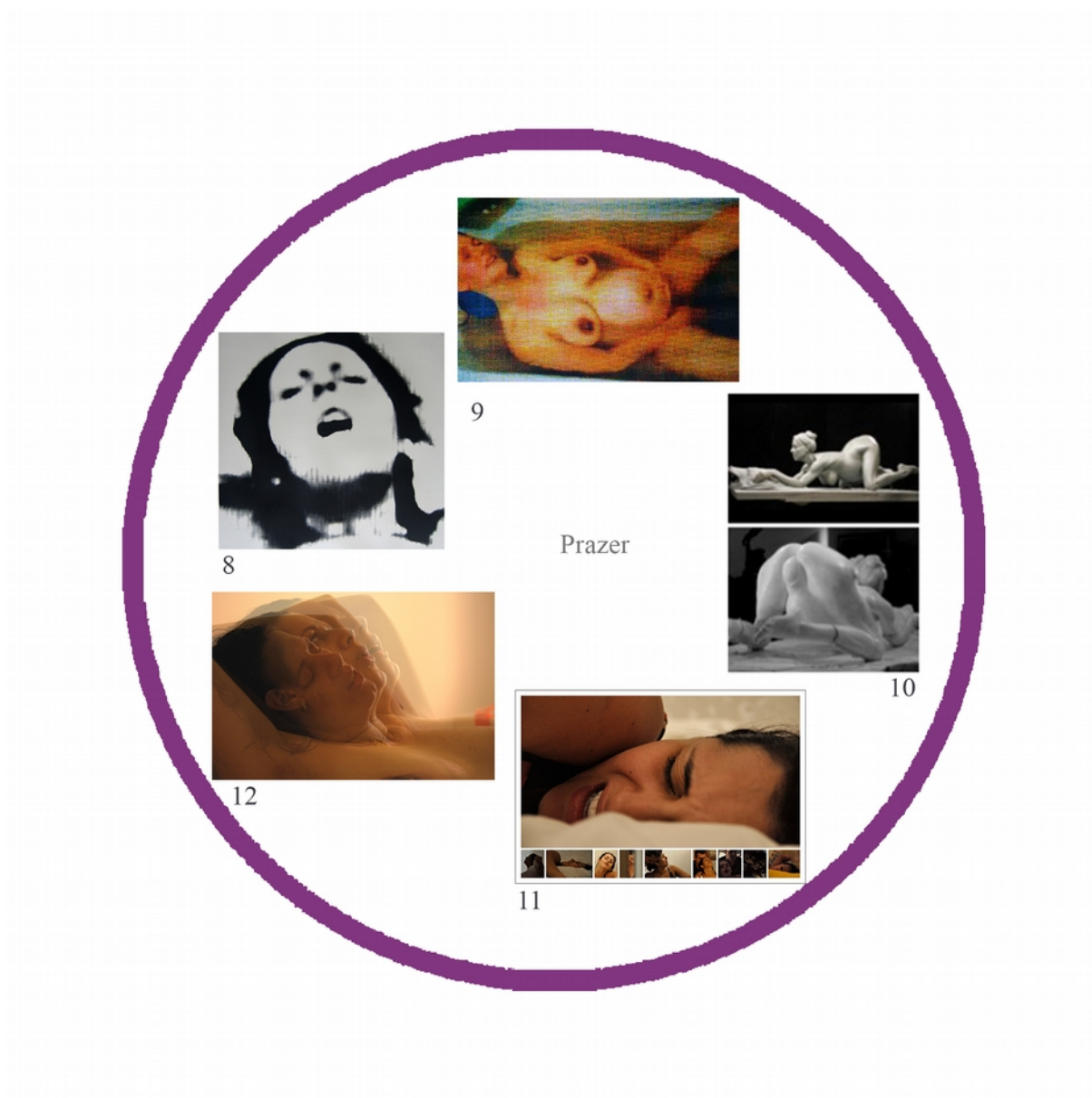
³⁵Outras artistas também participaram desta residência, mas acompanhando equipes hospitalares diferentes, em períodos distintos do da artista aqui citada: Bárbara Boaventura Friaça e Letícia Carvalho da Silva de Oliveira, Cristina Salgado, Gabriela Mureb, e Hélio Carvalho.

dentro de cada uma delas uma tira de papel vermelho. Nesses papéis estão escritos os nomes, por ela anotados durante a residência, de todos os envolvidos nos partos: mães, pais, filhos, médicas, médicos, enfermeiros, enfermeiras, artistas e professores. Depois, a artista segue espalhando estes balões em formato de mãos pela rampa que liga dois andares do hospital. As ações são simples, encher, preencher, fechar, acumular, espalhar, descer a rampa e recolher. É domingo e o hospital está tranquilo, a performance se camufla na rotina dos profissionais ao subir e descer a rampa.

Não toque, duas palavras que dependendo de seu contexto oferecem diversas leituras. “Não toque nas obras de arte”, aviso rotineiro nos museus e galerias, visando a preservação das obras de arte. “Não toque no corpo que não autorizou o toque”, alerta importante e educativo em um mundo em que as mulheres ainda sofrem de violências e assédios sexuais cotidianos. “Não toque sem avisar o que é o toque”, ainda é necessário alertar os obstetras que nem todas as mulheres sabem que procedimento é esse e devem ser avisadas sempre que este profissional achar necessário, além de justificar o uso do procedimento, a fim de alertar que aquilo que ele toca é um corpo de alguém, é o corpo do outro e não um objeto.

São inúmeras as possibilidades de leitura do trabalho de Roberta Barros a partir de seu título, mas todos denotam uma proibição, um alerta, uma mensagem negativa que pede a espera, que impede a ação. As luvas usadas pelos profissionais de atendimento ao parto nos hospitais são elas mesmas superfícies que intervêm no toque, um toque com luva é quase um toque inumano, um toque que não é de pele, um toque de borracha é um toque artificial. Que também é um toque que protege de doenças ou contaminações, um toque cercado de cuidado, imunizado e asséptico. Será ele um toque que finge e disfarça que não é um corpo que toca outro corpo? A luva disfarça, objetifica e distância o humano entre os corpos que tocam e os corpos que são tocados.

2. Prazer: mães que gozam



Lista de obras

- 8 Helen Knowles (London, b.1975), Série: Heads of Women in Labour, 2011. Two colour screen-prints on fabriano paper. 61 x 61 cm. Edição de 2.
- 9 Helen Knowles (London, b.1975), Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 97cm x 149 cm. Edição de 5.
- 10 Daniel Edwards (EUA, b. 1965), Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston, Escultura, 2006. Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling.
- 11 Clarissa Borges (Tallahassee, b.1976), Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.
- 12 Clarissa Borges (Tallahassee, b.1976), Série: *Parto e Êxtase*, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm

Analisarei, neste capítulo, as imagens criadas por artistas visuais que possibilitam uma abordagem de aproximação entre o ato de parir e o prazer sexual. No caminho para tentar compreender esta relação, selecionei imagens nas artes visuais que levam em conta, principalmente, as experiências e as sensações do corpo no parto. Estas obras de arte mostram um corpo que pari com prazer, êxtase, um corpo que pulsa em sensações e sentimentos. Que discursos imperam nestas imagens? Será um discurso que sexualiza o parto? Tratar o parto assim seria uma contradição ou uma nova forma de sexualização do corpo feminino?

Começarei tentando entender como são representados os corpos femininos nas Artes Visuais, e como os discursos sobre estes corpos se modificaram historicamente, a partir de duas autoras, Viviane Matesco e Matse Benlloch. Matesco (2009) ressalta as diferenças na concepção do nu em relação ao corpo feminino e masculino. Para ela, “a sexualidade dos corpos, sobretudo do corpo feminino, no entanto, sempre foi um problema para o nu.” (MATESCO, 2009, p.25). Ao retornar às representações gregas (pelas cópias romanas), a autora destaca que sempre foi diferente a relação do artista e das obras que criaram a partir do corpo nu feminino e masculino. A nudez masculina de Apolo, por exemplo, o aproxima do divino, porém, o mesmo não acontece com Afrodite, que é sempre representada com muitas roupas. Para a autora, tal constatação também pode estar ligada à forma com a qual a História da Arte também lê, seleciona e interpreta tais imagens construindo seu discurso a partir da repressão da sexualidade. Já no Renascimento, o corpo toma outras dimensões (não em tamanho) na relação entre corpo/indivíduo/sociedade/representação. Na pintura, “trata-se de construir modelos do real para revelar aquilo que sustenta a aparência” (MATESCO, 2009, p.23).

Já Benlloch (2009) realiza uma investigação sobre o nu feminino na tradição da pintura europeia do renascimento para demonstrar como são construídos os significados socioculturais e desvendar aspectos sobre a recepção destas imagens. Para a autora, o corpo feminino, neste caso, é apresentado como um corpo submisso, apesar de claramente erótico, o que não aconteceu nas representações da mulher nas tradições hindus, persas, pré-colombianas e africanas, nas quais “a nudez nunca é indolente e quando a cena é sobre amor sexual, as mulheres são tão ativas quanto os homens” (BENLLOCH, 2009, p.11). O simbólico nas pinturas a óleo clássicas funda uma realidade pictórica sobre o corpo da mulher, de modo que tal dispositivo terá também atuação nas imagens da maternidade. A autora destaca a importância dos discursos feministas, que fazem com que a geração nascida após a década de

60 desconfie das imagens e das representações artísticas, neste caso, Benlloch se refere especificamente às imagens ligadas à questão da maternidade. Mesmo não apresentando consensos sobre os estudos maternos, a perspectiva feminista pós-estruturalista e desconstrucionista entende que a maternidade é uma construção sociocultural, e se opõe às concepções naturais e biológicas que tentam explicar este sujeito e este corpo e enquadrá-lo em padrões naturalizantes. No feminismo, para a autora, “não se aceita que a maternidade seja associada à feminilidade. A maternidade é uma opção, e não essência feminina.” (BENLLOCH, 2009, p.11-12).

A partir disto, entendo que é também importante destacar alguns aspectos sobre a construção da sexualidade feminina para depois abordar a relação entre maternidade e sexo. Estes discursos de poder devem ser analisados tendo em vista os discursos burgueses construídos para delimitar e definir os prazeres sexuais das mulheres. Este exercício teórico feito por Foucault, na *História da sexualidade*, também pode ser observado nos trabalhos de Margareth Rago (2014), com um enfoque no entendimento dos dispositivos de poder e controle da mulher pela maternidade. Para Rago, “na representação santificada da mãe-esposa-dona-de-casa, ordeira e higiênica, o aspecto sexual só aparece se associado à ideia de procriação” (RAGO, 2014, p.114).

É possível verificar como as imagens nas Artes Visuais também afirmam este discurso quando nos deparamos com as reações distintas do público com duas imagens maternas nos séculos XIX e XX. Ana Paula Vosne Martins (2004) realiza uma análise comparativa entre uma obra de Renoir (*Maternidade*, 1886) e a obra de Gustav Klimt (*A esperança I*, 1903). A imagem de Renoir é concordante com a visão predominante da época, que ressalta a amamentação e a mulher, neste ato, é apresentada olhando para o observador de maneira doce e gentil. Na pintura de Klimt, uma mulher grávida aparece nua, o escândalo no período foi evidente, e o quadro, segundo Martins, foi considerado obsceno.

Para entender os motivos de tal consideração, é importante salientar que duas coisas podem ter motivado a crítica sobre a obra de Klimt. A primeira, diz respeito à representação da mulher grávida, que, segundo Martins, era rara nas obras século XIX, “a gravidez era um estado deveras associado à sexualidade e tratá-la plasticamente era um desafio não só estético, mas moral e cultural” (MARTINS, 2004, p.64).



Figura 5- Pierre-Auguste Renoir (França, 1841-1919), *Maternidade*. 1886. Óleo sobre tela. 74 x 54 cm. Coleção particular. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/motherhood-woman-breast-feeding-her-child-1886>

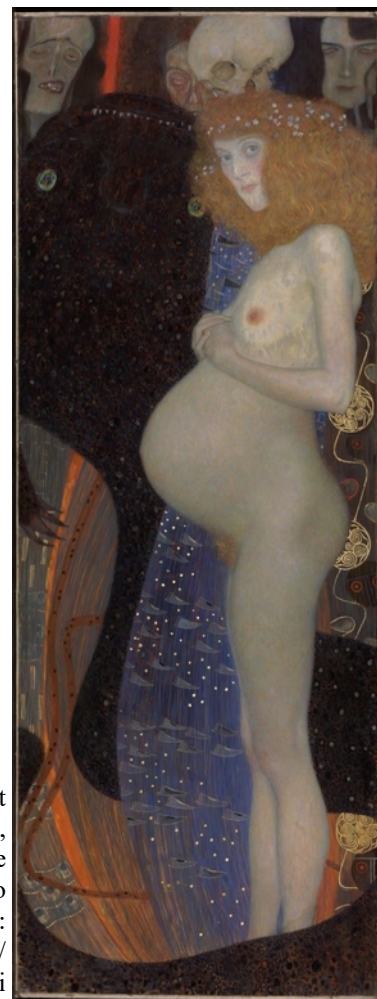


Figura 6- Gustav Klimt (Áustria, 1862-1918), *Esperança I*. 1903. Óleo sobre tela. 189,2 x 67 cm. Coleção particular. Fonte: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/hope-i>

A segunda é em relação à nudez e suas regras específicas dentro das artes, sua aceitação estava intrinsecamente relacionada “a temas mitológicos e históricos ou de temas exóticos à cultura ocidental.” (MARTINS, 2004, p.64). Klimt fazia aparecer a nudez de um corpo em um sujeito comum, que não representa outra coisa se não ele mesmo, que encara o espectador, uma mulher prestes a ser mãe e que revela neste corpo em trânsito as marcas de sua sexualidade. Segundo a autora:

Representar uma mulher grávida nua significava quebrar o mito da reabilitação feminina pela maternidade e associar a maternidade à sexualidade, algo que a religião e a medicina se empenharam em separar. Nesse sentido, a nudez do quadro *Esperança I* era obscena, insuportável e imoral. (MARTINS, 2004, p.65)

Para Tamar Garb (1998), certo erotismo também pode ser observado no já citado quadro *Maternidade*, de Renoir. A autora identifica a exposição do seio e do sexo da criança como uma construção sobre o “ato de amamentar como forma de exibição erótica” (GARB, 1998, p.267). Para esta leitura, é importante observar também as expressões da mãe e da

criança como pontos fundamentais nesta representação, o olhar dela é discreto e submisso, o da criança tenta alcançar o espectador. Tais aspectos se apresentam dentro das convenções aceitas para as imagens eróticas da época e, segundo Garb, “colocam a mulher como objeto da fantasia sexual masculina” (GARB, 1998, p.267). De modo mais próximo às obras de Berthe Morisot e Mary Cassat sobre a maternidade, observo que suas abordagens se distanciam das imagens de Renoir e Klimt. Isso pode estar relacionado, segundo Tamar Garb (1998), à proximidade que estas artistas, como mulheres, tinham do universo da maternidade, assim como a liberdade que havia para retratar estas personagens. Porém, também é possível entender como estes assuntos eram destinados às mãos femininas, segundo a crítica de arte da época. Garb (1998, p.167) relata, por exemplo, certa insistência dos críticos em elogiar Cassatt como uma exímia retratista de crianças, justificando este fato por ela ser uma artista mulher. E é neste sentido que a autora lança a pergunta:

Haverá um meio de reivindicar o poder da maternidade da mulher, de reconhecer sua força e proclamar seu significado sem reforçar a ideologia patriarcal que a projeta como única forma legítima de realização para as mulheres? (GARB, 1998, p.267)

Concordo com a autora. E talvez, neste capítulo, a resposta seria: sim, pela aproximação entre o parto e a sexualidade. Isto porque, ao fazê-la, as artistas estabelecem um novo discurso que se descola da máxima burguesa que afirma que “o direito do prazer no ato sexual é reservado ao homem, enquanto a mulher deve manter sua castidade mesmo depois de casada” (RAGO, 2014, p.114). Neste contexto levantado por Rago, o direito sexual da mãe é negado, ela não deve procurar prazer algum na sexualidade conjugal, “a mulher, destinada à carreira da maternidade, não pode procurar o prazer do coito, e a ideia do orgasmo materno se torna algo escandaloso ou mesmo impensável” (RAGO, 2014, p.114). Se a busca da mulher pelo prazer é vergonhosa, sozinha ou até mesmo acompanhada, o que diriam então dos partos orgásticos que aparecem nas obras de arte que proporei a seguir?

Ao investigar o assunto do parto no livro *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, é possível encontrar trechos do texto que procuram entender a diversidade de sensações que este evento pode causar nas mulheres. Segundo ela:

O fato de o parto durar por vezes mais de vinte e quatro horas e, por vezes, terminar em duas ou três horas, impede qualquer generalização. Para certas mulheres, o parto é um martírio.

(...)

Certas mulheres consideram ao contrário que é uma prova relativamente fácil de suportar. Pequeno número encontra nela um prazer sensual.

(...)

Algumas há que dizem ter experimentado durante o parto uma impressão de poder criador; realizaram realmente um trabalho voluntário e produtor; muitas, ao contrário, sentiram-se passivas, instrumento sofrido, torturado. (BEAUVOIR, 2016, p.306-307)

Contudo, chama particular atenção um trecho transcrito por Beauvoir de uma confissão:

Sou um ser tão sexual que até o parto é para mim um ato sexual, escreve uma. Tinha uma "Madame" muito bonita. Ela me banhava e dava-me injeções. Bastava isso para me pôr num estado de grande excitação, com arrepios nervosos. (Stekel apud BEAUVOIR, 2016, p.306)

Apesar destes relatos na data de publicação do livro de Beauvoir, não existem ainda estudos aprofundados sobre a relação, descrita por ela, entre parto e prazer. Segundo a antropóloga Carmen Tornquist (2002), somente na década de 80 uma segunda geração de obstetras que estudava o parto sem dor publicou livros que davam ênfase à dimensão sexual do parto, associando o momento de parir com o prazer e, algumas vezes, com o orgasmo. São eles: Frederck Leboyer, Michel Odent e Moysés Paciornik. Suas obras ainda permanecem dentro do ideário contemporâneo no qual se defende o parto a partir dos desejos e decisões da mulher, que é o está acontecendo em todo mundo e no Brasil. Outro aspecto citado ligado ao parto, segundo Tornquist (2002), seria o resgate do que ela chama de *instinto no ato de parir*, o que, para estes movimentos, foi uma característica perdida da mulher, que a aproximaria do animal. Neste sentido, é possível voltar ao texto de Norbert Elias (1990) sobre o processo civilizatório e encontrar nele a descrição sobre como e quais são os agentes que promoverão a eliminação do instinto no processo de civilização do impulso sexual:

O instinto é lento, mas progressivamente eliminado da vida pública da sociedade. Aumenta também a reserva que deve ser observada nas referências a ele. E esta limitação, como todas as demais, é feita cumprir cada vez menos pela força física direta. Na verdade, é cultivada desde a tenra idade no indivíduo, como autocontrole habitual, pela estrutura da vida social, pela pressão das instituições em geral, e por certos órgãos executivos da sociedade (acima de tudo pela família) em particular. Por conseguinte, as injunções e proibições sociais tornam-se cada vez mais parte do ser, de um superego estritamente regulado. (ELIAS, 1990, p. 186-187).

Estes discursos, que entendem o parto como algo instintivo ligado à natureza e ao animalesco, fazem sentido quando consideradas, por exemplo, as inúmeras ações comumente realizadas no corpo da mulher (às vezes com seu consentimento, outras vezes sem) por médicos no ambiente hospitalar, como: uso de ocitocina sintética para acelerar o trabalho de parto; proibição de ingerir alimentos e água por muitas horas antes ou mesmo durante o parto;

ruptura provocada da bolsa; lavagem intestinal; raspagem de pelos; medida constante de dilatação pelo toque; corte com bisturi na vagina; empurrões sobre a barriga para expulsão do bebê; e imposição da posição deitada para dar à luz. Tais ações distanciam a possível relação do parto com o prazer ou da própria sexualidade, aproximando-o da violência e do estupro. Como consequência, caracteriza-se o parto natural, ou seja, o parto sem intervenções, sem medicalização e em ambiente não hospitalar, como a exceção da forma de parir, e, como tal, agora carregado de nojo e estranhamento. Isto porque estes partos estão fora dos padrões sociais e, portanto, são anormais. Contudo, não estariam sendo construídos novos discursos, que negam a ciência e se aproximam da visão da maternidade e do corpo da mulher com a natureza? Não foi este discurso de associação entre corpo e natureza que aprisionou e domesticou as mulheres por sua função estritamente biológica e reprodutiva?

Neste capítulo, proponho estudar como algumas obras de arte, após a década de 90, trabalham com as relações entre a maternidade e a sexualidade. Os discursos aqui se distanciam de uma ideologia patriarcal propondo, por exemplo, a observação de imagens de rostos de mulheres em êxtase que, dificilmente, sem lermos o título dos trabalhos, associaríamos ao parto. As obras aqui mostram mulheres que descumprem a missão rousseuniana, também traduzida pela imagem da “mãe verdadeira”, doce e gentil. Revelam uma mulher que, ao se tornar mãe, ao parir, está em tal poder e liberdade sexual com seu corpo que consegue ter prazer. Porém, será que assim seria se seus desejos não houvessem sido reprimidos? Se o assunto não fosse velado, provavelmente estas imagens não fariam sentido, elas só têm potência porque mostram algo que foi proibido, negado e silenciado.

Pensando nestas questões, busquei então na arte como são apresentadas as visões sobre o corpo materno. Considerando a produção da Arte Contemporânea, descobri que muitas artistas têm tratado o assunto do parto em suas obras artísticas, muitas delas já integrando acervos de Instituições Culturais e Museus³⁶. A maioria delas apresenta a mulher a partir de aspectos de empoderamento, segurança e força, e não mais imagens de uma maternidade doce, amorosa e sutil (BORGES; STRACK, 2002, p.109).

Nadia Cruz Senna (2007), ao estudar sobre a imagem da mulher na produção artística visual do século XX, teoriza sobre o que vai chamar de “arquétipos dominantes do imaginário de homens e mulheres” (SENNA, 2007, p.2), um dos arquétipos abordados por ela é

³⁶ Lembramos que, em Artes Visuais, estes espaços/instituições são importantes agentes legitimadores. Encontram-se várias obras que refletem questões sobre o parto em coleções específicas de arte no Museu da Maternidade em Nova Iorque e na Birth Rites Collection em Londres.

justamente a maternidade. Três tipos de abordagem sobre a maternidade são propostas diante das representações da mulher como mãe na iconografia ocidental: a amorosa, a dolorosa e a gloriosa. Segundo a autora, apesar do forte vínculo com aspectos religiosos, a partir do século XVIII, presencia-se nas artes visuais a imagem da mulher burguesa ligada ao papel maternal. Apesar de não analisar especificamente imagens artísticas em sua obra, Elisabeth Badinter (1985) destaca que tais discursos eram necessários para convencer as mulheres de que este era seu principal papel e de que elas deveriam se satisfazer plenamente com ele. Neste sentido, destaco que as características “doce”, “amorosa”, “responsável”, “passiva” e “emocional” foram construídas como deveres do feminino responsável pela prole e, conseqüentemente, pelo lar. Rousseau, um dos responsáveis por listar estes deveres, defende que:

A primeira e a mais importante qualidade de uma mulher é a doçura: feita para obedecer a um ser tão imperfeito quanto o homem, amiúde cheio de vícios, e sempre cheio de defeitos, ela deve aprender desde cedo a sofrer até injustiças e a suportar os erros do marido sem se queixar; não é por ele, é por ela mesma que deve ser doce. (ROUSSEAU, 1979, p.317)

A prisão da mulher em sua função biológica, procriação e maternidade comanda este corpo que, quando não exerce esta função, age contra sua própria natureza. Rousseau (1979), com sua obra *Emílio*, foi um dos responsáveis por descrever esta ordem natural e social, na qual a mulher permaneceria no lar e o homem na rua. O esforço por dessexualizar a imagem da mulher-mãe, na verdade, parece ser um esforço para obscurecer a relação dela com o sexo, evidenciada constantemente na priorização de sua gestação, parto e amamentação. Rousseau declara que o não cumprimento de inúmeras funções e definições sociais, completamente ligadas às funções biológicas, levaria a humanidade à catástrofe:

Não há nenhuma paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só é macho em certos momentos, a fêmea é fêmea durante a vida toda, ou, ao menos, durante a sua mocidade; tudo a leva sem cessar a seu sexo, e, para bem desempenhar-lhe as funções, precisam uma constituição que se prenda a ele; precisam cuidados durante a gravidez; precisam repouso quando do parto; precisam de vida fácil e sedentária para aleitar os filhos; precisam, para bem os educar, paciência e doçura, um zelo e uma afeição que nada perturbe; só elas servem de ligação entre eles e os pais, só elas os fazem amá-los e lhes dão a confiança de considerá-los seus. Quanta ternura e cuidado não precisam para manter a união em toda a família! E, finalmente, tudo isso não deve ser virtudes, mas sim gostos, sem o que a espécie humana seria dentro em breve destruída. (ROUSSEAU, 1979, p.308)

Segundo Martins (2004), esta forma rousseauniana de ver o feminino parece ter sido predominante durante todo o século XIX no Ocidente, contudo, essa imagem da “mulher-mãe” e da sacralidade da maternidade certamente não era um consenso. Diante de alguns

estudos da ciência, o corpo feminino era visto também como grande perigo, considerando sua sexualidade. Os estudos sobre a sexualidade feminina ressaltavam ações de prazer e gozo como atitudes degenerativas e doências do feminino, destacando a relação da maternidade como objetivo da mulher, e nunca o prazer sexual. Aparece então uma visão científica sobre a mulher degenerada sexualmente, que está doente e é perigosa.

A masturbação era um dos temas recorrentes destes estudos médicos. Focados nos estudos de adolescentes, os casos frequentes de relatos de masturbação eram condenados, diagnosticados e soluções das mais diversas eram prescritas para sanar tal doença (MARTINS, 2004, 45-48). Porém, não eram apenas as adolescentes que pareciam padecer do mal da masturbação. Segundo os médicos, o condenável costume atingia também mulheres casadas e viúvas e era um mal que devia ser dominado, um vício que deveria ser extinto. Para Foucault (2015), é na segunda metade do século XIX que se estabelece claramente um domínio médico sobre este corpo que deve ser dominado. Se este é um corpo doente e enfermo, é necessário “o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados” (FOUCAULT, 2015, p. 128).

Estas teorias tentam aproximar o corpo feminino daquele primeiro corpo pensado por Michelet³⁷ e descrito por Martins (2004, p.45), o corpo da mulher, mãe, santa e pura. Modelo que obviamente só era pensado para a mulher branca ocidental. Quando Michelet propõe esta visão sobre o corpo da mulher, ele está contradizendo grande parte de seus contemporâneos, que defendiam a ideia de associar as relações entre os sexos com as teorias da evolução de Darwin³⁸. O autor, em diálogo com os moralistas franceses, concebe a maternidade como uma possibilidade de redenção do sexo feminino, pois vê nela uma qualidade singular feminina, mesmo que esta a condene à prisão do lar. O que já era um avanço diante da corrente misógina que não via nenhum tipo de vantagem ou qualidade na maternidade, apenas uma função biológica.

37 Segundo Ana Paula Vosne Martins: “Michelet é o autor da frase que contribuiu para a divulgação do culto romântico à mulher-mãe, tão presente na literatura e nas artes plásticas da metade de século XIX: ‘a mulher é uma religião’. Este culto adotou um modelo angelical e quase descorporificado da mulher, que recorria insistentemente às analogias entre mãe, santa, anjo e freira, exaltando o auto-sacrifício das mães na gravidez e no parto; o devotamento da santa-mãe ao lar, ao esposo e aos filhos; e o enclausuramento da mulher ao espaço da casa.” (Martins, 2004, p.45).

38 Martins (2004) observa que esta era uma das correntes mais misóginas da ciência, de modo que as descrições da mulher eram sempre como um ser mais próximo às características de seres não evoluídos, já o homem próximo das características da evolução. Dessa forma, Martins (2004) vê o discurso de Michelet como um discurso mais atento a entender as questões da mulher, sem pensar nela como um ser menos evoluído, mas sim como um complemento necessário e importante para o masculino.

O olhar da ciência para o corpo da mulher surge em aliança à construção de um ideário moderno e civilizatório, com base no ordenamento da sociedade e da família burguesa, e seus esforços são focados primeiramente no interesse pela gestação e parto. Os estudos científicos sobre reprodução e o corpo feminino se concentram entre os séculos XVII e XIX, com investigações, relatos e práticas de dominação deste corpo por sua função biológica de gestar e parir, o que estaria próximo do campo da atuação e pesquisa da obstetrícia moderna. Segundo Martins (2004, p.100), somente depois de entender esta “mulher pélvis”, o saber médico volta-se para outros aspectos do corpo da mulher, como sua sexualidade. Surge então outra especialidade médica dedicada aos estudos dos corpos femininos, a ginecologia.

É interessante observar que no manual da parteira Jane Sharp, datado de 1671, já é possível encontrar várias passagens que descrevem os órgãos femininos e suas funções não só reprodutivas, mas também sexuais. São vários os motivos que podem ter levado a esta diferença de abordagem do corpo por esta parteira e as abordagens obstétricas posteriores, um deles pode ser a função da parteira no século XVII, que se diferencia muito da função inicial do obstetra do século seguinte. Segundo Hobby (1999), na Inglaterra, o envolvimento das parteiras com as pacientes era estabelecido desde o início da gestação, no parto e durante vários meses após o parto. Elas detinham os conhecimentos sobre os corpos das mulheres, de modo a serem inclusive chamadas diversas vezes nos tribunais para identificar marcas de bruxarias em mulheres nos tribunais da inquisição (HOBBY, 1999, p.xii). A entrada dos médicos obstetras na cena do parto não foi fácil e a moral era um dos problemas. Como aceitar a presença masculina vendo e tocando as partes íntimas de uma mulher que não é sua esposa? O esforço em distanciar a imagem do médico da imagem do homem sedutor, ou mesmo de um homem sexualizado, talvez tenha feito com que os estudos e as práticas médicas focassem apenas no processo do parto, de modo que, somente no século XIX, voltaram-se aos estudos da sexualidade feminina. Esta luta da medicina para desautorizar as práticas populares pode ser verificada em vários países, inclusive no Brasil. Maria Lúcia Mott, em 2002, organiza um Dossiê na *Revista Estudos Feministas*, no qual é possível encontrar diversas pesquisas tratando do assunto (MOTT, 2002). Além disso, em um artigo sobre a história da assistência ao parto no Brasil, Mott descreve como acontecem mudanças drásticas neste campo entre 1830 e 1960. Segundo ela:

A indicação do hospital como lugar ideal e seguro para as mulheres darem à luz é uma recomendação que passa a ser divulgada na literatura médica, com mais ênfase, a partir da década de 1930. (...) Dar a luz fora de casa era uma situação anormal

considerada apavorante e procurada apenas em casos extremos, sobretudo por pessoas tidas como desclassificadas socialmente. (MOTT, 2012, p.198)

Por isso, não é espantoso que nas poucas passagens da obra “Emilio ou da educação”, nas quais Rousseau fala sobre o parto, ele não estabeleça relação alguma deste com a sexualidade. Já no início do texto, o autor promete inclusive provar que as mulheres que “cumprem com virtuosa intrepidez o dever tão suave que a natureza lhes impõe” (ROUSSEAU, 1979, p.20), terão suas vidas abençoadas com:

(...) um apelo sólido e constante de seus maridos, uma ternura realmente filial por parte de seus filhos, a estima e o respeito do público, partos felizes sem acidentes nem consequências, uma saúde constante e vigorosa, o prazer, enfim, de se verem um dia imitadas por suas filhas e citadas como exemplo às de outrem. (ROUSSEAU. p. 20, 1979)

Em outra passagem, o autor indica que, ao falar sobre o parto com as crianças, a estratégia a ser usada seria a de se concentrar nas “consequências do parto e não às suas causas” (ROUSSEAU, 1979, p.180). Assim, ao desviar o foco do parto para a dor, o sofrimento e a possibilidade da morte, a curiosidade infantil se afastaria das perguntas sobre as causas da gestação, ou seja, a concepção e o sexo.

Ao evitar falar sobre sexo com as crianças, Rousseau defende a concepção de uma “boa ignorância”, o uso da mentira para evitar uma suposta verdade aversiva ou, segundo ele, imprópria. Não é de se espantar que a dificuldade de abordagem sobre educação sexual nas instituições de ensino seja um problema até hoje, consequência do despreparo dos professores ou das famílias, que acreditam que o conteúdo não deva ser trabalhado na escola. Parte do processo de diferenciação da educação direcionada a meninos e meninas descrita por Rousseau (1979, p.306) se reflete também nas atitudes quanto às relações sexuais, que estariam conectadas às relações morais distintas de homens e mulheres. Para o autor:

(...) um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco: é necessário que um queira e possa, basta que o outro resista pouco (ROUSSEAU. p. 306). Estabelecido este princípio, segue-se que a mulher é feita especialmente para agradar ao homem. Se o homem deve agradar-lhe por sua vez, é necessidade menos direta: seu mérito está na sua força; agrada, já, pela simples razão de ser forte. (...) Se a mulher é feita para agradar e ser subjugada, ela deve tornar-se agradável ao homem ao invés de provocá-lo. Sua violência está nos seus encantos; é por eles que ela deve constrangê-lo a encontrar sua força e empregá-la. A arte mais segura de animar essa força consiste em fazê-la necessária pela resistência.(...) Daí nascem o ataque e a defesa, a ousadia de um sexo e a timidez de outro, finalmente a modéstia e o pudor com que a natureza armou o fraco para escravizar o forte. (ROUSSEAU. p. 306)

Esta passagem de Rousseau mostra sua insistência em ensinar como deveriam se portar homens e mulheres, de modo que o texto é claramente pedagógico ao justificar, demonstrar e tentar convencer sobre a maneira de agir. A desigualdade proposta é evidente. Contudo, o propósito de ensinar e convencer as pessoas a agir de tal forma pode decorrer do fato de que muitas mulheres deviam ter atitudes distintas deste modelo. Estas provavelmente seriam depois classificadas e diagnosticadas com doenças ou distúrbios. Seria impossível, diante deste ponto de vista, a interpretação de uma mulher em trabalho de parto como uma mulher forte e ativa, porque só é possível vislumbrar no sentido rousseauiano uma mulher fraca, desesperada e entregue às dores do parto. Tampouco seria possível vislumbrar o parto como um processo ligado à sexualidade e ao prazer. Sobre este aspecto, busquei os exemplos elencados por Rosamaria Carneiro, que ao procurar entender os relatos de parto colhidos para sua tese de doutorado, deparou-se com a aproximação do parto com o prazer e a espiritualidade. Sobre a investigação do parto e da sexualidade, a partir do estudo de vários autores, como Casilda Rodríguez, Lucy Irigaray e Elisabeth Badinter, a autora chega a uma possível leitura desta característica recente declarada pelas parturientes:

Essas conexões parecem sugerir a existência de um aspecto da sexualidade feminina pouco ou quase nada explorado pela psicanálise e pelo discurso médico, a saber, a do erotismo parturiente e a do materno. Por essa razão, no limite, pode ser outra frente de seu entendimento, que escapa da premissa da mãe abnegada, casta e que sofre ao dar à luz, mas que, sobremaneira e pelo contrário, vem no registro da mãe que goza e abriga essa potência em seu próprio corpo. (CARNEIRO, 2011, p. 225)

Luciana Loponte (2002), ao estudar sobre a imagem de mulheres na cultura ocidental, aponta para a importância de olharmos estas imagens e propormos discussões partindo do entendimento de como as estruturas de poder atuam nestes discursos. Para a autora:

As artes visuais, como instância social de produção de saberes, constitui também um modo de ver e compreender a sexualidade, nas suas exclusões ou inclusões, nos silêncios das formas e cores, nas 'óbvias' e sutis aparências de corpos femininos e masculinos. Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da 'naturalidade' dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero (LOPONTE, 2002).

O corpo feminino retratado por artistas homens modernistas é construído com evidentes características de submissão, sedução e voluptuosidade. É um corpo que supre, do ponto de vista androcêntrico, desejos imediatos heterossexuais e que impõe um ideal

feminino, corpóreo e sexual. A representação materna corresponderá também a algumas regras impostas ao corpo maternal, doce e amoroso, geralmente amamentando um bebê, estabelecendo assim funções bem específicas para esta mulher/mãe, como se tal estado fosse de pureza obrigatória. A mudança nas representações do corpo feminino em sua função como mãe sofre uma reviravolta quando as vozes femininas começam a ser ouvidas, tornam-se artistas, escritoras e pesquisadoras, que incluem a subjetividade e falam então de si e de sua própria experiência. Ana Paula Vosne Martins (2005) ressalta que:

Mais recentemente as pesquisadoras feministas têm dado atenção à subjetividade materna, reconhecendo o impacto das representações da maternidade na produção feminista. Pesquisas realizadas a partir da década de 1990 enfocam as experiências diversificadas das mulheres, levando em considerações variáveis como a classe social, a raça, a etnia e, principalmente o gênero, mostrando outras representações da maternidade produzidas pelas mulheres a partir de suas experiências e expectativas. (MARTINS, 2005, p.66)

Em suma, o recorte inicial levantou questões sobre a imagem da mulher, a construção de sua sexualidade e da figura da “mulher-mãe”, como pressupostos para as análises das imagens de parto que sugerem associar a sexualidade ao nascimento. Esta aproximação não se dá por meio da sexualidade no sentido da concepção, mas no sentido das sensações prazerosas que passaram a ser expostas acerca do próprio parto.

2.1 Helen Knowles: orgasmos maternos e públicos

A cena do parto nas artes talvez tenha sido mantida com reservas antes do século XX, mas, recentemente, estas imagens têm aparecido em coleções e exposições. Imagem Tyler e Lisa Baraitser (2013) ressaltam ainda a escassez de estudos sobre tais cenas:

Nas últimas três décadas, aconteceu um aumento espetacular de representações de parto nas mídias, notavelmente no cinema, reality TV e novelas, plataformas de compartilhamento de vídeos, filmes pornográficos e nas artes visuais. Apesar disso, ainda existem poucos estudos sobre as implicações desta nova cultura visual do parto e suas relações com os iniciados debates feministas sobre o tabu estético da cena do parto. (TYLER; BARAITSER, 2013)

Uma das artistas que trabalha com imagens do parto é Helen Knowles, artista inglesa que também é curadora da coleção de arte e parto: *Birth Rites Collection*, em Londres. Suas imagens oferecem uma leitura da cena do parto por um recorte até então pouco explorado nas imagens do corpo em trabalho de parto, o rosto da mulher. Desta forma, ela

retira a visão da vagina e nos transporta para uma face, que claramente está em gozo. Para Tyler e Baraitser (2013), Knowles persegue a questão do tabu construído entre sexo, parto e sexualidade. O exemplo disso estaria na série *Heads of Women in Labor*, de 2011. A ampliação texturizada das imagens em preto e branco desta série mostra rostos de mulheres em êxtase durante o parto: “Este trabalho é sobre o êxtase no sentido etimológico, que significa estar fora de si mesmo: o nascimento é imaginado aqui como um evento extremo e limítrofe, mas também paradoxalmente ordinário na experiência diária de se transformar em mais de um.” (TYLER; BARAITSER, 2013). Para as autoras, o trabalho de Knowles se apresenta como um modelo dissonante sobre a experiência do parto e a relação disso com os limites de nossa racionalidade. A artista insiste em mostrar o ato de parir como uma experiência erótica e estética de criação, de modo que se nega, assim, a repetir o paradigma do parto como algo repulsivo e monstruoso.



Obra 8 - Helen Knowles (London, b.1975), *Youtube screen grab German birth video*.
Série: *Heads of Women in Labour*, 2011. Impressão em duas cores sobre papel
Fabriano Edição de 2. 61 x 61 cm. Fonte: <http://www.helenknowles.com/>



Obra 8 - Helen Knowles, *Youtube screengrab 'Chase Andrews waterbirth'*,
Série: *Heads of Women in Labour*, 2011. Impressão em duas cores sobre papel
Fabriano Edição de 2.61 x 61 cm. Fonte: <http://www.helenknowles.com/>



Obra 8 - Helen Knowles (London, b.1975), *Annabel's birth*. Série: *Heads of Women
in Labour*, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. 63 x
63 cm. Fonte: <http://www.helenknowles.com/>



Obra 8 - Helen Knowles (London, b.1975), *Youtube screen grab of 'Shiloh's quick and peaceful waterbirth'*, Série: Heads of Women in Labour, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2.61 x 61 cm. Fonte: <http://www.helenknowles.com/>

Diante destas imagens, percebemos rostos que exprimem satisfação e prazer, o que expõe uma nova figuração do parto. Nesta série em questão, é possível encontrar esta informação nos títulos dos trabalhos da artista. Ao descrever seu processo de trabalho, Knowles (2014) relata que faz a imagem apropriando-se de vídeos de parto caseiros disponibilizados publicamente na internet. Nesta série, a artista detém-se ao momento expulsivo do bebê, seleciona e valoriza certo quadro da imagem do vídeo para seu trabalho. Outro dado importante que a artista revela nesta obra é o título original do vídeo postado e seu endereço na internet como: *Youtube screen grab of 'Shiloh's quick and peaceful waterbirth'*, Este posicionamento deixa transparente a origem da imagem e como ela pode ser encontrada em sua completude.

As características que fazem estas imagens remeterem ao prazer podem ser citadas da seguinte forma: rostos de mulheres que se encontram com a cabeça inclinada, olhos

fechados e boca entre aberta. Helen Knowles, com a ação de recortar a imagem e focar no rosto da mulher parindo, aproxima o parto ao prazer sexual. Será que Shiloh, transformada por Knowles em personagem, na dor entra em êxtase? A própria artista declara que:

A narrativa íntima do nascimento inserida na internet tem como objetivo a visualização das mesmas por familiares e, mesmo assim, deixa claro o tabu da semelhança inegável entre sexo e parto colocando em questão a separação entre mulheres como mães e mulheres como entidades sexuais. (KNOWLES citada por TYLER; BARAITSER, 2013)



Figura 7: Imagem retirada de vídeo no YouTube, Vídeo: Shiloh's quick and peaceful water birth. Postado em 14 outubro de 2010, por: Jessica Connolly. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3TL6GsSb3-4>(Imagem retirada do segundo 1:07)

Busquei no *YouTube* o vídeo citado e fiz uma cópia da tela para análise das imagens. A imagem mostra então o minuto 1:07 do Vídeo *Shiloh's Peaceful Water Birth*, e seria a imagem mais próxima do original em vídeo que selecionei aqui, considerando que cada tela de computador tem calibrações

diferentes de cor, contraste e brilho. É possível perceber que a imagem que poderia ser denominada de “original” é de uma cena de parto feita amadoristicamente. Em momentos anteriores ao da imagem selecionada pela artista, há expressões bem diferentes no rosto de Shiloh. Aparecem dor, força e desconforto. Um segundo após a cena selecionada pela artista, vemos a cabeça de um bebê começando a aparecer em sua vulva. Outra criança passa na frente da câmera e logo depois a imagem se desloca do parto. A câmera parece balançar, voltando depois à estabilidade. Diante da cena completa, é possível então verificar que Helen Knowles seleciona criteriosamente uma imagem de vídeo que condiz com o que a artista quer dizer sobre o ato de parir.

O que há nestas imagens é uma cena que promove um discurso dissonante sobre o parto, que associa este evento ao êxtase. Com a intenção de tratar desta questão, recorro a outra imagem de êxtase bastante conhecida nas Artes Visuais. Desta forma, proponho uma

associação do trabalho *Heads of Women in Labor*, de Knowles, com a cabeça esculpida de Santa Teresa, realizada por Bernini no século XVII. Ambas as imagens apresentam feições que se aproximam em sua expressão. Mesmo sabendo de seu distanciamento temporal e contextual, proponho uma relação por similaridade, de modo que a sensação de dor é apresentada em seus rostos como êxtase. Bernini (escultor barroco italiano) substitui a descrição da dor de Teresa pelo êxtase, em seu trabalho *Êxtase de Santa Teresa* (1644-47), na capela de Santa Maria della Vittoria em Roma, da mesma forma como a imagem de um parto com dor pode ser substituída por uma de prazer.



Obra 8 - Helen Knowles, *Youtube screengrab 'Chase Andrews waterbirth'*, Série: *Heads of Women in Labour*, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. Fonte: <http://www.helenknowles.com/>

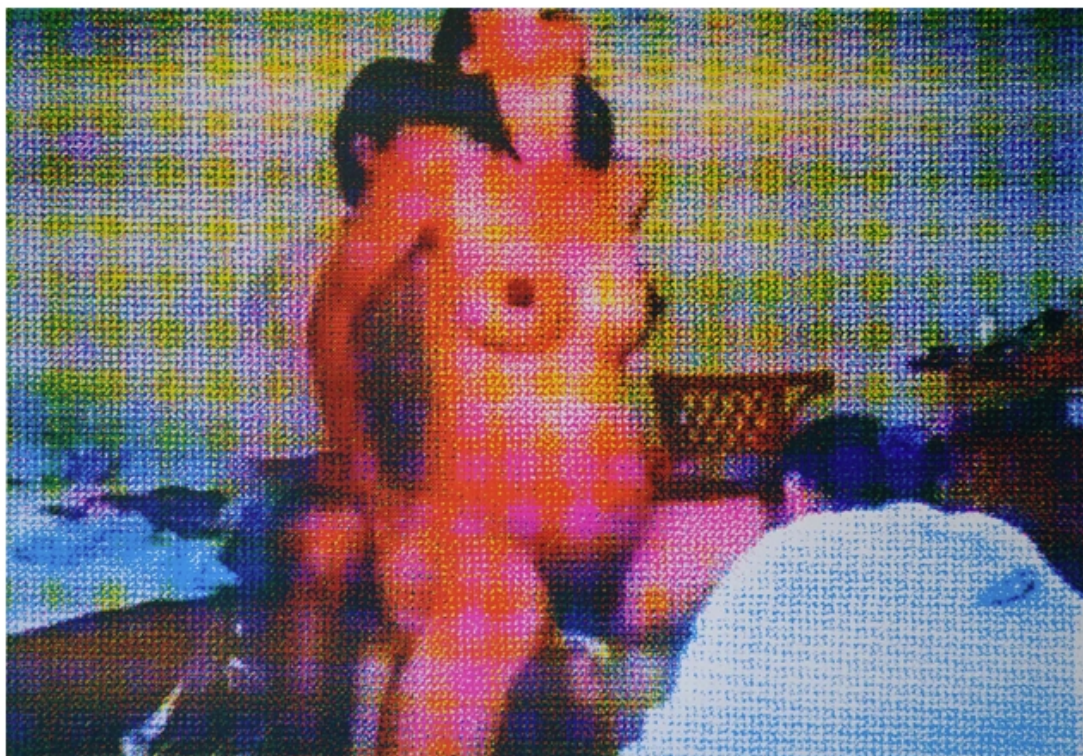


Figura 8 - Imagem aproximada do rosto de Teresa no trabalho de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *O Êxtase de Santa Teresa*, 1644-1647. Escultura em mármore. Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

O uso desta obra de arte do século XVII neste trabalho justifica-se também pelo estranhamento causado por uma Santa em êxtase. Pelas descrições de Gombrich (1993) sobre esta imagem, o êxtase de Teresa é espiritual, mas aparece em seu rosto representado de maneira semelhante a um orgasmo. O artista, Bernini, faz com que o prazer seja associado à pureza espiritual, bastante rara nas representações de Santas. Gombrich (1993) esclarece que a cena aqui representada pelo artista foi inspirada na autobiografia de Teresa de Ávila, na qual “a santa relata um momento de êxtase celeste, quando um anjo do senhor trespassou-lhe o coração com uma candente flecha de ouro, enchendo-a de dor e, ao mesmo tempo, de incomensurável bem-aventurança.” (GOMBRICH, 1993, p.345).

Da mesma forma, tem-se a ação de Helen Knowles ao aproximar o parto, associado à dor e ao sofrimento, com o prazer sexual. Teresa (a personagem esculpida por Bernini) e Chase Andrews (a mulher do vídeo apropriada por Knowles) seriam então duas personagens que na dor entram em êxtase. Com a aproximação nas imagens de detalhes de seus rostos, fica clara a semelhança de suas expressões. Ambas as mulheres se apresentam com a boca semiaberta, rosto relaxado, sem vincos nem rugas ou dobras de expressão fortes que denotariam esforço, surpresa ou dor. A cabeça está inclinada para trás, o que denota também um relaxamento no pescoço, uma entrega total do corpo àquela sensação extasiante. No caso específico da artista estudada aqui, Helen Knowles, verifica-se que esta é uma escolha de uma expressão específica no parto, de modo que ao assistir o vídeo do qual ela captura as imagens, percebe-se que seu olhar busca a imagem que denota o momento de prazer no parto ou a imagem que a própria artista tem sobre o prazer no rosto de uma mulher. A série de imagens em *Heads of Women in Labour* surge deste encontro entre a imagem banal postada no *YouTube* e a imaginação da artista que transforma, modifica e significa o trabalho.

A segunda série de trabalhos de Helen Knowles que trarei para este texto permanece afirmando a relação de potencialização da imagem a partir de sua apropriação do universo dos programas de compartilhamento de vídeos.



Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), 'A szülészete' *The natural way of birth* <http://www.youtube.com/watch?v=CH0sRTYd17I>, Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 148 cm. Edição de 5. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/



Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), *Alleingeburt / Unassisted Childbirth* <http://www.youtube.com/watch?v=a3ANtPxI3pE?> , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/



Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), *Birth with Orgasm I* <http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts?> , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/



Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), *Homebirth of Finn No Music Waterbirth, Homebirth, Caul, Midwife... ..* <http://www.youtube.com/watch?v=NzZYg6AYdc?> , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/

A artista faz inclusive reflexões sobre a criação de seu trabalho e o valor que estes vídeos teriam ao serem disponibilizados via internet:

O trabalho apresentado em ‘*Youtube Series*’ se apropria e re-apresenta as experiências filmadas destas mulheres, conectando-as com uma preocupação internacional maior, que considera a mídia social como ferramenta de democratização de experiências que podem ser freqüentemente controladas e censuradas. (KNOWLES, 2014)

Ainda como parte do processo de criação da Série *YouTube Series*, de 2012, é possível perceber pelos dados descritos por Knowles (2013) nas reproduções das imagens de seu livro, que as obras recebem uma numeração e assinatura. Não existe uma imagem original, senão aquela que se encontra nos arquivos digitais da própria artista, mas que não é mostrada em público. Neste caso, temos contato com a reprodução de uma imagem técnica³⁹. A diferença notada entre a textura e cor da imagem original do vídeo na internet e a imagem da obra final da artista é uma consequência de seu modo de produção. Na imagem a seguir observa-se como acontecem estas modificações na obra derivada da mesma cena do parto de Shiloh:

39 Para Vilem Flusser (2002, p.05), uma imagem técnica é toda e qualquer imagem produzida por aparelho.



Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), “*Shiloh’s Quick and Peaceful Water Birth* <http://www.youtube.com/watch?v=3TL6GsSb3-4>”, Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 97cm x 149 cm. Edição de 5. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/

Helen Knowles declara como os efeitos de cor e registro da imagem são importantes para este trabalho e descreve como consegue produzi-los:

Cada impressão é feita a partir da projeção da imagem na tela por um projetor digital, ampliando a qualidade pixelada da imagem, fazendo referência direta ao material original digital. A imagem fixa digital do YouTube é transferida então para um objeto físico pensado como meio de impressão. (KNOWLES, 2014)

Este modo de produção de uma obra de arte remete a algumas questões levantadas por Walter Benjamin (2012) acerca da reprodutibilidade técnica das imagens. Para ele, a reprodução técnica distancia a imagem de seu original e desvaloriza o aqui e agora da obra de arte. Este tipo de reprodução eliminaria a permanência física do objeto e, com ela, eliminaria também seu testemunho histórico, destruindo então sua autenticidade. “Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Para o autor, o agente mais poderoso desta ação seria o cinema, pois ele liquida o valor

tradicional do patrimônio cultural⁴⁰.

Nos trabalhos de Helen Knowles, pode-se considerar que também existe um movimento contrário à multiplicação da reprodução, já que a artista propõe imagens finais impressas sobre papel, numeradas e assinadas. Esta ação imprime ao trabalho algo como uma “manualidade” e artesanaria, já que apesar de ser criado por equipamentos técnicos e digitais, o resultado do trabalho volta ao papel, suporte bastante tradicional das artes visuais. O suporte escolhido pela artista também ressalta a textura do papel e da imagem, trazendo para a obra uma questão tátil, que só é possível perceber diante do próprio trabalho. Na primeira série, *Heads of women in labour*, a artista imprime somente duas imagens de cada rosto; já no trabalho *Youtube Series*, a edição final indicada no *site* da artista é de cinco imagens para cada fotografia. Neste sentido, a inclusão destes trabalhos nas coleções de arte *Birth Rites Collection*, em Londres, e no *Museum of Motherhood*, em Nova Iorque, de alguma forma devolvem parte da aura das imagens descrita por Benjamin (2012). Porém, se forem consideradas a divulgação e a difusão destas imagens no *site* da artista, nas inúmeras publicações nas redes sociais, nas divulgações das exposições e museus, constata-se que sua existência física só se mantém hoje por uma prévia existência serial.

Ainda sobre a recepção da obra de arte, Benjamin (2012) descreve a mudança que ocorre quando a imagem não é mais recepcionada com o ritual, seu valor, antes de culto, transforma-se em “valor de exposição”. Este fenômeno se dá principalmente pela mobilidade das obras de arte e pela possibilidade então de expô-la em diversos locais. No que diz respeito à atualização deste pensamento, pode-se dizer que foi acentuado pelas possibilidades virtuais de exposição de obras de arte, tanto pela internet, quanto pela utilização dos meios eletrônicos

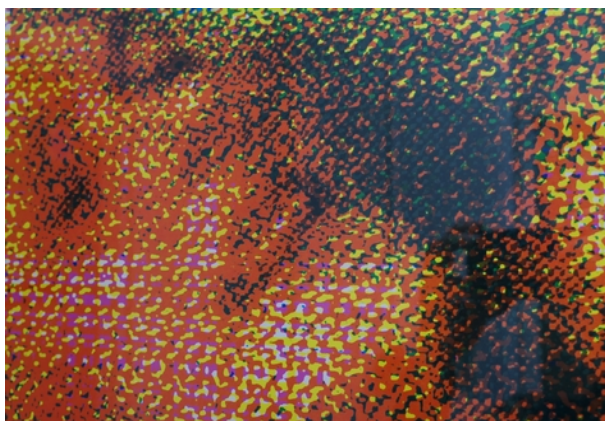
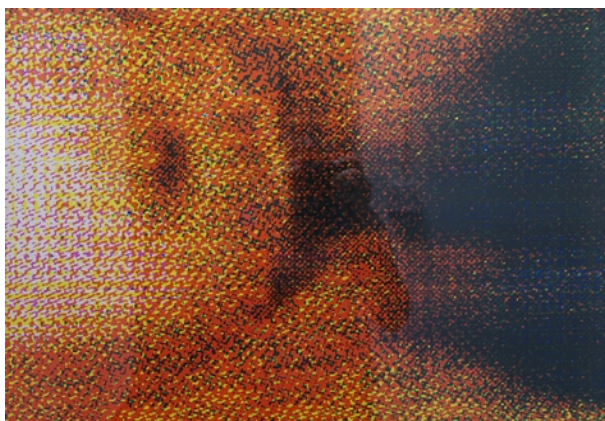
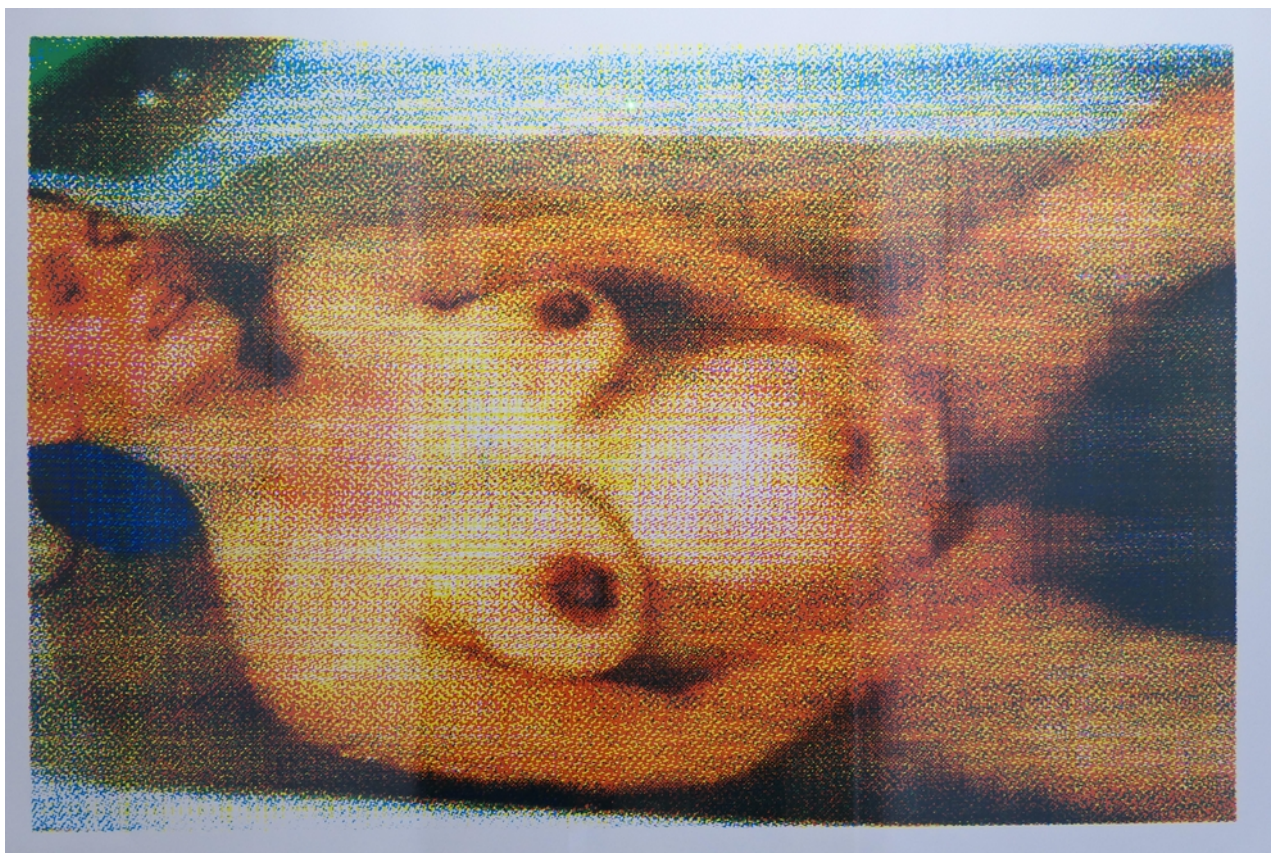
40A questão da perda da aura da obra de arte é aprofundada por Walter Benjamin (2012) em seu texto: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. O autor identifica algo que se perdeu na reprodução técnica da imagem, sua aura. O agente mais poderoso desta ação seria o cinema, pois ele liquida o valor tradicional no patrimônio cultural. Ao tentar compreender a perda da aura, Benjamin primeiro constata que a percepção do homem sobre as coisas é modificada também pela história. A percepção depois da era da reprodutibilidade parece ser aquela que considera algo semelhante (cópia) como também algo que oferece sentido, para Benjamin, isto destrói a aura do objeto natural. Uma das diferenças apontadas por ele seria a relação entre o pintor e o cinegrafista: o primeiro tem uma visão global do todo, o segundo, fragmentada. Segundo Benjamin (2012), “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massa com a arte. Retrógradas diante de um Picasso, elas se tornam progressistas diante de Chaplin” (BENJAMIN, 2012, p. 25). Ele afirma que a pintura convida à contemplação, mas mesmo esta relação já foi modificada, pois sua apresentação atualmente é dirigida as massas e, portanto, é simultânea a várias outras obras de arte. Ao se perguntar sobre como o homem representa o mundo diante das máquinas de produção de imagens, Benjamin descreve como as possibilidades técnicas aumentam também o sentido e a percepção. O mundo pode ser sentido por um tempo acelerado, em câmera lenta, em detalhe e em distâncias nunca vistas. O cinema, principalmente, propõe uma relação de distração com a imagem e não de contemplação, como propunha a pintura. As sequências de imagens do cinema não deixam espaço para um tempo mais prolongado e reflexivo sobre as imagens, propõem, ao contrário, um tempo fragmentado e não fixo.

para envio de trabalhos que podem ser impressos e expostos posteriormente.

Algo próximo ao que foi descrito por Benjamin aconteceu com uma das imagens de Helen Knowles. Segundo Janis Jefferies (2013), após mais de cinco milhões de visualizações na internet, um dos vídeos utilizados pela artista (localizado no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts>) foi retirado da internet. Em seu lugar resta um aviso: *This video has been removed as a violation of YouTube's policy on shocking and disgusting content*⁴¹. Desta forma, a impressão de um dos quadros deste vídeo faz com que sua censura na internet apareça publicamente, pois, toda vez que a obra é exposta, o endereço indicado não leva à mensagem esperada pela artista. A disponibilidade das imagens oferecidas pelos programas de vídeo se mostra então mais frágil do que parece, revelando-se não tão democrática como se supõe. O que resta para o público da imagem censurada hoje é a leitura e interpretação feitas por Helen Knowles para seu trabalho, um fragmento recortado, modificado, manipulado e impresso; distante do original em seu conteúdo, forma e dimensão. Deste modo, um substituto estático da imagem em movimento, muito mais chocante e provocante, pois como imagem parcial oferece a possibilidade de imaginar aquilo que foi censurado, o que potencializa justamente a característica oculta destas imagens.

Efetivamente, a relação com a obra em si e sua reprodução digital via rede é bastante diferente. As imagens no computador são feitas de luz, sua aproximação e visualização são distintas das imagens impressas feitas pela artista como trabalho final. O tamanho das imagens e a relação do corpo do espectador diante delas também se modifica. Nas telas do computador, as imagens são pequenas; já na exposição, elas são grandes e uma relação de aproximação e distanciamento faz com que sua visualidade se transforme totalmente. Em uma tentativa de mostrar como a série *YouTube Series* da artista se apresenta visualmente ao espectador, realizei fotografias da obra em exposição no King's College, Londres:

⁴¹Este vídeo foi removido por violação da política do YouTube quanto a conteúdos chocantes e repugnantes. (Tradução da autora.)



Obra 9 - Helen Knowles (London, b.1975),
'Раждање с оргазъм' Birth with Orgasm I
<http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts>,
 Série: Youtube Series, 2012.
 Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano,
 115,5cm x 166 cm. Edição de 5.
 Fotografias: Clarissa Borges, na Birth Rites
 Collection, na Henriette Raphael House, Guy's
 Campus, Kings College,
 Londres, jan.2018.
 (As duas imagens abaixo são fotografias de detalhes
 aproximados da imagem.)

Nas imagens, é possível verificar como o entrelaçamento de cores se configura na aproximação do espectador da obra, que é formada a partir de uma trama das quatro cores de impressão. O que faz com que o registro da imagem pixelada da tela do computador se mantenha na impressão, registrada como o moiré que acontece nas chapas de impressão de jornais.

Porém, como analisar então obras de arte que não só se multiplicam em inúmeras reproduções, mas também usam referências advindas de programas de compartilhamento de vídeos, com acesso praticamente mundial? Não podemos esquecer que um dado importante sobre a série *YouTube Series* é justamente a sua origem: um sistema de visualização via rede que possibilita divulgação, cópia e reprodução de imagens em movimento.

A percepção depois da era da reprodutibilidade parece ser aquela que considera algo semelhante, a cópia, como aquilo que também oferece sentido. A artista Helen Knowles está justamente propondo um novo sentido ao selecionar, recortar e imprimir uma cena de parto que se encontra disponível em rede. Considerando então que o vídeo original do *YouTube* foi selecionado, recortado e impresso pela artista, estaria ela (artista) transformando o sentido desta imagem? Considero que sim, e é justamente esta a característica importante deste trabalho de Knowles, a modificação do objeto reproduzível e banal em objeto de arte, em coleções e exposições, transformando assim seu suporte, acesso e sentido. A própria artista faz algumas reflexões sobre o sentido das imagens das quais se apropria e das escolhas que ela mesma faz dentre tantos vídeos disponíveis na rede:

Eu queria usar imagens que já existissem, que já tinham uma fala própria. Isto é importante, pois eu estou simplesmente seguindo e sentindo a mudança das emoções na nossa época, onde mulheres trocam informações pela internet, se informam e se educam usando esta mídia. As imagens e os vídeos produzidos por estas mulheres são narrativas muito constrangedoras, não só por serem nascimentos que imediatamente chamam nossa atenção, mas pela forma como algumas delas filmaram esta ação. (Como Sarah Schmid que teve seu filho no jardim e pediu para seu marido filmar usando o modo noturno da câmera.) É claro que eu escolhi especificamente vídeos onde a mulher estava no controle, se é que isto é possível num parto, mas de qualquer forma, seguras da capacidade de seu corpo. Eu gosto da forma – acredito eu - de como o compartilhamento de vídeos na rede proporciona a criação pela mulher de sua própria linguagem visual. (KNOWLES, 2013).

A ação que Helen Knowles realiza com estas imagens imprimiu às mesmas características de similitude e permanência. A artista seleciona imagens fixas retiradas dos vídeos originais, de modo que, ao fazê-lo, transforma o que estava em movimento em algo estático. Depois deste procedimento, ela recorta as imagens, separando somente o rosto das

mulheres que estavam em trabalho de parto. Desta forma, a artista direciona nosso olhar para as expressões faciais femininas no momento da saída dos bebês de seus corpos. Ao anular todo o resto do ambiente e apresentá-lo isoladamente, Knowles acentua a proximidade que um parto pode ter com o sexo. Um olhar atento já teria identificado estas características nos vídeos que a artista seleciona, pois ela escolheu justamente vídeos de partos com orgasmo postados na internet. Neste caso, Knowles tem um papel fundamental para a permanência destas imagens, direcionando nosso olhar e, é claro, impondo seu ponto de vista sobre o parto ao espectador. É justamente a fixação destas imagens que fazem com que elas permaneçam, agora transformadas em obras de arte. Como a artista se apropria de imagens comuns disponíveis no *youtube*, é uma possibilidade considerar a relação estabelecida com as imagens originais como efêmera e descontínua. Isto porque, nas duas séries, pelo menos quatro diferentes vídeos de parto são utilizados como fonte de trabalho pela artista, e eles têm tempos, sequências, enquadramentos, luzes, sons e composições bem diferentes⁴².

Ao analisar a histeria, a agorafobia e a anorexia, como resultados de um sistema que tenta controlar o corpo feminino, Bordo (1997, p.26-27) ressalta que mesmo as imagens de corpos como paródias ou caricaturas, não sustentarão seu teor crítico social e rapidamente tendem a virar novos modelos de feminilidade e masculinidade. Nesse sentido, o mesmo pode acontecer com as imagens de prazer ligadas ao parto na arte. Tais obras, ao serem concebidas para enfrentar a imagem comum do parto doloroso, podem também ser consideradas críticas ao sistema que enobrece a figura materna, que enfrenta as dores do parto em favor do seu bebê. Porém, seria possível que virassem elas mesmas um modelo de comportamento e objetificação do parto? A obrigatoriedade do prazer no parto também pode ser opressora? O mesmo poderia ser dito das formas ou da ausência de diversidade de formas que o corpo que pari toma no processo do parto. Nas imagens televisivas, midiáticas e jornalísticas, geralmente a mulher encontra-se sempre na posição litotômica⁴³. Longe de ser um consenso médico, esta é a posição em que nos relatos das mulheres há maior desconforto e dor na hora do parto. Contudo, como imaginar parir de pé, ajoelhada ou de quatro sem nunca ter visto outra possibilidade, ou nunca ter questionado a norma imposta pela medicina e reiterada pelas imagens da arte?

42Os vídeos originais podem ser assistidos nos links: <http://www.youtube.com/watch?v=CH0sRTYd17I>, <http://www.youtube.com/watch?v=a3ANtPxI3pE?>, <http://www.youtube.com/watch?v=3TL6GsSb3-4?>, <http://www.youtube.com/watch?v=NzZYvg6AYdc?>, <http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts?>

43A posição litotômica é aquela em que a mulher fica de costas deitada em uma cama, ou maca, com as pernas levantadas, amarradas ou não, em suportes metálicos com os joelhos dobrados.

2.2. Construções sexualizadas sobre o corpo do outro



Obra 10- Daniel Edwards (EUA, b. 1965), *Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston* (vista frontal), 2006. Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling

Até o momento este trabalho concentrou-se em analisar produções de artistas mulheres. Neste item, tratarei de um trabalho de Daniel Edwards, escultor americano, que é conhecido por retratar celebridades americanas em situações não usuais. No trabalho deste artista, mostrarei como a representação do corpo do “outro”, no caso, a mulher que dá a luz, pode manter e exibir até hoje os pressupostos patriarcais de domínio, sexualização e objetificação do feminino. Refiro-me aqui à obra realizada por Daniel Edwards – *Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston* – exposta na Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling. No trabalho, há uma escultura que revela o corpo de uma mulher nua grávida, de quatro, sobre um tapete que simula a pele de um urso. Seu olhar parece fixo na cabeça do urso, enquanto suas mãos seguram a cabeça do animal com delicadeza. As únicas partes de

seu corpo que tocam o chão são os cotovelos e os joelhos, o que deixa em evidência seu corpo quase em suspensão, seus pés aparecem levantados como se ela os elevasse junto com seus quadris.



Obra 10- Daniel Edwards (EUA, b. 1965), *Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston* (vista posterior), 2006. Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling

Edwards retrata a famosa cantora na época, Britney Spears, ao parir seu primeiro filho, Preston. Acontece nesta obra o que Tamar Garb (1998) descreveria como a “objetificação (redução ao nível do objeto) das mulheres na representação” (GARB, 1998, p.223). Este tipo de construção sobre o corpo da mulher é bastante comum na pintura ocidental moderna, segundo Garb, elas: “ecoam a formulação de Berger atribuindo um olhar atento, ativo e poderoso, aos homens e vendo na representação das mulheres um culto à sua passividade” (GARB, 1998, p.223). O incômodo gerado por esta obra parece estar relacionado com esta passividade, advinda do fato dela se parecer muito mais com uma posição sexual, de um filme pornô, do que um corpo que está em domínio de si mesmo e vai dar à luz uma criança.

A posição ainda poderia ser associada a uma questão animalesca, pois encontra uma proximidade com os quadrúpedes que parem de quatro. Viviane Matesco, ao discorrer sobre as trouxas ensanguentadas de Barrio, tecerá relações sobre o corpo, o sangue e a matéria na arte. Ao relacionar a morte ao erotismo, a autora cita o autor Georges Bataille e a relação com o interdito, o secreto, o que não pode ser revelado. Segundo Matesco, a interdição e a

transgressão estão intimamente ligadas na obra *O Erotismo*, do autor:

Na base do erotismo, temos a experiência de violência no momento da explosão; uma liberdade ameaçadora. A partir do momento em que os homens se conciliam em determinado sentido com a animalidade, entramos no mundo da transgressão, que forma na manutenção da interdição, a síntese da animalidade e do homem. O erotismo é a infração à regra das interdições, mas, ainda que comece onde acaba o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. A humanidade se desvia desse fundamento com o horror, mas, ao mesmo tempo, o mantém. (MATESCO, 2009, p.53)

Nesta escultura o corpo da mulher, apesar de ativo, mostra-se à disposição, como se esperasse outro. Roszika Parker e Griselda Pollock, ao examinarem o quadro *La Naissance de Venus* (1865), de Alexandre Cabanel, fazem uma análise bastante próxima da obra em discussão aqui, pois nela “o homem está ausente da imagem, mas o que esta significa é sua fala, sua opinião e sua posição de domínio” (PARKER; POLLOCK, citado por GARB, 1998, p.223). É curiosa a relação temporal que se estabelece entre o quadro analisado por Parker e Pollock, datado de 1865, o trabalho publicado pelas autoras, que data de 1981, e a obra aqui em questão de 2006. Não é perceptível como a distância de mais de cem anos tenha modificado, de alguma forma, estes dois olhares masculinos sobre o corpo da mulher.

O que se modifica desde então é, na verdade, a possibilidade de pensar sobre as construções destes corpos e olhares a partir da perspectiva da teoria feminista, que levanta questões ligadas ao gênero e ao olhar. Segundo Garb: “Para as feministas, homens e mulheres têm necessariamente uma relação diferente com os processos de olhar e de ser objeto do olhar (ou seja, com o olhar atento)” (GARB, 1998, p.223). Por este motivo, nesta obra especificamente, assinalamos a presença do autor, identificando-o como artista homem, pois em seu trabalho esta identificação parece ser necessária para a crítica.

O trabalho parece corresponder ao que Tamar Garb já havia identificado na pintura de corpos femininos na arte moderna, na qual a objetificação do corpo da mulher “é uma função da fantasia masculina” (GARB, 1998, p.223). Neste sentido, assinalamos a importância de percebemos a arte também como produtora de modelos e discursos, pois, segundo Garb:

Para autores como Berger, Parker e Pollock, a arte está particularmente envolvida na formação e na consolidação de relações desiguais de poder entre homens e mulheres. A arte não só reflete essas relações como também constitui um dos locais de sua formação. A maneira como os padrões tradicionais de 'olhar' e ser 'objeto do olhar' se relacionam com a identidade de gênero e as noções aceitas de prazer sexual é crucial neste contexto. (GARB, 1998, p.223)

O galerista responsável pela exposição afirma, na página de obras do artista, que o mesmo teria se inspirado na estátua de cera da artista dançando exposta no museu Madame



Figura 9 – Estatua de cera da cantora Britney Spears no Museu Tussauds, em Whashington DC, Estados Unidos. Fonte: <https://www.madametussauds.com/washington-dc/en/>

Tussauds (EDWARDS, 2006). Ao pesquisar sobre esta referência, encontrei inúmeras estátuas que replicam a artista, mas a imagem que mais se aproxima da pose final realizada por Edwards é de uma cena na qual ela está pendurada pelas pernas, de cabeça para baixo em um cano de *pole dance*.

Desta forma, tem-se aqui uma imagem de corpo que se transforma até chegar à referência do artista. Em primeiro lugar, este corpo é movimentado, dançado e coreografado por Britney Spears, que o apresenta em shows e videocliques. A referência filmada e editada em vídeo é vista e selecionada por um Museu, que escolhe uma cena específica e transforma aquela imagem bidimensional em escultura hiper-realista. Por último, este artista vê este simulacro de humano em cera e exporta a cena de cabeça para baixo para uma escultura daquela artista parindo seu filho.

Outro dado que parece relevante nesta obra é seu título: *Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston* (*Monumento em prol da Vida: O nascimento de Sean*

Preston). A referência ao movimento conservador anti-aborto é clara, tanto pelas declarações de apoio do movimento ao artista, quanto pelas declarações de seu galerista. Romero (2006), jornalista e editor da revista *CultureKiosque*, após conversar com o diretor da galeria onde o trabalho estava exposto, declara inclusive que existia uma preocupação em encontrar um espaço para exposição permanente do trabalho, e que a preocupação era que isso fosse feito “a tempo para o dia das mães” (ROMERO, 2006). Romero (2006) desconfia de tais declarações, pois ambos, galerista e artista, são conhecidos por realizarem ações midiáticas projetando a divulgação da galeria e dos trabalhos do artista a qualquer custo nas televisões e canais de informação na *internet*. Contudo, ao analisar o discurso do artista, principalmente ao nomear o trabalho fazendo referência ao movimento anti-aborto, destaco que parece haver a

manutenção de um posicionamento que pretende elogiar a decisão da jovem artista em tornar-se mãe, em dedicar-se à família em detrimento de seu trabalho. Até mesmo a posição sexualizada e erótica do corpo desta mãe parece ter sucumbido diante dos discursos contra o aborto, segundo Brand e Granger:

Este aspecto do trabalho foi aparentemente ignorado pelo movimento conservador *Pro-life* que concedeu seu suporte ao trabalho do artista, pois percebeu que o mesmo era uma celebração de valores familiares. O codiretor da galeria, Lincoln Capla, da mesma forma, afirma que a escultura aplaude a decisão de colocar a família acima da carreira (BRAND; GRANGER, 2012, p. 218)

A relação entre parto e aborto aqui ressaltada nos leva ao texto de 1949, *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (2016). Nesta obra, a autora escolhe falar sobre a maternidade em seu segundo volume, nomeado *A Experiência Vivida*, de modo que nele é possível encontrar, na segunda parte, uma série de capítulos dedicados à “Situação da mulher”, no qual finalmente encontra-se o capítulo: *A Mãe*. Seu discurso em direção à identificação das características que constroem o sujeito mulher é mantido no texto que começa da seguinte forma:

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação "natural", porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. Mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza. E, particularmente, há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade. (BEAUVOIR, 2016, p.279)

Beauvoir se refere ao avanço das técnicas de controle de natalidade no século XIX, mas é possível encontrar registros deste controle anteriormente por saberes e práticas populares. O início do texto da autora revela os pressupostos biológicos sobre o corpo feminino bastante fortes e atuantes na França no século XX. Esta tentativa de restrição social da mulher por suas características reprodutivas é um discurso que teve como principal influenciador Rousseau (1979). Segundo ele:

Não há nenhuma paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só é macho em certos momentos, a fêmea é fêmea durante a vida toda, ou, ao menos, durante a sua mocidade; tudo a leva sem cessar a seu sexo, e, para bem desempenhar-lhe as funções, precisam de uma constituição que se prenda a ele; precisam de cuidados durante a gravidez; precisam de repouso quando do parto; precisam de vida fácil e sedentária para aleitar os filhos; (...) Quanta ternura e cuidado não precisam para manter a união em toda a família! E, finalmente, tudo isso não devem ser virtudes, mas sim gostos, sem o que a espécie humana seria dentro em breve destruída. (ROUSSEAU. p. 308)

Contudo, a afirmação de Beauvoir aponta em direção à vontade reprodutiva que é justificada pela característica social humana, e não somente sua força biológica. Desta forma, surpreendentemente, a autora começa o capítulo sobre a maternidade abordando um assunto delicado sobre este tema: o aborto. A maternidade tem a ver com escolha para Beauvoir, pressupõe ela o domínio da mulher sobre seu próprio corpo e do que este corpo vai gerar, ou não. As contradições sobre os movimentos anti-aborto são pontuadas pela autora na França em 1949:

Que um escritor descreva as alegrias e os sofrimentos de uma parturiente, é perfeito; que fale de uma abortante e logo o acusarão de chafurdar na imundície e de descrever a humanidade sob um aspecto abjeto: ora, há na França anualmente número igual de abortos e de nascimentos. (...) Cabe observar, ademais, que a sociedade tão encarniçada na defesa dos direitos do embrião se desinteressa da criança a partir do nascimento; perseguem as praticantes do aborto ao invés de procurarem reformar essa escandalosa instituição que chamam Assistência Pública; (...) se recusam a admitir que o feto pertence à mulher que o traz no ventre, asseguram por outro lado que o filho é coisa dos pais; acabamos de ver na mesma semana um cirurgião condenado por práticas abortivas suicidar-se e um pai, que batera no filho até quase matá-lo, ser condenado a apenas três meses de prisão *com sursis*. (BEAUVOIR, 2016, p.280)

Percebemos como este tipo de discurso se mantém quando, diante da obra de Daniel Edwards, por exemplo, são ignoradas a objetificação e a posição do corpo da mulher, ao mesmo tempo em que são tecidos comentários elogiosos de sua perspectiva familiar, levando em conta que ela supostamente decidiu construir uma família e ter filhos, mesmo sendo tão jovem. Para Romero (2006): “Todo o caso ressoa na mente com uma dissonância cognitiva, resultado da colisão de elementos: a jovem celebridade idolatrada, o movimento conservador anti-aborto, a representação explícita (mesmo que higienizada) da nudez e do nascimento”, deste modo, a colisão destes três assuntos distintos no mesmo trabalho levam o autor a pensar também sobre como a sociedade americana celebra a decisão não abortiva de uma jovem celebridade, ao mesmo tempo em que trata de maneira melindrosa a imagem do corpo da mulher em relação ao parto (ROMERO, 2006). Este corpo não é criticado quando colocado no lugar de objeto de desejo e sexualidade, mesmo que seja ao parir uma criança. É autorizada a imagem de Britney parindo como se dançasse em um *pole dance*, finge-se que existe liberdade sexual para esconder a restrição na liberdade reprodutiva.

Ao questionar o olhar masculino construído por Edwards sobre o corpo de Britney, faço um exercício de identificar como tais obras mantêm um longo legado de convenções sobre como homens artistas representam os corpos femininos na arte. Para Tamar Garb (1998)

este exercício é importante para ajudar a responder “de que modo os processos de representação e o ato de olhar para a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado na arte – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida?” (GARB, 1998, p.222). Por este motivo, não poderia deixar de assinalar a similaridade com as imagens pornográficas que Daniel Edward parece sugerir na representação do parto de Britney Spears. O corpo desta mulher é deformado na escultura, seria anatomicamente impossível a curvatura nas costas deste corpo grávido proposta pelo artista, mas como já fora mencionado, as referências do artista para este trabalho não são as posições efetivamente de um parto, mas os movimentos de dança da artista em um poste vertical.

Desta forma, o olhar de Daniel Edwards sobre este corpo que dá à luz desconsidera o sujeito retratado como potente em discurso próprio. De modo a não levar em conta as sensações relatadas por Britney, como talvez fizesse Helen Knowles, ou suas próprias sensações do parto, dada sua impossibilidade de parir. O que o artista faz é ressaltar as características já enunciadas sobre este corpo em shows, vídeos, e na estátua da artista no Madame Tussauds. Assim, mantendo a proposição segundo a qual os homens são “os portadores ativos do olhar e as mulheres como seus objetos, presas a uma auto-obsessão narcisista” (GARB, 1998, p.222).

2.3 Experiências compartilhadas: o autor/artista

As obras seguintes carregam minha expressão pessoal como pesquisadora e artista. Depois de parir duas crianças, em 2011 e 2012, e ainda envolta nas questões maternais, iniciei uma pesquisa sobre artistas que tivessem tratado do parto em suas produções artísticas. Em meio a obras de arte bastantes críticas sobre a maternidade, aventurei-me na documentação fotográfica de partos de outras mulheres e, com estes registros, comecei a pensar em uma produção artística⁴⁴.

Neste caso, o processo de criação se diferenciou muito de meus outros trabalhos artísticos⁴⁵. Geralmente, minhas séries fotográficas surgem com um planejamento e objetivo, esboçado por rascunhos e desenhos, para depois serem executadas fotograficamente. Porém,

⁴⁴Todos os partos por mim fotografados foram naturais. Somente em um deles, depois de tentar o parto normal, foi preciso seguir para a cesariana, mas minha presença nesta cirurgia não foi autorizada pelo Hospital.

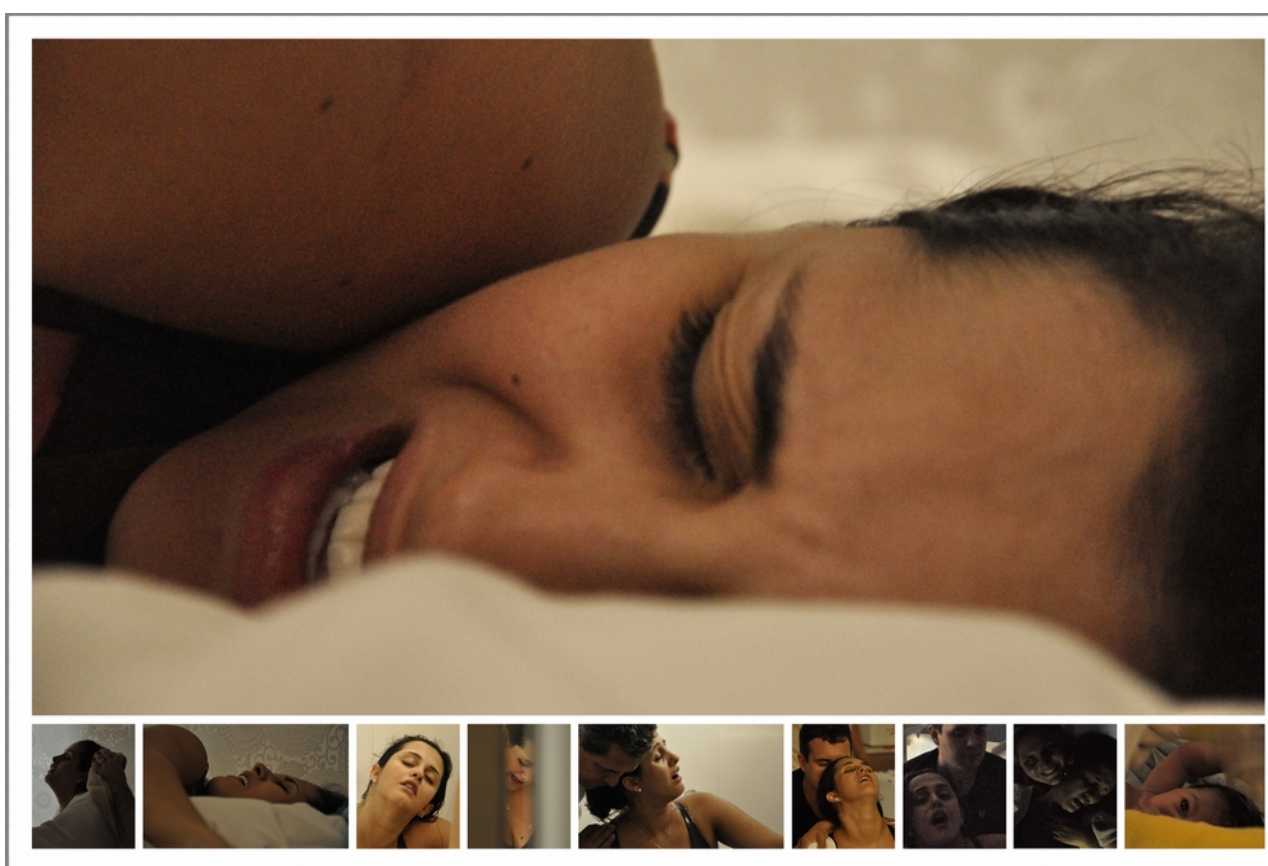
⁴⁵Outros trabalhos podem ser vistos no site: <http://clarissaborges.blogspot.com/>

como eu já havia parido, sabia que este evento não oferece um caminho linear, cada parto tem uma história, e seria impossível planejar que tipo de imagem produzir com antecedência. Além disso, nunca havia fotografado um parto profissionalmente. Portanto, neste momento, eu me jogava em um ambiente com uma máquina para produzir imagens, sem saber o que aconteceria e se estas fotografias me fariam desejar criar uma obra artística. O conhecimento técnico não era um problema, pois desde 1998 exploro as possibilidades da imagem fotográfica na arte e desde 2002 dou aulas sobre esta linguagem no ensino superior. O que estava em questão é se haveriam ou não imagens que produzissem em mim o desejo de usá-las poeticamente em uma produção artística.

A fotografia de parto me coloca também em uma situação distinta de outras artistas reconhecidos nesta linguagem, pois ela transita entre as fotografias íntimas, como as de Nan Goldin, e as fotografias documentais, como as de Rineke Dijkstra. Apesar de partilhar a experiência do nascimento com a mulher que está dando à luz, meu papel como sujeito com uma câmera na mão me distancia da relação de intimidade que Nan Goldin performa com seus amigos e família. Como este tipo de registro é extremamente íntimo, minha presença não pode ser ignorada, até o som do clique da câmera, em certos momentos, causa incômodo, forçando minha percepção a decidir me retirar do ambiente e parar de fotografar. Portanto, muito distante da atuação de Rineke Dijkstra que faz uma “abordagem desprovida de sentimentalismos (...) para representar a maternidade” (COTTON, 2010, p. 112), determinado pelo que Charlotte Cotton (2010) descreve como um estilo fotográfico “sistemático e imparcial”.

Parte das reflexões acima só foi possível depois de passar pela experiência de fotografar um parto. O primeiro deles revelou-me também a dificuldade de deslocamento e posicionamento com a câmera dentro do quarto de um hospital, onde estavam presentes no trabalho de parto: a gestante, o marido, o pai, a mãe e a irmã da gestante, a obstetra, a doula e eu. No expulsivo do bebê entraram ainda, para esperar o nascimento, o pediatra e dois enfermeiros. Posteriormente, descobri que foi uma situação isolada e que este número de pessoas durante o trabalho de parto é incomum nos hospitais em Uberlândia. De qualquer forma, e apesar da multidão de espectadores (ou será por causa dela?), o parto transcorreu rapidamente, e as fotos foram realizadas. Apesar de entender as imagens fotográficas como cenas que direcionam certo olhar sobre o mundo, e que promovem uma abstração da realidade (FLUSSER, 1985), este tipo de imagem de registro de parto me parecia ainda muito próxima

de um documento de evidência de um acontecimento. Ao refletir sobre a experiência de fotografar aquele primeiro parto, ao rever as imagens produzidas naquele dia, coloquei-me como uma espectadora que tenta entender uma narrativa a partir de imagens. Porém, o exercício de olhar as imagens nos arquivos digitais e selecioná-las por seu foco, luz, cor, enquadramento e expressão da gestante, fez-me pensar sobre como aquela história era contada a partir de uma trama, que era moldada por mim a partir do tipo de narrativa que desejava dar para a história. Surge então o trabalho *Narrativas de Parto*:

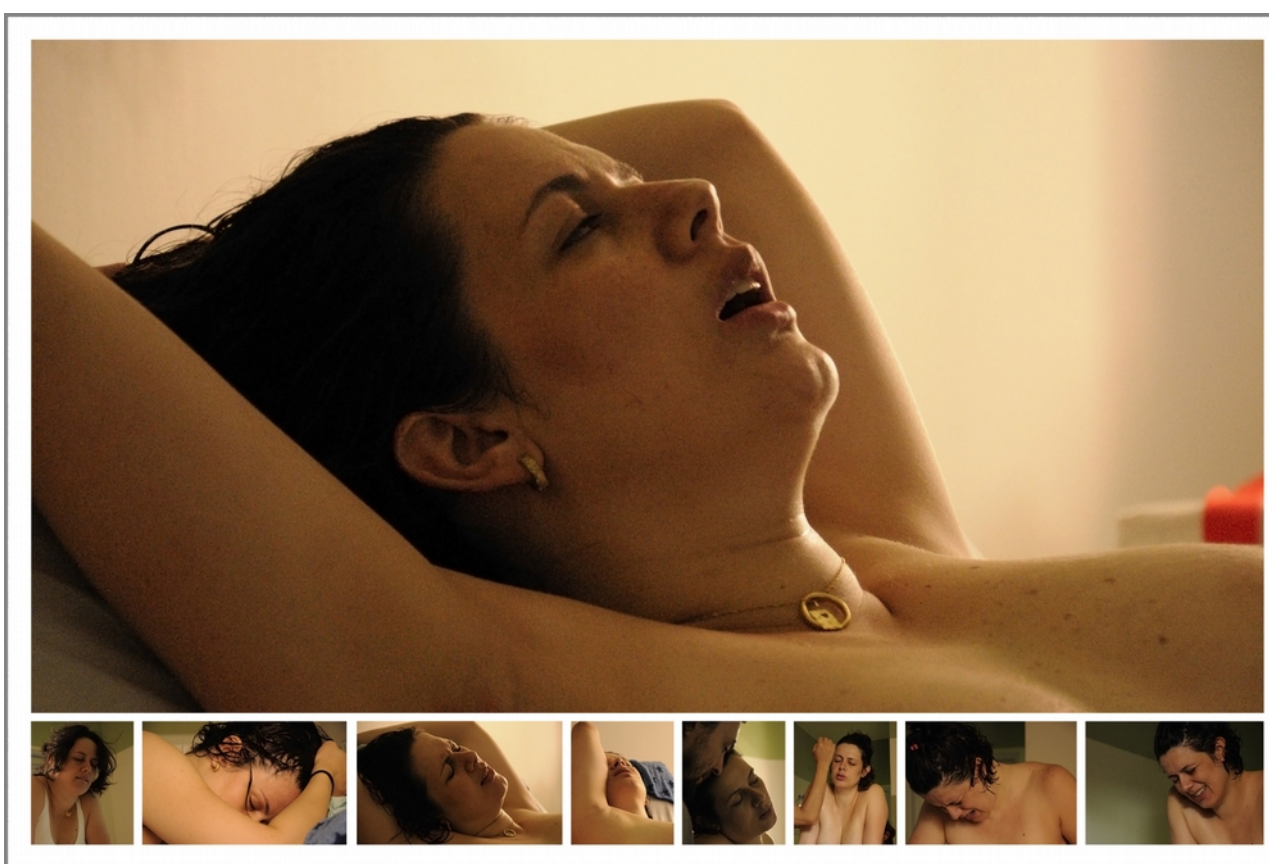


Obra 11 – Clarissa Borges (b.1976), “*Me beija, meu amor, me beija*” (Fernanda), Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.

A cor é um dado importante na construção destas imagens. A escolha das cores quentes é proposital. Começou na própria configuração técnica da câmera, inserindo um balanço de branco que acrescentava um filtro âmbar e anulava o tom azulado do ambiente hospitalar onde os partos aconteceram. Na edição final das imagens, aquelas fotografias que ainda apresentavam outras cores predominantes foram manipuladas. Além disso, foram feitos recortes, aproximações e manipulações das sombras nas imagens. A cor alaranjada,

predominante no trabalho final, geralmente nos remete a ambientes e corpos quentes, assim, eu faço com que os partos por mim fotografados se aproximem da minha experiência prazerosa ao dar à luz ao meu segundo filho.

O título da série se refere à possibilidade de uma construção da história do parto a partir de uma sequência de imagens, escolhidas e organizadas por mim, no intuito de inserir na obra a possibilidade de pensar os vários acontecimentos dentro de um trabalho de parto. Uma das imagens é ampliada e apresentada acima das outras, como referente e representante do todo da narrativa. Esta figura domina a relação que o espectador tem com as imagens abaixo dela, pois, em função de sua dimensão ampliada, apresenta-se com muito mais importância. O exercício de escolha e recorte destas imagens segue em direção à descrição sobre o ato de fotografar de Jean Baudrillard: “O desejo de fotografar talvez venha dessa constatação: visto na perspectiva de conjunto, do lado do sentido, o mundo é bastante decepcionante. Visto no detalhe, e de surpresa, ele é sempre de uma evidência perfeita” (BAUDRILLARD, 1997, p.34).



Obra 11 – Clarissa Borges (b.1976), "*Dê seu amor todinho a ela*" (Natália), Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.

Durante minhas experiências de registro de parto, outro fato se revela como marcante: as frases ditas pelas gestantes durante o processo. Neste sentido, resolvo nomear cada imagem desta série com falas que ouvi delas durante o parto. A primeira, *Me beija, meu amor, me beija*, foi exclamada por Fernanda imediatamente após a saída do bebê, quando esta parturiente acolhe sua criança no colo, vira-se para o parceiro e pede um beijo. O pedido me chamou atenção talvez pela demora do marido em entender o que acontecia, e atordoado olhando a criança não entendia o que sua mulher lhe pedia. A segunda frase retirada do contexto do parto e inserida em meu trabalho é: *Dê seu amor todinho a ela*. A gestante fotografada, Natália, cantou chamando os filhos Beatriz e Fernando, ainda em sua barriga, durante boa parte de seu trabalho de parto e esta era uma das estrofes da canção.

Estas duas imagens da série *Narrativas do Parto*, foram expostas em 2015, na mostra coletiva "Refazendo Nós", com curadoria de Alex Miyoshi, no Museu Universitário de Arte – MUNA –, em Uberlândia. A exposição propunha mostrar os trabalhos recentes dos professores do Curso de Artes Visuais da UFU e o educativo do Museu acompanhou muitas turmas de escolas em visitas guiadas. Desta forma, foi possível acompanhar alguns relatos informais sobre as reações dos alunos, crianças e adolescentes, diante das imagens. Apesar das imagens não serem imagens explícitas do parto, causavam certa desconfiança nos mais velhos. Eles percebiam os rostos e corpos das gestantes como corpos sexualizados, a relação feita pelos alunos e espectadores com o prazer foi relatada por vários membros do educativo do Museu. Porém, ao ler o título do trabalho, vinha o estranhamento sobre o assunto das fotografias. Além da relação incomum com o parto e o prazer, outro estranhamento pode ter surgido diante destas imagens. Segundo Brand e Granger:

Apesar de estar claro que imagens de mulheres grávidas (até mesmo de Virgem Maria) são abundantes no mundo da arte e até tenham se transformado em norma – como um modelo de representação do corpo feminino – os espectadores da arte ainda aguardam por abraçar visualmente o final climático da gravidez. (BRAND; GRANGER, 2012, p. 219)

Como tenho abordado nesta tese, observo um aumento considerável, desde a década de 1990, das imagens de parto nas coleções, exposições e museus, mas se comparadas às imagens de mulheres grávidas, elas ainda são poucas. Na primeira série fotográfica que realizei, acentuei a questão da narrativa ao selecionar várias imagens e dispô-las com uma sequência visual, mas algumas fotografias me fizeram pensar sobre a possibilidade da sobreposição destas figuras. Esta solução ressaltaria algo que se perde na sequência, a relação

com o movimento e com as diversas expressões que uma mulher apresenta ao parir. A mudança na face destas mulheres se tornava bastante evidente em minhas fotos, pois esta é uma característica da imagem fotográfica, ela recorta o tempo tornando possível congelar expressões que não vemos sem este dispositivo.

Para ressaltar as expressões da face e durante o parto, criei a série nomeada: *Parto e Êxtase*, exposta no Museu de Arqueologia e Etnologia (MarquE) - Universidade Federal de Santa Catarina, na II Exposição Internacional de Arte e Gênero, com curadoria de Rosa Blanca; e na Exposição Madre Pérola, no Museu da Imagem e do Som, ambos em Florianópolis, em 2017.



Obra 12 - Clarissa Borges (b.1976), *Silêncio para Bento*, Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 60x90cm

A imagem fotográfica é usada aqui, também, como instrumento de poder e convencimento. Sua proximidade com as imagens da realidade, sua verossimilhança, faz com que um fragmento enquadrado e congelado do real ocupe o lugar da própria experiência. Assim, usei esta estratégia para assinalar e ressaltar aquilo que foi cuidadosamente esquecido, ou melindrosamente extirpado, pela cultura da repressão sexual feminina: a possibilidade do prazer no parto.

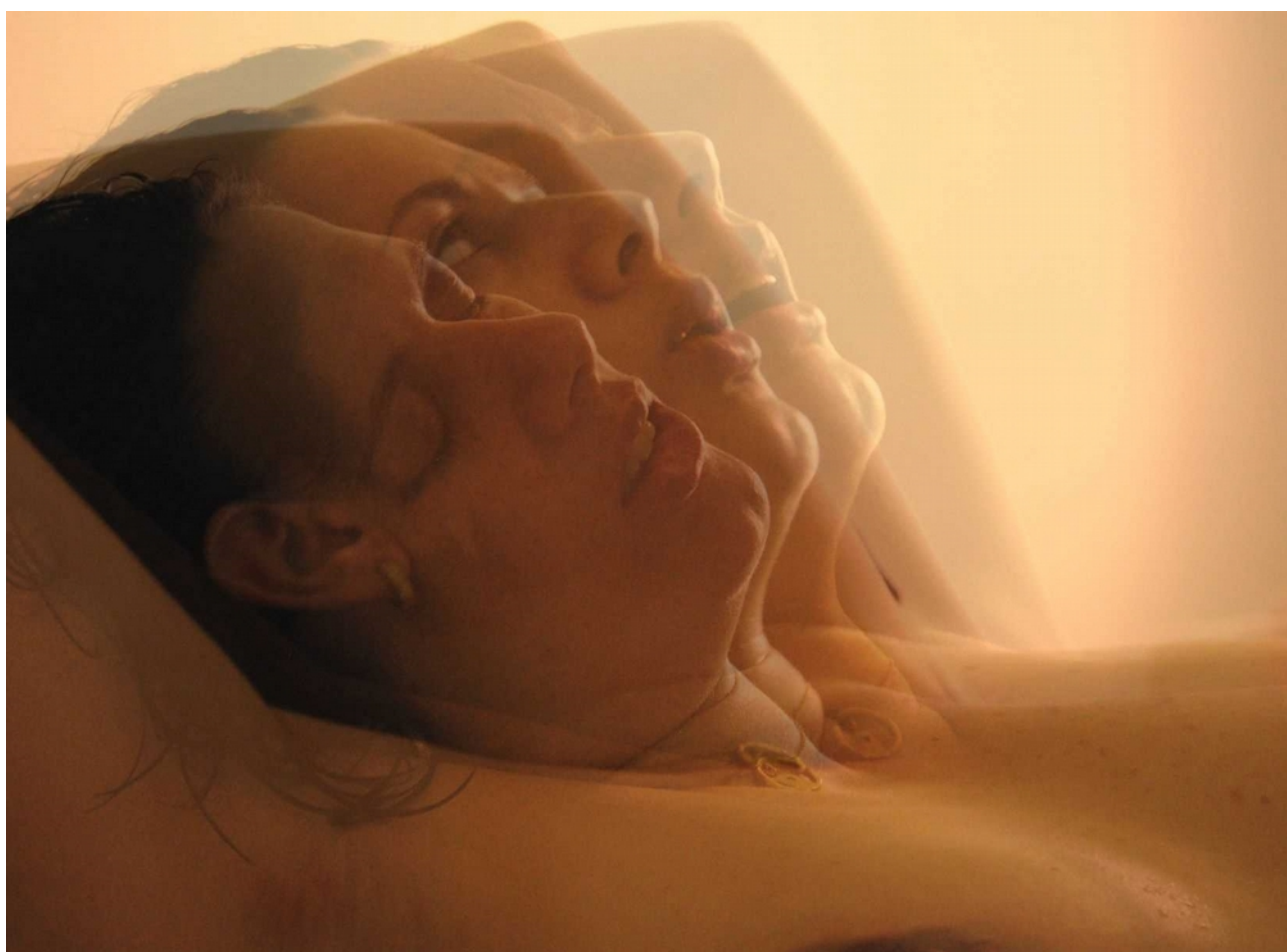
Estas imagens sugerem pensar a aproximação entre parto e sexualidade a partir do estranhamento entre a imagem e seu título. Dessa forma, o trabalho se completa, tornando possível o afeto iniciado pelo jogo entre imagem e texto.



Obra 12- Clarrissa Borges (b.1976), *Despindo-se para Ulisses*, Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm

Os trabalhos desta série receberam títulos que se relacionam com a especificidade e subjetividade de cada parto e da relação que estas mulheres estabeleciam com este evento.

Portanto, nomeia-se *Silêncio para Bento*, a imagem de Natália Sávio que, parindo Bento, insistia em pedir que seu marido permanecesse em silêncio. Já a imagem de Sabrina, chama-se *Despindo-se para Ulisses*, e remete ao desejo desta mulher de que seu marido tirasse as próprias roupas no momento em que ela se encontrava em parto ativo. O título do trabalho, *Cantando para Beatriz e Fernando*, revela um dos acontecimentos experimentados por esta pesquisadora neste parto, no qual Natália (a mulher em trabalho de parto nesta imagem) cantava durante o parto de seus gêmeos, Beatriz e Fernando.



Obra 11- Clarissa Borges (b.1976), *Cantando para Beatriz e Fernando*, Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm

Na série *Parto e Êxtase*, há sobreposições de uma sequência de fotografias tiradas em frações de segundos, denotando então um acontecimento. A imagem é apresentada de forma estática, fazendo com que tomemos a cena inteira como representante do todo. Para Vilém Flusser, “imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (FLUSSER, 1985, p.07). Desta forma, a imagem não eternizaria os eventos, mas os

transformariam e os substituiriam por cenas. As cenas aqui apresentadas exprimem as expressões no rosto, da dor ao prazer, no parto. Em algumas, é difícil distinguir cada rosto separadamente, pois a escolha por transformar estas fotografias em camadas transparentes de sobreposição cria imagens fantasmagóricas, assim como possibilita a visão simultânea das três imagens usadas em cada obra.

Mesmo não sendo o objetivo principal desta pesquisa, a criação destas séries fotográficas cumpre um papel importante, possibilitando uma reflexão sobre o parto a partir de imagens, além da análise do trabalho de outras artistas. Mesmo ao fotografar o parto de outras mulheres, coloco ali minha interpretação, conduzo o espectador a olhar estas obras e a imaginar outras relações com o nascimento. Segundo Jean Baudrillard: “A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens. Nós acreditamos forçar o mundo pela técnica.” (BAUDRILLARD, 1997, p. 30). Pela técnica, acreditamos ver o mundo, mas nesse jogo nós é que somos iludidos pelas imagens. Se a imagem comum é a da dor e do sofrimento, ofereço então outra ilusão, ou interpretação, ofereço o prazer e o gozo. Neste exercício de fotografar, repensar as imagens, manipular, justapor, sobrepor e enquadrar, exerço também o desejo da produção artística.

A presença das fotografias e vídeos de parto nas redes sociais nos leva a pensar sobre o discurso que está surgindo sobre o parto e como estas imagens servem também como novos dispositivos. Será que estamos presenciando a obrigação do prazer ou propondo a diferença? Para Brand e Granger:

As comportas foram abertas; imagens do coroamento abundam. E longe de serem realizadas por mulheres que operam dentro do mundo da arte, onde o tabu ainda é forte, elas foram lançadas por mulheres comuns que buscam conhecimento e oferecem um espírito comunitário de poder e empoderamento que lembram práticas antigas. (BRAND; GRANGER, 2012, p. 231)

Todavia, mesmo antes destas imagens invadirem a internet, o evento da gestação tem produzido imagens como nunca. Cao Guimarães, artista brasileiro que trabalha com vídeo, faz uma reflexão sobre esta transformação do homem em imagem técnica:

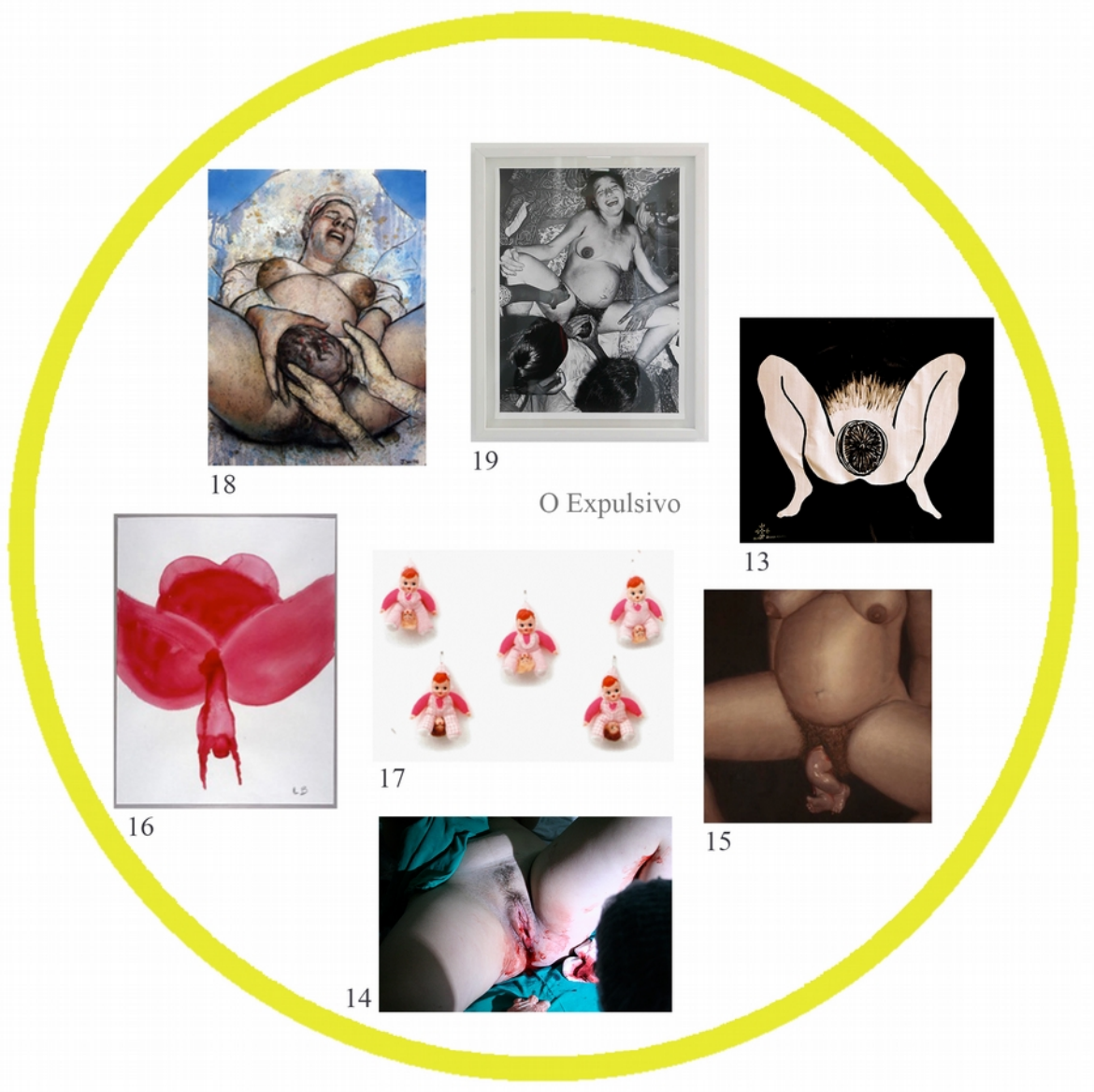
Sou um homem da imagem, mas sou de um tempo em que o ser humano ainda não nascia imagem. Hoje somos imagem já na barriga da nossa mãe. Uma varredura pelo som nos transforma em imagens uterinas e lá estamos, impassivos e confortáveis, inconscientes de que já somos um espetáculo para a mãe, o médico e as enfermeiras, na tela do computador da sala de um pediatra. Violada nossa primeira casa, invadida nossa intimidade, já somos personagens potenciais do Big Brother que se tornou o mundo. A sociedade do espetáculo nos espera lá fora, então “Sorria, você está sendo filmado!” (GUIMARÃES, Cao. 2015, p.12)

Guimarães (2015), fala aqui sobre seu processo de criação em um universo já tomado pelas imagens e da responsabilidade de um criador de imagens, como ele mesmo. Não obstante, este artista também realizou um vídeo sobre o nascimento de seu filho Otto, no qual destaca as sensações e desafios de uma gestação a partir de sua experiência acompanhando sua companheira grávida⁴⁶.

O corpo feminino retratado pelos artistas homens modernistas ressaltava submissão, sedução e voluptuosidade, direcionado para um espectador imediato homem e heterossexual. A mesma ação pode ser observada na escultura aqui apresentada de Daniel Edwards, sua adaptação de uma pose de *pole dance* para uma posição de parto da cantora Britney Spears torna essa continuidade do dispositivo de poder evidente. Porém, as imagens propostas por mim e por Helen Knowles trazem outras relações com o parto. Outros dispositivos se mostram evidentes e apontam para um corpo em prazer, em si mesmo, e não dependente do olhar masculino e desejante. As imagens de parto distribuídas nas redes sociais, criadas por profissionais ou anônimos, podem ser também uma evidência de que, para além da exposição da intimidade, as mulheres têm procurado mostrar diferentes relações com o nascimento através de suas próprias imagens.

46 O filme Otto de Cao Guimarães é de 2012, tem 71 min. Segundo Moacir dos Anjos, “é registro da gestação de um filho pelo lado de fora, pelas beiras e bordas. Registro de intuições e de rastros de um tempo ainda por vir, em inversão afetiva da cronologia. É filme que filma somente aquilo que se advinha, sentimento que não tem medida. E que se encerra com a ansiada chegada. Nenhuma palavra aqui dita será precisa ou clara o bastante (ou mesmo necessária) para descrevê-lo ou situá-lo em sua obra”(ANJOS, Moacir. In: GUIMARÃES, 2015, p.249)

3. O expulsivo: A origem do mundo ou como deus deu a luz?



Lista de obras

- 13 Jaider Esbell (Brasil, b.1979), *O parto*, 2012. Pintura
- 14 Ricardo Coelho (Brasil, b.____), *A Origem do Mundo*, 2015. 46 x 55 cm. Fotografia.
- 15 Jessica Clements Moore (Canadá, b.____), Exposição *A Origem do Mundo*, 2008-10. Série de dez pinturas, óleo sobre tela. Dimensões variadas.
- 16 Louise Bourgeois (Aquarelas da série: *The Birth*, 2007),
- 17 Lia Menna Barreto (Objetos: *Pequenos Partos*, 1993),
- 18 Jonathan Waller (Inglaterra, b.1956), Série: *The Birth*, 20 pinturas em tamanho variado, 1996-98. Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel.
- 19 Hermione Wiltshire (Inglaterra, b. 1963), *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*, 2008. Foto digital, 50 x 65 cm. Birth Rites Collection.

O eixo de organização da série de obras que compõe este capítulo toma como regularidade o aparecimento do bebê na vulva nas imagens de parto. Este é um olhar específico sobre a cena do parto, uma perspectiva que sugere também o ponto de vista do espectador do nascimento. Neste capítulo, escolhi duas formas nas quais esta visão frontal da vulva aparece na composição: na primeira, o rosto da mulher é anulado, valorizando o bebê que surge daquele corpo; na segunda, a figura mantém a identidade de quem dá à luz. Além das observações em relação à composição, tentarei compreender as produções artísticas aqui estudadas a partir de duas referências da própria História da Arte, respectivamente: o quadro *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, e a pintura *God Giving Birth* (1968) de Monica Sjöö. Para isso, construí Pranchas⁴⁷ de imagens que conversam, pela composição e proposta de visualização do parto, com estas duas obras citadas. Na Prancha nomeada *L'origine du monde, A Origem do Mundo*, analisarei as obras das(os) artistas: Jessica Clements⁴⁸ Moore (Exposição: *The Origin of the World*, 2009), Louise Bourgeois (Aquarelas da série: *The Birth*, 2007), Jaider Esbell (Pintura: *O parto*, 2012), e Ricardo Coelho (Fotografia: *A Origem do Mundo*, 2015). Na Prancha nomeada *God Giving Birth*, analisarei as obras das(os) artistas: Hermione Wiltshire (Fotografia digital: *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*, 2008), Lia Menna Barreto (Objetos: *Pequenos Partos*, 1993), Jonathan Waller (Pinturas da série *The Birth*, 1996-1998) e Judy Chicago (Série: *Birth Project* 1981-84).

Conforme já abordado, nesta tese, a análise proposta tem como base alguns princípios elencados por Foucault (2002, p.45) para seus estudos, em contraposição à história tradicional das ideias. Para Foucault, enquanto sua proposta é o estudo do acontecimento, a história tradicional busca entender a criação e o surgimento do acontecimento. Neste trabalho, pretendo construir diálogos entre as imagens, mas não tenho intenção alguma de encontrar uma imagem original. Não busco originalidade nas obras, mas regularidades. Esta também é outra diferença que Foucault identifica entre seu trabalho e a história tradicional das ideias. Também vou considerar, conforme o autor, as condições de possibilidade de uma obra de arte, de modo que não buscarei sua significação exata, mas possibilidades de análises de discursos. Esta busca por construir relações entre as imagens e o entendimento sobre o seu fazer e sua recepção faz bastante sentido quando consideramos a ação dentro de uma série, ou, neste caso, a obra de arte dentro de um sistema da História da Arte. Este sistema se mostra

47Estas Pranchas são inspiradas no método Warburg, que será descrito no próximo item deste capítulo. Nelas, apresentam-se várias imagens com características similares, que desvelam um possível imaginário sobre o parto.

48Jessica se identificou com o sobrenome *Clements* até meados de 2012, depois disso, em seu site aparece o nome *Moore*.

excludente de tal forma que, muitas vezes, os assuntos destas obras podem ser lidos como pouco importantes, mas vistos em conjunto é possível verificar a regularidade destes discursos. Nessa perspectiva arqueológica, para Foucault:

Certamente a história há muito tempo não procura mais compreender os acontecimentos por um jogo de causas e efeitos na unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente hierarquizado; mas não é para reencontrar estruturas anteriores, estranhas, hostis ao acontecimento. É para estabelecer as séries diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o “lugar” do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição. (Foucault, 2002, p. 56)

Para realizar um trabalho de análise do discurso, portanto, duas tarefas parecem ser essenciais para Foucault: as descrições críticas e as descrições genealógicas. Segundo ele, “a crítica analisa os processos de rarefação, mas também de reagrupamento e de unificação dos discursos; a genealogia estuda sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular” (FOUCAULT, 2002, p.65-66). Deste modo, ele considera estas tarefas inseparáveis, e ressalta que sua diferença é quanto à forma de abordagem do objeto, de como ele será atacado, sob qual perspectiva e como será delimitado. Assim, as duas formas de análise devem ser complementares, ou seja, uma apoia a outra. Contudo, seria possível efetivamente separar e isolar cada uma destas ações? Apesar das indicações de procedimentos diferentes quanto à análise do discurso, acredito que tais ações aconteçam juntas ou, ao menos, simultaneamente. E é isso que tentarei fazer ao cruzar as histórias e os discursos das obras propostas neste capítulo. Neste sentido, dois exercícios são propostos por Foucault:

A parte crítica da análise liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar estes princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso. (...) A parte genealógica da análise se detém, em contrapartida, nas séries de formação efetiva do discurso. (Foucault, 2002, p.69).

Todavia, para construir e justificar as séries propostas, o que seria a parte genealógica da análise, busco na proposta de Aby Warburg, uma referência para este exercício nas Artes Visuais. Como seu trabalho é específico para o estudo do Renascimento, farei alguns esclarecimentos a seguir sobre as possibilidades de uso deste método na atualidade, tendo como base o trabalho desenvolvido por Didi-Huberman (2011, 2013) sobre o modelo fantasmal da história de Warburg.

3.1. Por que Warburg agora?

Ao analisar um objeto, Foucault (2002) não encerra um juízo sobre ele, mas o coloca em questão. Uma de suas contribuições para este trabalho em relação à estética e às análises das obras de arte são as considerações do autor acerca da desconstrução da ideia de que um tempo linear guiaria as correntes artísticas. Esta concepção sobre a visão historiográfica, combatida por ele, daria uma visão global, unificada e próxima da noção de evolução biológica.

Para entender este modelo que vigora em grande parte da História da Arte, busquei algumas respostas em Didi-Huberman (2013), no livro *A Imagem Sobrevivente*. O autor esclarece como o modelo de História da Arte instaurado, que de certa forma estabelece a tradição dos escritos sobre o assunto, foi criado por Winckelmann⁴⁹ no séc. XVIII. O curioso é que esta forma de pensar a História da Arte está próxima ao modelo natural ou biológico estabelecido pela ciência. Propõe, portanto, a identificação de uma expressão artística, movimento ou período a partir da verificação de sua origem, observando suas variações e identificando o período de perfeição ao modelo; depois, estabelecendo o momento de sua decadência ou queda, e, no final, sua total extinção. Segundo Didi-Huberman,

Winckelmann deve ter tirado uma concepção de ciência histórica que se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos da epistemologia do iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte. (Didi-Huberman, 2013, p. 18)

Outra intenção de Winckelmann, e que ainda é possível ver contaminada em diversos textos e artigos nas Artes Visuais, é a busca de uma essência da arte, e não só uma descrição, datação e classificação. A História da Arte estaria condicionada “pela norma estética na qual se decidem os ‘bons objetos’ de sua narrativa, esses ‘belos objetos’ cuja reunião formará, no final, algo como uma essência da arte” (Didi-Huberman, 2013, p.19). O questionamento sobre o estabelecimento destes modelos na Arte tem sido recorrente nas perspectivas contemporâneas, e aparece também, por exemplo, nos textos de Linda Nochlin. Particularmente, interessa-me para este capítulo o texto de Nochlin (1986) sobre a obra

⁴⁹Johann J. Winckelmann publicou, em 1764, o livro “História da arte entre os antigos”. Para Didi-Huberman (2013, p.13-15), o autor inventa “a história da arte, no sentido moderno da palavra história”, com uma proposta de pensamento mais próxima do neoclassicismo. Seu olhar científico para a arte se revela ao classificar épocas, não só colecionando trabalhos, mas analisando-os e comparando-os, pensando na História da Arte como um processo evolutivo de transformação.

L'origine du monde, de Courbet⁵⁰. A autora questiona a presença da reprodução deste quadro nos textos e artigos sobre o artista, já que o paradeiro do quadro original era desconhecido, indicado claramente no título do artigo: *The Origin without an Original* (A origem sem o original)⁵¹. Deste modo, a ausência do objeto não impede que se construam teorias e análises sobre o mesmo, entendendo esta obra como uma das mais importantes do autor. No exercício de colocar a *L'origine du monde* de Courbet dentro da proposta de História da Arte de Winckelmann, a obra seria um dos modelos de perfeição do realismo de Courbet. Será que é por isso que dentro da historiografia tradicional da arte sua presença ainda é constante?

Didi-Huberman (2013, p.20-21) descreve também que Winckelmann, o autor de tais modelos tão rígidos, precisos e científicos, utiliza-se basicamente da imaginação em seus escritos sobre a arte antiga. Ele, como historiador, transporta-se e imagina o que seria a essência da arte antiga, pois sabemos que o que restou da antiguidade não são espaços e obras intactas, mas ruínas, simulações e reproduções. Didi-Huberman, ao apontar estas contradições, faz uma aproximação da construção da História da Arte como fruto da imaginação, da narrativa ficcional.

Entendemos o esforço de Didi-Huberman (2013) para desconstruir estes pressupostos da História da Arte como um questionamento sobre a construção do conhecimento pensado linearmente e que ignora dissidências, que ordena, seleciona, exclui e também anula as produções artísticas que fogem dos modelos estabelecidos pelos historiadores das artes. A história que pretendo contar aqui é justamente a que considera produções artísticas bastantes pontuais que, muitas vezes, não correspondem ao que se espera da produção em arte na época. As duas obras de arte que servirão de base para este capítulo, a *L'origine du monde* de Courbet e *God giving Birth* de Monica Sjoo, mostram como sua recepção foi complexa dentro do próprio campo das Artes Visuais, e interessa aqui, particularmente, interrogar tal processo.

A resposta de Didi-Huberman (2013) para um novo suporte metodológico, mas também de pensamento sobre o objeto artístico e sua historicidade, surge um século e meio depois de Winckelmann e é o modelo fantasmal da história de Warburg. Para Warburg, a História da Arte não teria um começo absoluto, mas foi sempre um mar revolto no qual os percursos se traçam, desviando e transformando. Segundo Didi-Huberman:

⁵⁰Este texto será mais bem explorado no próximo item deste capítulo. Deixo a citação aqui somente como uma referência dos importantes questionamentos aos modelos de História da Arte que Linda Nochlin realiza.

⁵¹Este quadro será exposto pela primeira vez em 1989, e desde 1995 integra a mostra permanente da coleção do Museu D'Orsay, em Paris-França.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram colocados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentes inesperados e objetivo sempre frustrados. (Didi-Huberman, 2013, p. 25)



Figura 10 - Prancha 46 – Um dos caminhos de leitura para esta prancha, proposto por Andrea Pinotti, é a leitura da natividade, relacionada especificamente ao nascimento de Esaú e Jacó; João Batista; e Jesus. (Fonte: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheon.site.io/>)



Figura 11 - Prancha 47 – Nesta prancha, Warburg apresenta pinturas de Giotto, Donatello, Botticelli e Ghirlandaio. Apresentando o personagem da Ninfa como criadora e destruidora, anjo da guarda e degoladora. (Fonte: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/47>)

Esta outra forma de pensar a História da Arte é bastante interessante, mas como a proposta aqui nunca foi questionar ou constituir uma nova forma de pensar a História da Arte, nem de propor modelos de pensamentos para a arte, abraçarei esta teoria pela identificação de possibilidades ricas de leituras sobre a arte e sobre os objetos que pretendo estudar neste capítulo. A proposta de Warburg é concretizada a partir da construção de uma biblioteca em 1926, que abriga mais de 60 painéis ou pranchas, com mais de mil fotografias, textos e reproduções de obras de arte (Figuras 09 e 10). Esta organização de pranchas se chama *Atlas Mnemosyne*. Warburg definia sua biblioteca como:

(...) uma coleção de documentos relativos à psicologia da expressão humana. O problema é: de que modo nascem as expressões linguísticas figurativas? Quais são

os sentimentos e os pontos de vista, conscientes e inconscientes, que guiam seu armazenamento nos arquivos da memória? Existem leis que governam sua sedimentação e reaparição? (WARBURG, citado por FORSTER, 2005, p.31).

O *Atlas Mnemosyne*, segundo Didi-Huberman, traz o conhecimento pela imaginação: “o atlas é uma forma visual de conhecimento, uma forma de aprender a ver” (Didi-Huberman, 2011, p.12). De maneira similar, Vilem Flusser (2002, p.05), teórico da imagem fotográfica, também define a imaginação como a capacidade de ver e decifrar imagens. Para este autor, tanto o artista quanto o espectador têm que trabalhar com a imaginação para compreender uma imagem fotográfica. Assim, compreendo que criar relações e investigações a partir das relações entre imagens pode ser bastante interessante para propor diferentes leituras para as imagens que estão sendo investigadas.

O trabalho que Warburg realiza em seu *Atlas* não é um trabalho de construção de imagens se pensado de maneira estrita, mas de construção de sentidos possíveis para estas imagens. Este pesquisador associa diferentes imagens e, algumas vezes, livros e textos em pranchas que propõem novos sentidos e leituras. Nas Figuras 09 e 10, apresento duas destas Pranchas, disponíveis hoje em um grande catálogo virtual pela própria biblioteca Warburg. O autor buscar identificar sobrevivências nas obras de arte, características que permanecessem nas formas, nos detalhes dos desenhos, gravuras e pinturas que selecionava. Em suas pranchas aparecem imagens de temporalidades díspares, formando pranchas anacrônicas, que sinalizam para fantasmas que continuam permanecendo em imagens de diferentes tempos e lugares.

Uma característica importante para as imagens e textos trabalhados pelo autor é a sua não fixação em uma prancha, de modo que poderiam percorrer e ocupar várias pranchas, construindo novos sentidos e caminhos de interpretação. Este tipo de conhecimento pelas imagens, no lugar de uma leitura linear, propõe uma interpretação orgânica, mutante e múltipla. Para Didi-Huberman (2011, p.13), o *Atlas Mnemosyne* introduz no saber a dimensão sensível, o múltiplo, o diverso e o híbrido em suas montagens. Por este motivo, entendo que este tipo de conhecimento pode potencializar e possibilitar leituras ricas e múltiplas sobre as imagens.

Neste sentido, o método parece se aproximar das leituras propostas por Foucault, no qual não é possível encontrar um lugar-comum ou um consenso nas imagens. Warburg propõe a associação entre objetos para assim construir seu conhecimento. Porém, o método também se distancia de Foucault ao levar em conta uma essência comum que apareceria nas associações entre as imagens. Segundo Didi-Huberman (2013), como um fantasma, em vários

momentos e expressões artísticas, estas essências poderiam ser identificadas. Contudo, para Foucault, a semelhança geraria cópias cada vez mais fracas do elemento original, de modo que “assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica” (FOUCAULT, 1988, p.60). Para Foucault, seria então o conceito de similitude que produziria a diferença a partir da repetição. Todavia, seria impossível voltar a um original ou uma essência, pois não existiria hierarquia entre as formas que se propagaram. Assim, para o autor:

A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 1988, p. 60-61)

É possível observar que as imagens aqui apresentadas em duas Pranchas foram organizadas por similitude e não semelhança, segundo as definições destes conceitos feitas por Foucault. Proponho uma leitura que não as ordena, nem hierarquiza, mas mostra dois tipos de pensamento sobre as imagens de parto. Em um deles, a mulher que dá à luz não tem identidade, no outro, seu rosto é revelado.

3.2. A Origem do Mundo: Courbet

Proponho aqui duas linhas de análises sobre estes trabalhos (Figura 11). A primeira delas se refere à forma de apropriação e referência explícita sobre essa imagem de Gustave Courbet. Isso acontece em vários trabalhos nos quais, por exemplo, o título da obra é o mesmo da pintura, *L'origine du monde*. A outra possibilidade de análise destas imagens investiga a relação entre o observador do parto e o corpo que faz o bebê nascer. Estas obras costumam ignorar a identidade da mulher pela subtração de seu rosto no enquadramento. Seria uma tentativa de criar desta forma a identificação de um corpo feminino universal ou de desfigurar sua identidade? Com o intuito de supostamente proteger as identidades destas mulheres, a eliminação de seus rostos também aponta para questões sobre a valorização do corpo feminino sob a desvalorização do sujeito. A única coisa importante deste sujeito que dá à luz é seu tronco e pernas e seu bebê que sai pela vulva?

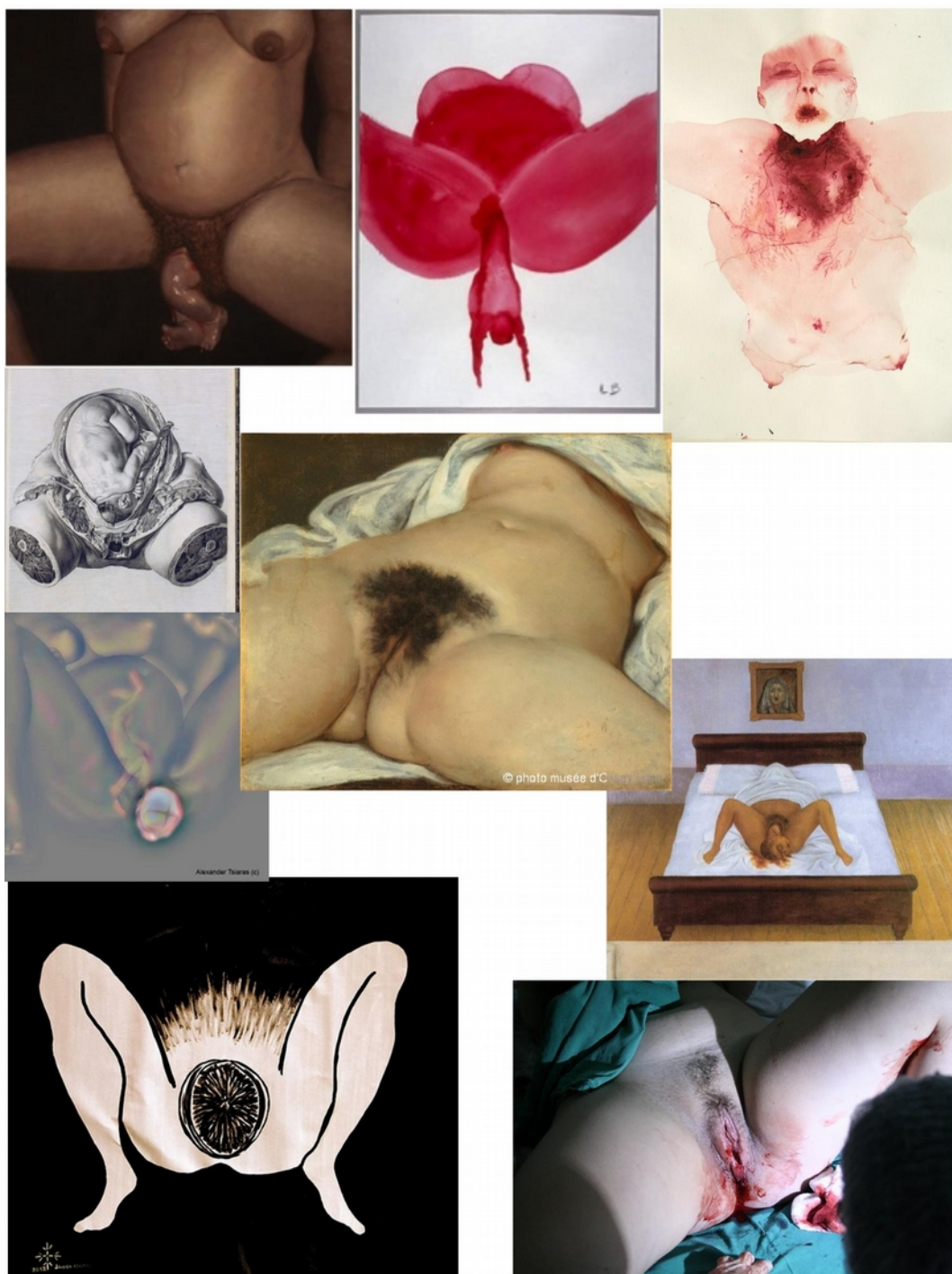


Figura 12- Prancha *L'origine du monde*, *A origem do Mundo*. Dados das imagens da esquerda para a direita: **Jessica Moore** (Canada, b.____), *Charity e Izaiah* (Exposição: The Origin of the World: an MFA Thesis Exhibition, 2009). Óleo sobre tela. 60X60cm. **Louise Bourgeois** (Paris, 1911-2010), *The Birth*, 2007, Aquarela. **Rachel Kainy** (Israel, b.1981), *Birth*, 2016, Aquarela sobre papel, 30 x 21 cm. (Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/rachel-kainy-birth-1>). **Jan van Rymdy** (Holanda), Gravura para Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata de William Hunter, 1774. **Gustave Courbet** (França, 1819-1877), *The Origin of the World*, 1866. **Alexander Tsiaras** (EUA, b.____), Imagem da Série: *Da concepção ao Nascimento – a vida revelada*, sem data (Fonte: <http://www.alexandertsiaras.com/art.php>). **Frida Kahlo** (Mexico, 1907-1954), *Mi nacimiento*, 1932, óleo sobre tela, 30x35cm (Fonte: <https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp>). **Jaider Esbell** (Brasil, b.1979), *O parto*, 2012, acrílica sobre tela, 80 x 80 cm, (Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>). **Ricardo Coelho** (Brasil, b.____), *A Origem do Mundo*, 2015. 46 x 55 cm, Fotografia.

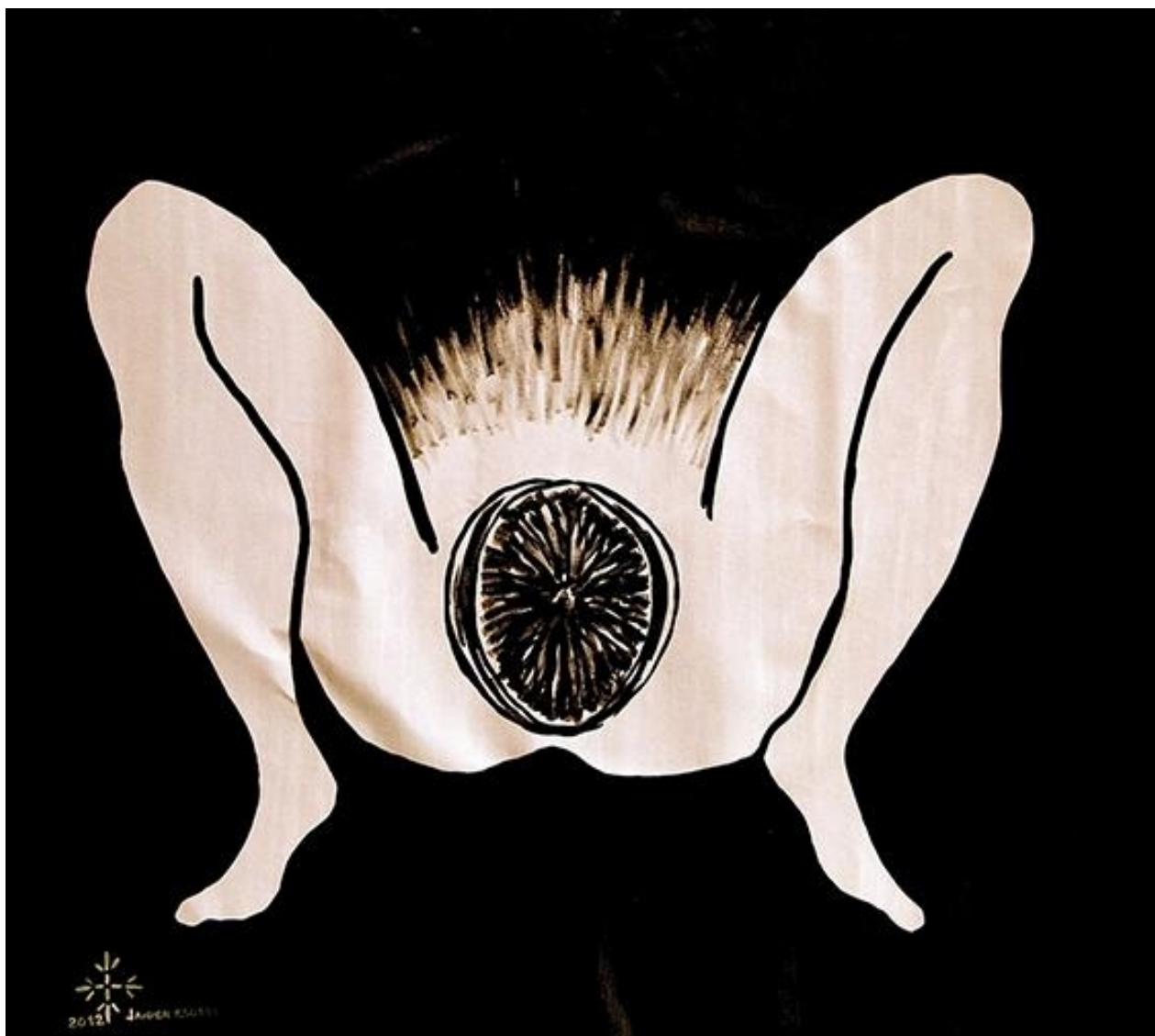
Além da citação da arte pela própria arte, pergunto se a imagem de Courbet já não teria sido ela mesma uma visão do espectador do nascimento. Esta clássica posição de parto já foi bastante estudada por médicos obstetras e obstetrizes e seu hábito tem sido questionado por alguns movimentos ligados ao atendimento de parturientes. Será que a repetição desta visão do parto pelas Artes Visuais acontece de modo crítico, ou somente reafirma um espanto, ou até mesmo a desvalorização do corpo materno daquele que assiste ao nascimento?

No caso do trabalho *O parto*, de Jaider Esbell, nenhuma destas coisas pode ser confirmada (Obra 13). Sua produção em arte permeia outros universos para além das referências médicas, obstétricas, da própria vida ou da história da arte na tradição ocidental. Suas imagens nascem com a observação da natureza, com o pensamento sobre o fazer sendo construído com a própria obra e, segundo o artista, de sua imaginação⁵². O encontro desta obra nesta pesquisa se deu em 2016 ao entrar no *site* do Prêmio PIPA⁵³, ano em que seu trabalho foi o mais votado e premiado por este motivo. Esta premiação brasileira tem reflexo bastante intenso no meio artístico do país, já que a maioria dos salões tradicionais de arte (Salão Nacional, Salão de Arte de Goiás e Salão de Brasília) está sendo extinta desde a década de 90. Além da aparição no *site* do prêmio, a imagem foi incluída no catálogo da premiação no mesmo ano, no qual se pode observar outras obras do artista e o seguinte texto:

Índio Macuxi da Amazônia. O trabalho de Esbell enviesa ainda mais o caos das expressões humanas e não humanas. As forças da floresta, dos seres, emanam da arte do filho do tempo, de todas as influências: ancestralidade, conhecimento, memória, diálogos, plasticidade contemporânea, política global, o ser local, xamanismo visual, poder. Palavra, imagem, som, silêncio – comunicação em todas as linguagens. A arte de Esbell exige, para além dos sentidos, imersão. (PREMIO PIPA 2016, p. 106-107)

52 Enviei as seguintes perguntas por e-mail para o artista: “A imagem foi realizada a partir de alguma experiência pessoal com parto? Ou tem como referência fotos, vídeo ou a própria arte?” E Jaider Esbell me enviou a resposta: “Nunca fiz parto, só imaginei mesmo.”

53 O Prêmio PIPA é um prêmio de arte Brasileiro que surgiu em 2010, promovido pelo PIPA Global Investments, que faz gestão de fundo de investimentos. Sua divulgação é feita toda na internet, de modo que uma das indicações e premiações é realizada pelo voto público no site do Prêmio. O artista é indicado por uma comissão de indicação e o conselho do prêmio escolhe quatro finalistas; um deles será o premiado do ano. Durante o processo, é possível ter sua obra comprada pelo PIPA ou ganhar o Pipa Online, o prêmio Finalista, ou o grande Prêmio anual. O Prêmio é direcionado a artistas contemporâneos e oferece prêmios em dinheiro (doação mediante a doação de um trabalho para a coleção do PIPA), uma exposição e um prêmio final que consiste no financiamento de um projeto artístico, no qual a obra produzida também é doada ao prêmio.



Obra 13- Jaider Esbell, *O parto*, 2012, acrílica sobre tela, 80 x 80 cm,
(Fonte: <http://www.premiopia.com/pag/jaider-esbell/>)

A presença da imagem de parto associada a um artista em eventos de arte contemporânea não é comum. Como mostrarei, várias artistas relatam a discriminação com este tipo de imagens na arte, como Jessica Clements e Monica Sjoo, além de constantemente ser solicitado que estas imagens sejam retiradas de suas exposições, como aconteceu com Jonathan Waller e Hermione Wiltshire⁵⁴. Contudo, talvez essa não seja a regra que se aplica a Jader Esbell e o texto do catálogo já indica o que se espera das produções de um artista índio. Será que a ele as regras e tabus da arte, que veremos atuar a seguir, não se aplicam? Ou será que estas imagens em 2016 não causam mais reações como antes causavam?

Como analisado no capítulo sobre as *Imagens da Ciência* nesta tese, é notável que as

⁵⁴ Todos estes casos serão descritos ao longo deste texto.

imagens de parto ilustram frequentemente os livros médicos e obstétricos, porém, neste circuito, elas oferecem uma imagem de corpo feminino que parece estar unicamente associada a processos anatômicos e fisiológicos. Na prancha apresentada, incluí duas destas imagens que focam o nascimento na visão frontal do corpo da mulher, um ponto de vista similar ao apresentado por Courbet em sua pintura, mas que também pertence ao universo das imagens científicas: a gravura *Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata* de William Hunter, desenhada por Jan van Rymdsdy em 1774, e uma imagem da série *Da concepção ao Nascimento – a vida revelada*, de Alexander Tsiaras.

Da mesma forma, trago a obra de Jaider Esbell para a prancha apresentada pela identificação da composição do artista com o trabalho de Courbet. Ademais, é possível sugerir que pode haver um pensamento não linear e originário sobre o parto e, assim, por imaginar a origem do humano e o nascimento dele acontecendo no corpo de uma mulher, Courbet e Esbell chegam à mesma composição. A influência declarada da imagem de Courbet por várias artistas, questionando ou associando seu trabalho à já famosa pintura, acontece com frequência nesta pesquisa. A influência deste trabalho é clara quando me deparei com sua citação direta por, pelo menos, dois artistas: Jessica Clementes Moore e Ricardo Coelho, que nomeiam suas exposições ou trabalhos como: *A Origem do Mundo*. Além disso, esta presença também foi constante nos textos críticos encontrados, por exemplo, Ivone Olza, ao escrever sobre o trabalho de Ana Álvarez-Errecalde, atualiza a imagem de Courbet, estabelecendo um paralelo entre ela e os novos procedimentos de parto: “De forma crítica a artista traz de volta a obra *L'origine du monde* de Courbet recriando a cicatriz da cesárea como metáfora do nascimento no século XXI.” (OLZA, In: ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2010).

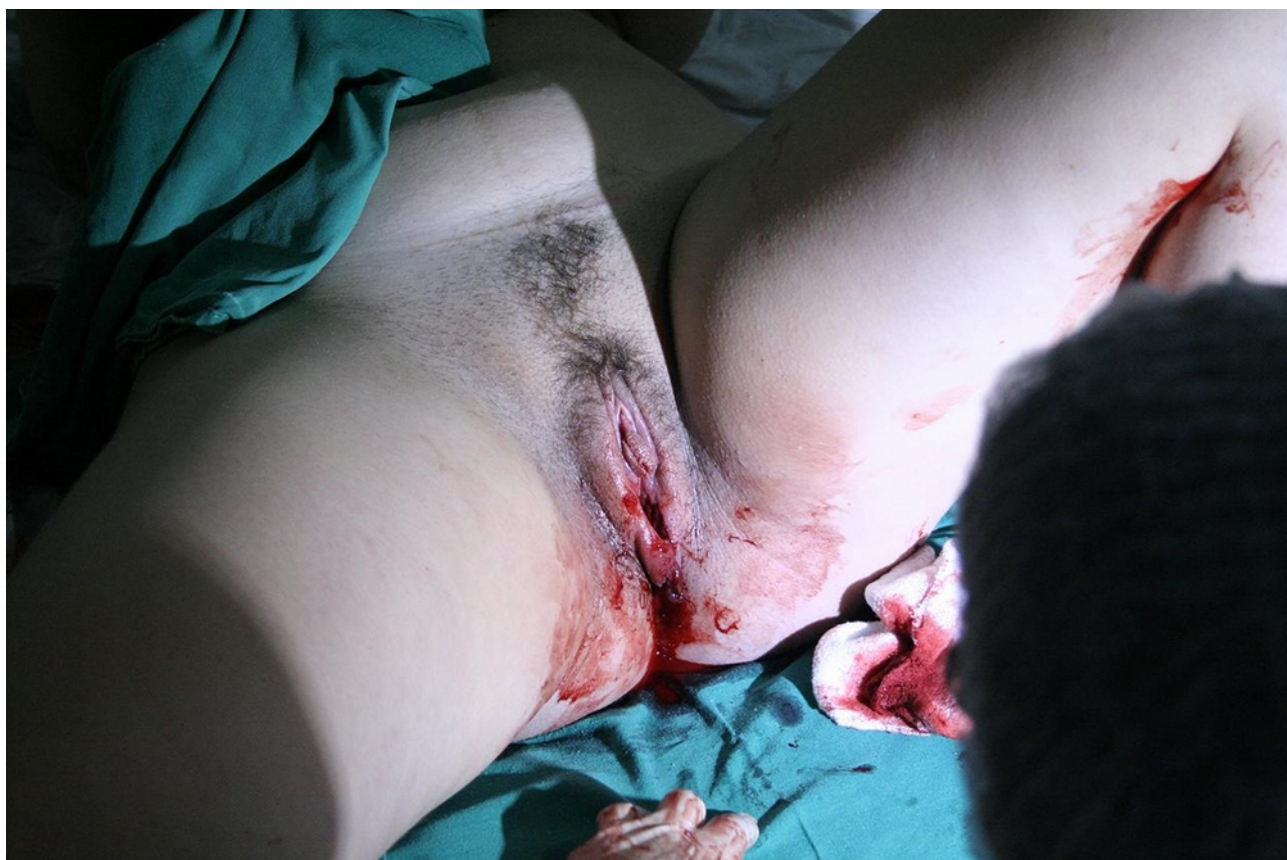
A relação do artista Ricardo Coelho com a obra de Courbet não surge exatamente pelas imagens de parto. Em 2003, o artista nomeia uma instalação realizada no Instituto de Artes da UNESP de *A Origem do Mundo*, na qual ele organiza flores com o formato de uma grande entrada vaginal (Figura 12). Cinco anos depois, faz uma fotografia, *A Vênus de Courbet*, que é uma referência direta à imagem de Courbet (Figura 13). Em sua tese de doutorado, em 2015, o trabalho de Courbet é citado inúmeras vezes para análise e crítica de outras obras, assim como para formulação de suas próprias produções artísticas.



Figura 13- Ricardo Coelho, *A origem do mundo - The Origin of the World*, 2003. Flores de Epatódea dispostas sobre piso de borracha, 5 cm X 80 cm x 1600 cm, Instituto de Artes da Unesp, Fotografia Ricardo Coelho. (Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13598>)



Figura 14- Ricardo Coelho, *A Vênus de Courbet*, 2008. Fotografia, 46 x 55 cm. (Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13419>)



Obra 14- Ricardo Coelho, *A origem do Mundo - The Origin of the World*, 2015. Fotografia, 46 x 55cm. (Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13493>)

Contudo, será uma experiência pessoal e íntima do artista que parece ter aproximado a conexão entre Courbet e o parto em seu trabalho, e este evento é o nascimento de seu filho. A presença deste pai e artista no parto de seu filho pode tê-lo afetado de tal maneira que o levou a incluir esta vivência em seu trabalho. Para entendermos como esta experiência parece ser pouco comum, trago alguns relatos da pesquisa etnográfica em grupos de parto feita por Rosamaria Carneiro (2011) em São Paulo no início dos anos 2000. A atuação do pai no parto sugeria um pai atuante e não somente um observador. Carneiro descreve como, nos grupos de sua pesquisa, a definição de um parto “mais natural” poderia ser “também aquele que inclui o pai na cena de parto, de modo que possa não somente assistir a ele como também participar dele, dando apoio à mulher” (CARNEIRO, 2011, p. 110).

Clements (2009) descreve as condutas esperadas no parto nos EUA no mesmo período, mas várias instituições brasileiras seguem os mesmos procedimentos, segundo a autora, “até os observadores seguem condutas estruturadas” (CLEMENTS, 2009, p.74, tradução nossa). Clements segue descrevendo os papéis médicos e paternos esperados nos hospitais:

Quando homens médicos exigiram a presença na sala de parto, eles estabeleceram rituais que provariam que são cavalheiros. A maioria então pratica a obstetrícia sem olhar, como se os olhos ofendessem mais que as mãos. Hoje em dia, a política hospitalar preconiza medidas baseadas no conhecimento médico, que justifica um grupo de pessoas conversando diante de uma mulher suada e com sua genitália exposta, enquanto outras rotinas e práticas médicas nos ajudam a fingir que não existe conotação sexual na genitália feminina para esta audiência. Na boa conduta, nós sanitizamos, cateterizamos e rompemos membranas artificialmente, nós medimos o progresso do trabalho de parto com regras e relógios, e mantemos o parceiro sexual da mulher do outro lado da sala. (CLEMENTS, 2009, p.74-76, tradução nossa)

Porém, tais procedimentos têm encontrado resistência e propostas de mudanças. Carneiro, ao descrever uma visão sobre o nascimento que considera o casal grávido, descreve como as relações de gênero, nos casais por ela pesquisados, não eram uniformes e propunham diversas posturas. Existe o pai que fica do outro lado da sala de parto, mas segundo Carneiro:

(..) existia também o que aqui denominarei de “novos pais” ou de “novos maridos”, homens que sabiam de todos os procedimentos médicos e de seus riscos, que participavam ativamente dos grupos e do trabalho de parto, que recebiam as crianças, cortavam o cordão umbilical, trocavam fraldas e partilhavam das noites em claro, dando vazão a outra caracterização de pai e de exercício da paternidade, que, a *grosso modo*, poderia ser considerada mais envolvida, sentimental, tátil e sem o tabu de que o “cuidar é coisa de mulher”. (CARNEIRO, 2011, p.125)

Obviamente, Coelho, o artista que realizou a fotografia da vagina de sua mulher logo

após o parto, estava bastante próximo de sua mulher para conseguir tirar a fotografia que vimos nesta pesquisa (Obra 14). Na verdade, em depoimentos, ele afirma se lembrar do cheiro do evento, cheiro de ferro, de sangue. E, em relatos do pós-parto, o artista declara a conexão com o quadro em questão: “Naquele instante compreendi melhor porque sempre considerei *A Origem do mundo* de Courbet como o quadro mais lindo de todos: suas implicações, como eu já havia descrito em outro momento, vão muito além da superfície”⁵⁵.

Apesar de nunca ter sido exposta em nenhuma galeria de arte, esta fotografia foi publicada na Revista *Artéria* 11⁵⁶, em 2016, em uma composição distinta da mostrada acima, e que propõe a relação entre as duas imagens da vulva (Figura 14). Coelho nomeia esse conjunto impresso na revista de: “A origem do mundo em dois atos - para Gustave Courbet”, 2008 – 2015. Porém, outra forma de encontrar esta obra, e foi desta maneira que este trabalho entrou nesta pesquisa, são os bancos de imagens. Dando continuidade ao método de Warburg, Jorge Coli, pesquisador da história da arte, criou um banco de compartilhamento de imagens artísticas o: “Warburg – banco comparativo de imagens”⁵⁷.

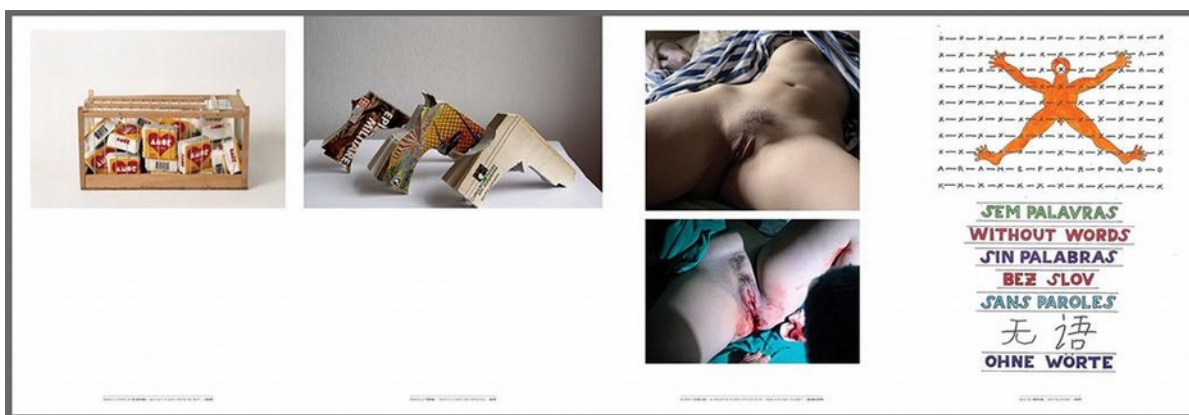


Figura 15- Imagem da diagramação da revista com as fotografias do artista Ricardo Coelho. (Fonte: <https://www.angulodesign.com/portfolio-item/revista-arteria-11/>)

Neste momento, talvez seja importante trazer aqui uma reflexão sobre os meios eletrônicos de divulgação das imagens de parto, pois esta obra tem sua exibição amplificada por estes meios. Tyler e Baraitser (2013) levantam a questão de que pouco se tem pensado, por exemplo, nos efeitos que podem ser sentidos sobre as imagens de parto que se espalham

55 Relato enviado pelo artista em e-mail para esta pesquisadora. Algumas informações podem ser conseguidas no vídeo com depoimentos do artista sobre o parto de seu filho postado no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=yn0_fRwTnp8

56 Revista de poesia experimental brasileira, a de maior duração no país, surgiu na década de 70 e tem como colaboradores frequentes artistas como: Julio Plaza, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Regina Silveira e Arnaldo Antunes.

57 Este banco pode ser acessado para pesquisa no endereço: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>

no domínio público. As autoras se perguntam então: Como pensar os efeitos de poder visualizar seu próprio parto? Ou de visualizar a cena de seu próprio nascimento? Para as autoras, vários fatores colaboram para o aumento das produções amadoras de filmes sobre o parto: a facilidade e o acesso a câmeras digitais, a democratização do ato de fazer um vídeo e o surgimento de plataformas de compartilhamento, como o *YouTube*. Segundo Tyler e Baraitser (2013), em 2008, o pesquisador Kobyn Longhurst realizou uma pesquisa sobre partos, analisando justamente os comentários postados no *YouTube*. Ele chegou à conclusão de que, apesar dos vídeos trazerem uma nova visualidade para o parto, na verdade, na maioria dos casos, eles reafirmam algumas experiências culturais muito específicas dos partos, “apresentando uma perspectiva homogeneizada e medicalizada das práticas de parto” (BARAITSER, 2013, tradução nossa) típicas dos EUA.

Para as autoras, a entrada do assunto do parto nas Artes Visuais se deve a algumas artistas que realizaram importantes trabalhos sobre o assunto depois da abertura da “viabilidade artística deste tema” na segunda onda feminista⁵⁸, mas, na cultura europeia, o tema continua confinado a contextos médicos e panfletos de saúde. No meio artístico brasileiro, tem-se a mesma sensação, de modo que o assunto do parto ainda é raro e, quando acontece, muitas vezes, não chega às exposições de arte, galerias, salões e catálogos artísticos.

Grande parte do problema pode ser a associação negativa que nossa cultura faz ainda hoje do parto, do corpo da mulher e de todos os seus cheiros, líquidos e fluidos. Na fotografia de Ricardo Coelho, o sangue escorre da vagina, passa por entre as nádegas e chega a fazer uma pequena poça no tecido verde hospitalar. Apesar da carga negativa associada ao parto e à maternidade, ao pensarmos o mesmo com asco, distância, nojo e horror, Tyler e Baraitser (2013) argumentam que “é politicamente imperativo que (em teoria e na prática) imaginemos o maternal de forma a resistir à moldura da abjeção, que inúmeras vezes relega o parto e os temas maternos ao status de ‘coisas’.” (BARAITSER, 2013, tradução nossa). Desta forma, as autoras propõe que o nascimento seja visto a partir de uma perspectiva distinta da defendida por Kristeva e pela psicanálise. Para as autoras, ao associar o nascimento com o abjeto não só a cena do parto e sua representação são aproximadas de algo negativo, mas o corpo da mulher grávida e da mulher parindo também.

Se a nossa relação com as imagens dos partos é associada com uma carga negativa,

58Elas citam: Nancy Spero (*Female Bomb*, 1966), Monica Sjoo (*Giving Birth*, 1968), Judy Chicago (*Birth Project*, 1980-1985), Frida Kalo (*My birth*, 1932), Paula Rego (*Abortion series*, 1999), Louise Bourgeois (*The birth*, 2007). E sugerem a leitura de duas autoras: Andrea Liss e Rosemary Betterton.

talvez a relação com Courbet traga diferentes referências ao parto. Ricardo Coelho, ao se referir à obra de Courbet, toma emprestado as características desejosas de *L'origine du monde* para incluí-las em sua imagem e ao ato de parir de sua mulher. Para entender o contexto histórico, social e artístico desta obra (Figura 15), voltemos a ela e a sua história particularmente significativa.



Figura 16- Gustave Courbet (1819-1877) *L'origine du monde*, 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris. Fotografia: Clarissa Borges

No site do Museu D'Orsay, onde a obra integra a coleção, é possível encontrar uma ficha completa da obra com indicativos técnicos, além de informações sobre colecionadores e exposições nas quais o trabalho foi exibido⁵⁹. Neste sentido, é interessante notar como o trabalho, apesar de ter sido realizado em 1866, só participa de uma primeira exposição pública em 1988⁶⁰. Dois anos antes, Linda Nochlin havia publicado um artigo sobre esta obra, questionando sua repercussão na história da arte apesar de sua localização em 1986 ser desconhecida.

Para entender a *L'origine du monde* de Courbet (Figura 15), é importante esclarecer que esta obra específica é realizada por encomenda de um colecionador de arte erótica: o

⁵⁹Segundo a ficha da obra disponível no *site* do museu, esta obra foi reproduzida em pelo menos cinco publicações impressas antes de participar de sua primeira exposição no Brookling Museum em 1988. São elas: *Acampamento*, Maxime, *As Convulsões de Paris*, Hachette, Paris, 1878; Goncourt, Edmond de; Goncourt, Jules de, *Journal, memórias da vida literária*, Fasquelle e Flammarion, Paris, 1956; Leger, Charles, Courbet, G. Grès, Paris, 1929; Fernier, Robert, *A Vida e Obra de Gustave Courbet*, catálogo raisonné, a Biblioteca de Artes, Paris, 1978; Haskell, Francis, *Arte e bom gosto, antigamente e anteriormente*, Gallimard, Paris, 1989. (Museu D'Orsay, https://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&numid=69330)

⁶⁰Segundo o site do Museu do Brooklyn, a primeira exibição desta obra foi em uma exposição neste museu de 04 de nov. de 1988 a 16 de jan. de 1989. A exposição se chamava *Reconsiderando Courbet* e foi organizada por Sarah Faunce e Linda Nochlin.

diplomata egípcio-otomano Khalil Bey. Sobre tal encomenda e coleção, Linda Nochlin (1986) descobre que restam somente cartas e relatos de como o quadro foi apresentado a um público seleto de seu primeiro dono, Khalil Bey, na presença do próprio Courbet. Em um destes relatos, é notável a descrição e questionamento quanto à ausência da cabeça, pés, torso e mãos da mulher em tela. Maxime du Camp questiona, neste sentido, a atitude de Courbet, que para agradar ao muçulmano Khalil Bey, e em troca de ouro, teria feito tal pintura que, para ele, é “difícil de descrever”. Segundo Camp:

Para agradar um muçulmano que pagou por seus caprichos em ouro, e que, durante algum tempo, desfrutou de certa notoriedade em Paris por causa de suas prodigalidades, Courbet...um retrato de uma mulher que é difícil descrever. No vestiário desse estrangeiro, vê-se uma pequena imagem escondida sob um véu verde. Quando se afasta o véu, fica-se estupefato ao perceber o corpo de uma mulher em tamanho natural, vista de frente, movido e abalado, notavelmente executado, reproduzido *con amore*, como dizem os italianos, fornecendo a última palavra no realismo. Porém, por algum esquecimento inconcebível, o artista, que copiou seu modelo da natureza, negligenciou a representação dos pés, das pernas, das coxas, do estômago, dos quadris, do peito, das mãos, dos braços, dos ombros, do pescoço e da cabeça. (CAMP, apud NOCHLIN, 1986, p. 81, tradução nossa)

No relato de Camp, tem-se a sensação de que este se sente constrangido com a imagem, por isso questiona o artista sobre o foco tão preciso no órgão sexual, com a eliminação das outras partes deste corpo. Seu relato é cheio de pudor e vergonha, além de ter um teor crítico com relação a atitude do artista ao levantar a questão sobre ter vendido sua reputação por ouro, ao aceitar a encomenda e fazer um quadro para a coleção do diplomata. Sua impressão sobre o quadro se fixa tão fortemente sobre o órgão sexual que sua memória descritiva a respeito da pintura é relativa, pois, como podemos ver no quadro de Courbet, aparecem as coxas, estômago, quadris e um dos seios da modelo, além de um pano ou lençol enrolado em seu corpo. Para além dos cortes feitos propositalmente pelo artista, a memória de Maxime du Camp relativa à pintura é mais restrita ainda. Como não resta registro da montagem com o véu verde relatada por ele nesta primeira apresentação do quadro, poderíamos ainda supor que este pano impediria a visão de parte do corpo da mulher representada.

O constrangimento em relação ao corpo da mulher relatado acima parece se repetir em alguns trabalhos artísticos contemporâneos. Este é o caso da artista Jessica Clements Moore, que, ao apresentar seu trabalho em uma exposição coletiva da Universidade, vê-se questionada pelos funcionários sobre a necessidade de expor um assunto privado, o parto, em uma exposição pública. Ela relata que: “Quando houve controvérsia sobre minha exposição de

Charity e Izaiah, na primavera de 2007, uma das respostas mais surpreendentes que ouvi foi que a imagem era pornográfica” (CLEMENTS, 2009, p. 54, tradução nossa). Após várias reuniões entre a artista e chefes, professores e diretores, o quadro foi autorizado a permanecer na mostra. Porém, essa reação dos espectadores é parte do motivo da artista para continuar sua série, justificando que, como a imagem do nascimento é negligenciada, ela seria necessária não só para mulheres grávidas que vão parir, mas a todos os sujeitos. Neste momento, a artista descreve que se vê como uma pessoa que está contribuindo para que o medo do parto por desconhecimento do processo seja diminuído.



Obra 15- Jessica (Moore) Clements, *Charity and Izaiah*, 2007. Óleo sobre tela, 60 x 60 cm. Exposição a *Origem do Mundo*, out. 2009, (Fonte: <http://jessicaclementsainting.com/>)

A relação com as imagens de parto e a inserção destas em uma produção artística não acontece espontaneamente no trabalho da artista, apesar de ter uma relação bastante pessoal com os acontecimentos de sua vida. Jessica Clements (2009) descreve o processo de sua pesquisa sobre o nascimento a partir da sua experiência ao ver o parto de sua cunhada em 2005, dois anos antes de ter seu próprio parto. Esta experiência, do ponto de vista da artista, foi desastrosa. Ela não sabia o que fazer e os procedimentos médicos foram direcionando o parto para uma cesárea, em desacordo com o que mulher que paria gostaria. Dois anos depois, a artista se vê grávida e iniciando o curso de Mestrado em Artes, em uma encruzilhada sobre sua própria produção artística. A artista relutou em assumir que este seria o projeto de mestrado mais honesto, pois o assunto do parto para uma mulher grávida era bastante óbvio, e isso poderia colocá-la em uma posição ruim diante de seus pares.

Contudo, imersa em textos e leituras direcionadas para o parto, ela decide explorar as imagens de nascimento em seu trabalho de pintura. Sua pesquisa começa ao buscar referências sobre imagens de parto nos livros de arte e nos livros médicos, e na insatisfação com a leitura de tais imagens. Segundo Clements (2009, p. 05), o que ela encontra nunca descreve exatamente uma criança saindo de uma mulher. Nas obras de arte, as imagens ou eram metafóricas e discretas; nos livros médicos, eram frias e anatômicas. Nenhuma delas mostrava o que “realmente aconteceu nas dobras e rugas, na pele esticada e os fluidos brilhantes que dão passagem para o bebê” (CLEMENTS, 2009, p. 05, tradução nossa). Para ela:

(...) nascimento é invisível. Até os médicos não querem ver isso. As mulheres estão nuas, envoltas em panos e limpas para o parto, como se pudessem infectar os próprios bebês que elas gestaram com seus corpos. As imagens mostram aos médicos que o nascimento é uma ação mecânica isolada: algo que eles podem administrar de maneira fria e metódica, ignorando a intensa sexualidade do evento. O nascimento ocorre através da vagina de uma mulher, e quem quer olhar para isso? (CLEMENTS, 2009, p. 06, tradução nossa)

Diante da ausência destas imagens, a artista se coloca no papel de realizar tais pinturas e, para começar seu trabalho, ela pede imagens de partos para mães recém-paridas. Para a artista, a pesquisa naquele momento servia tanto para o seu mestrado como para a visualização do parto que ela iria ter em alguns meses. No pós-parto, a preocupação com o assunto de suas pinturas volta a afligi-la, pois sua impressão é de que o assunto do parto não é levado a sério na arte. Como veremos na próxima parte deste capítulo, tais preocupações condizem com o que aconteceu com o trabalho de Monica Sjoo, na década de 70, em Londres,

pois, depois de várias galerias não aceitarem o seu trabalho, a polícia fora chamada para investigar a presença de imagens impróprias na mostra em que ela participava.

Apesar disso, Jessica Clements escolhe uma imagem de um parto pélvico como a primeira imagem a ser pintada para a série (Obra 15). Esta é justamente a imagem que será questionada na exposição coletiva, já citada neste texto. Para além das questões relacionadas à recepção da obra, é interessante observar como o uso da técnica será uma preocupação da artista. Ela decide pintar de modo convencional e realista, e o uso desta técnica aproxima ainda mais o seu trabalho ao de Courbet. Sua intenção era que:

(...) se eu as pintasse como imagens bonitas, convincentes e realistas como as que se vê nas paredes de museus tradicionais, elas inspirariam esse senso de admiração e apreço que temos por pinturas clássicas. A escolha da mídia e método obrigaria as pessoas a olhar as imagens apesar do conteúdo e, então, elas olhariam para a qualidade da pintura e apreciariam os detalhes, isso as atrairia para o conteúdo. A técnica também satisfaz meu desejo de pintar no sentido romântico. Eu poderia sentar por horas, absorver na tarefa de pintar, realizando uma imagem que eu me importava. (CLEMENTS, 2009, p. 08-09, tradução nossa).

Outro aspecto técnico relevante nas imagens da artista é que ela faz uso da fotografia como referência em todas as suas pinturas, mas não replica as mesmas identicamente. Quando observado o conjunto das imagens, o fundo negro parece as conectar, assim como a escolha de tons quentes para os corpos. A artista relata que a eliminação do fundo e, às vezes, de pessoas que estavam na imagem, tem a ver com a sua própria experiência ao parir Sam, em 2008. Em muitos momentos no parto, ela ignorava completamente o ambiente e a equipe, ela se sentia “totalmente (e, às vezes, agradavelmente) sozinha com meu bebê” (CLEMENTS, 2009, p.81, tradução nossa). A artista afirma que vê seu trabalho a partir de uma abordagem política, apesar de tê-lo iniciado como uma busca de imagens para se preparar para o parto, pois pretende, de forma mais ampla, revelar ao público imagens nas quais a mulher é a protagonista do parto, seu corpo não é coberto, nem são ocultados os líquidos e estiramentos de pele que ocorrem no parto (Obra 15, *Eileen and Liam*). Deste modo, propõe, segundo ela, uma visão a partir de uma perspectiva de uma artista mulher.



Obra 15- Jessica (Moore) Clements, *Eileen and Liam*, 2007. Óleo sobre tela, 63,5 x 76,2 cm. Exposição a *Origem do Mundo*, out. 2009, (Fonte: <http://jessicaclementspainting.com/>)

Neste sentido, é importante salientar seu posicionamento crítico diante das três primeiras imagens que ela cria para esta série. Nelas existe um *close* sobre a saída do bebê do corpo, de modo que perde-se então a identidade da mulher que dá à luz. Por isso, considerando todas as imagens da artista, essas três são as que mais se parecem com a imagem *L'origine du monde* de Courbet. Para a artista, estas pinturas cumprem o propósito inicial de seu trabalho, que era mostrar como o corpo, com todos os seus pelos, líquidos e pele funciona no parto. Porém, sua visão sobre o parto começa a mudar e ela desloca seu olhar “da pura fisiologia do parto para uma fisiologia do nascimento em contexto mais amplo: a experiência pessoal do parto de uma mulher em relação ao seu corpo que dá à luz e a sua rede

de apoio” (CLEMENTS, 2009, p.79, tradução nossa). Ao nomear a exposição, a artista utiliza explicitamente a referência ao quadro de Courbet pela questão das similaridades na composição e enquadramento do corpo. Contudo, em seguida, destaca as questões contraditórias que seu trabalho pretende abordar, esclarecendo que sua intenção também foi questionar o espectador sobre a aceitação atual da imagem de Courbet, e a dificuldade ainda vista com as imagens de parto. Segundo Clements (2009), a resposta a estas duas imagens ainda é distinta:

Por que *A Origem do Mundo* seria um convite ao sexo (determinando o lugar de criação aos homens, e as mulheres como vasos), e não o lugar de onde nos originamos, dentro dos corpos de nossas mães? Por que uma pintura como *A Origem do Mundo* – mantida como material erótico por muitos antes de ir para exposição permanente no Musée d'Orsay – pode ser considerada um assunto apropriado para a arte hoje, e pinturas do parto serem consideradas pornográficas? Essas perguntas não foram escritas, mas estão claramente implícitas. (CLEMENTS, 2009, p.84, tradução nossa).

As perguntas de Jessica Clement me fizeram voltar ao artigo de Linda Nochlin sobre a obra de Courbet, sua recepção e valorização dentro da História da Arte. Isto porque existem forças e discursos que farão com que este quadro se estabeleça como modelo e hoje seja relativamente aceito. Contudo, existem também modificações no discurso para que isto aconteça. Quando Nochlin escreve seu texto, em 1986, a obra *L'origine du monde* de Courbet era conhecida somente por descrições ou reproduções impressas, seu paradeiro ainda era desconhecido. Portanto, faz sentido o título do artigo da autora: “O original sem original”. Nochlin revela a busca por encontrar o quadro, e seu total fracasso. Neste processo, ela encontra falsas pistas, uma delas é o boato de que o quadro se encontrava atrás de uma pintura de Andre Masson, na coleção de Sylvie Bataille Lacan, boato confirmado por um contato Francês que teria visto o quadro, o que termina em frustração e em uma viagem à França infrutífera para Linda Nochlin⁶¹ (NOCHLIN, 1986, p.77, tradução nossa).

Para além do jogo investigativo sobre os supostos donos, colecionadores e lugares por onde a obra passou, Linda Nochlin levanta a questão sobre como uma imagem ganha tamanha

61Um especialista francês depois afirma que o quadro se encontrava nos EUA. Em outra pesquisa, Nochlin encontra uma fotografia publicada do quadro, e, na legenda, o crédito ao Museu de Boston. Desacreditando na presença da pintura no museu, ela investiga e chega à conclusão de que o museu a ser creditada a posse seria, supostamente, o Museu de Budapeste. Porém, encontrá-lo em Budapeste já teria sido descartado por Linda Nochlin a partir da informação em um livro de Peter Webb, em 1972, que revelava o sumiço do quadro depois da segunda guerra, supostamente roubado pelos alemães, apropriado pelos Russos e comprado de volta pelo Professor Hatvany. Para a autora, a fonte mais confiável sobre a história do quadro de Courbet conta a sua trajetória na coleção de Hatvany desde a sua compra (a imagem foi adquirida atrás de outro quadro de suposta Igreja ou castelo sob a neve); depois disso, as fontes são confusas e o paradeiro incerto.

projeção dentro da História da Arte. Em 1972, Webb escreve: “Esta pintura raramente foi vista ou mesmo ouviram falar dela, algum julgamento sobre sua qualidade é difícil a partir da fotografia borrada que resta da pintura” (WEBB, citado por NOCHLIN, 1986, p. 79, tradução nossa). Para Nochlin (1986, p.85), a precariedade das imagens que são produzidas nos livros é o que aproxima a obra de Courbet de uma reprodução tosca e pornográfica do órgão feminino. Porém, mesmo assim, vários historiadores discorrem sobre o quadro sem nunca tê-lo visto, defendendo sua originalidade. Se o julgamento pela qualidade era complexo, isso não impediu que a pintura fosse altamente valorada, ganhando notoriedade e lugar de destaque na obra de Courbet. Segundo Nochlin:

Neste quase paródico - porque fracassado - ensaio de um cenário familiar da história da arte, que se transformou em uma espécie de alegoria da própria junta de estudiosos, quero enfatizar a repetitividade em jogo aqui, dentro do contexto de uma discussão focada em originalidade e repetição. Cada novo achado simplesmente repete, como se fosse original, um novo conjunto de pistas falsas. Cada nova descoberta, por assim dizer, simplesmente imita a "verdade" que suplanta, sem fazer com que o desafio chegue próximo de sua conclusão. Pode-se ir mais longe e dizer que a prática da história da arte é ela própria baseada na noção de originalidade como repetição, um ensaio sem fim dos fatos que nunca nos aproxima da suposta "verdade do objeto em questão". (NOCHLIN, 1986, p. 81, tradução nossa).

O exercício da repetição para a construção e formação de conceitos é descrito por Foucault (2016, p.68-69) como uma das práticas para a consolidação de um discurso como verdadeiro. E é isso que Nochlin encontra em sua pesquisa em 1986, relatos e histórias repetidas em vários textos e catálogos, por vários estudiosos, e que constroem um contexto fictício de um quadro, seus donos, sua produção, o artista, a modelo e das supostas relações entre estes sujeitos. Considerando o título do quadro, Nochlin faz então considerações sobre outra repetição na História da Arte, aquela que liga a suposta Origem da Arte à criação da imagem da vulva por artistas homens. Segundo a autora, Collins e Onians buscaram em um artigo de 1978, a *Origem da Arte*, provas de que existiria uma obra original da qual toda arte derivaria. Nesta tentativa, os autores sugerem que esta imagem seriam as vulvas escavadas nas paredes de uma caverna no sul da França por volta de 30 mil anos A.C. Segundo Nochlin (1986, p.81-82), Collins e Onians imaginam que os homens representavam na pedra o órgão sexual feminino, por desejo ou ausência dele.

Novamente, vemos o exercício da repetição como estratégia de veracidade de um discurso. Isto porque Collins e Onians consideram como dado fixo e imutável a capacidade de criação do homem, e desconsideram por completo a possibilidade das vulvas escavadas terem

sido feitas por mulheres. Deste modo, reafirmam o discurso do desejo masculino pelo órgão feminino, isolado do corpo, para afirmar que a origem de toda arte seria este gesto inicial do homem de construir uma genitália feminina na parede.

Considerando que sociedades tão antigas são muitas vezes matriarcais, o órgão feminino pode denominar, neste caso, poder, fertilidade, criação ou abundância. Será que não seriam retratadas por suas donas? Pelos sujeitos que dominavam o conhecimento do órgão por tê-lo? Este tipo de texto elaborado por Collins e Onians comprova o que Nochlin (1986) afirma no início do artigo: é pela repetição e reprodução dos discursos que as obras se solidificam como originais na História da Arte. Mesmo com a ausência da obra *L'origine du monde*, em 1986, o quadro tornou-se uma referência. Esta pintura de Courbet, para Nochlin, é uma metonímia, que nos termos lacanianos indica a questão da falta e do desejo, pois, “o desejo em si mesmo, de acordo com Lacan, é uma metonímia, pois a metonímia se expressa pela eterna busca de desejo por outra coisa” (NOCLHIN, 1986, p.86, tradução nossa).

Ademais, podemos considerar, como sugere Benlloch (2009), quais os mecanismos de dominação masculina que estão em ação neste sistema patriarcal no qual o trabalho se insere. Para a autora, os conceitos sobre os sujeitos mãe e mulher são indissociáveis para certo imaginário androcêntrico (BENLLOCH, 2009, p.17). Segundo Tania Swain (2007), há quatro ou cinco séculos, o Ocidente tenta restringir e definir as mulheres quanto a sua capacidade de reprodução. Esta imagem da mãe vem moldando as representações do feminino, construindo corpos disciplinados, alinhados e reduzidos à maternidade. Desta forma, a figura da mãe substitui as representações de qualquer mulher. A argumentação da diferença sexual se estabelece, principalmente, pela naturalização e essencialização dos conceitos de *mãe*, *mulher* e *filha*.

No patriarcado, os corpos das mulheres/mães não são valorados como tal, mas somente como lugar no qual uma criatura é formada. O direito dos corpos das mães se move para o das crianças e, no patriarcado, através do estado e, sobretudo, da igreja, reivindicam sua propriedade e seu controle. Tudo isso sem esquecer que, na maternidade real, muitas mulheres experimentam a propriedade de seus filhos tão intensamente quanto seus corpos. (BENLLOCK, 2009, p.17, tradução nossa)

Na imagem de Courbet, a eliminação da identidade pode levar a leituras próximas a de Benlloch, persistindo na valorização restrita da mulher pelo seu aspecto reprodutivo. Olhando com os olhos atuais sobre esta representação do corpo, poderíamos pensar em aspectos ligados ao prazer feminino, masturbação, gozo; porém, o título do trabalho nos impõe uma visão do órgão com uma única funcionalidade, a descendência, originar o mundo ao gestar um

ser. O título do trabalho funciona como o dispositivo de recuperação deste corpo, imerso em suposta sujeira e pecado, pois “o feminino é resgatado em seu próprio corpo pela fecundidade, pela possibilidade de reproduzir o humano e, sobretudo, o masculino (...) toda mulher deveria carregar o pecado e a fraqueza moral e em seu lado luminoso, o dever e a alegria da maternidade.” (SWAIN, 2007).

Pela noção de repetição, já referida por Foucault e Butler, entre outros, passo a interrogar a obra de outra artista que, no final da vida, realiza uma série grande de imagens de parto: Louise Bourgeois. Porém, apesar de retomar o termo foucaultiano, proponho observar como o trabalho aqui referido modifica o referente, substitui e propõe outras noções de corpo, maternidade e parto. Bourgeois, ao retomar a pintura em sua carreira de várias formas, desloca os sentidos do assunto da maternidade, que até então permeava seus outros trabalhos artísticos. Rosemary Betterton (2009) concentra seus estudos na relação entre arte, maternidade e parto, o que a faz se aproximar justamente dos trabalhos mais recentes de Bourgeois criados nos anos 2000. Segundo a autora, em uma instalação em 2003, intitulada *The Reticent Child* (Figura 16), a artista retoma o assunto da gravidez e do parto de seu filho. Já em *The Family* (Figura 17), de 2007, a artista volta a representar em pinturas sexo, gestação e parto, a partir de corpos predominantemente vermelhos e rosas.



Figura 17- Louise Bourgeois, *The Reticent Child*, 2003. Exposição "Louise Bourgeois. Petite Maman" no Museo del Palacio de Bellas Artes, México Fotografia: Polan Zepeda.

Fonte: <https://linnemagazine.com/2013/12/19/louise-bourgeois-plantea-otras-maneras-de-ser-lorena-wolffer/>

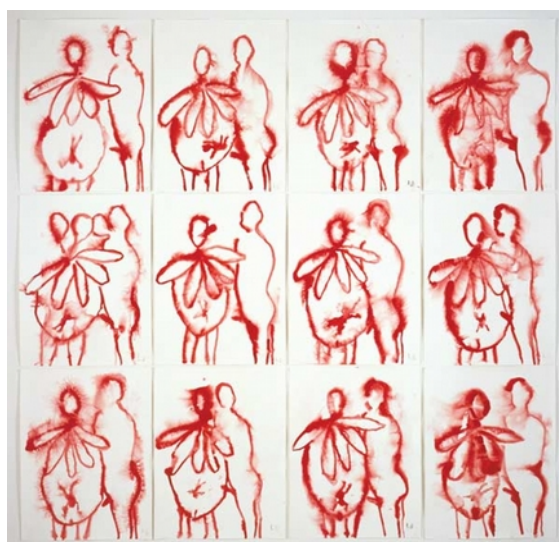


Figura 18- Louise Bourgeois, *The Family*, 2007. Guache sobre papel, 29x 22 cm (cada). Easton Foundation e Houser & Wirth, Fotografia:

Christopher Burke. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2777-louise-bourgeois?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=24115>

Betterton analisa como as características da cor e composição destas imagens, assim como os assuntos delineados pela artista nestes trabalhos (desenvolvidos quando a mesma já passa dos 95 anos), podem ser conectados com o fato de que Bourgeois escolhe adentrar os corpos grávidos e o parto quando se aproxima da sua própria morte. Não que haja uma ruptura brusca nos assuntos relativos à mulher, ao corpo e à sexualidade, que são temas constantes em seu trabalho, mas existe algo novo e distinto nestas obras. Para ela, “Bourgeois representa as mulheres como agentes poderosos da função materna, marcando um retorno à maternidade como tema central de seu trabalho anterior.” (BETTERTON, 2009, p.27, tradução nossa).

Segundo Laurentiis (2015, p. 102-104), além das imagens escolhidas para este capítulo, Bourgeois construiu corpos de mulheres utilizando tecido e costura, elas estão grávidas, parindo, ou ainda no pós-parto, conectadas com seus filhos pelo cordão umbilical. Porém, a produção da artista se estende também por outros campos do conhecimento, fomentando a discussão sobre o corpo da mulher, as doenças e patologias criadas para definir, descrever e delimitar este corpo. Vemos o trabalho da artista como uma força que apresenta, muitas vezes, a fragilidade, e aceita a loucura como o discurso a ser proferido para este corpo feminino; contudo, em muitos momentos, vemos o seu trabalho como propositor de afirmações e sexualidades distintas das que são atribuídas às mulheres. Como o processo no qual Foucault descreve a inversão do discurso acerca da sexualidade:

Durante muito tempo, tentou-se fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentam os médicos, é frágil, quase sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. E este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. [...] Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disto as consequências e reinventemos o nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural... Sempre o mesmo movimento: partir desta sexualidade na qual se procura colonizá-la e atravessá-la para ir em direção a outras afirmações. (FOUCAULT, 1979, p.234).

Entretanto, quais seriam estas outras afirmações? Antes de pensar sobre estas possibilidades, trago duas representações impostas para a mulher, a da mãe e a da prostituta. Para Swain (2007), este é o “binômio constitutivo da representação social das mulheres”. A imagem da maternidade se associaria a uma mulher e esposa domesticada, dentro do espaço privado da casa. Como seu oposto, foi definida também a representação social da prostituta: “mulher pública, liberação do vício e da lascívia latentes no feminino” (SWAIN, 2007). Porém, será que é isso que vemos no desenho de Bourgeois? Em *The Family* (Figura 17),

outra possibilidade de afirmação do feminino aparece. A mulher desenhada está grávida e nua, o homem com ela também. Ela incorporaria as duas imagens destacadas por Swain simultaneamente? A partir dos apagamentos dos limites impostos e definidores do feminino, começo a perceber possibilidades do feminino. Laurentiis vê uma conexão grande da obra de Bourgeois com uma proposta de corpo feminino e corpo materno. Para ela, a poética da artista está permeada de “imagens remetendo ao aprisionamento, à loucura, à maternidade, aos consultórios médicos e aos lares (...). Elas aparecem de distintas maneiras, mas são retomadas todo o tempo. Pode-se dizer que discussões relativas ao corpo feminino e às suas modulações são centrais em seu trabalho” (LAURENTIIS, 2015, p. 108). São exatamente estes corpos femininos cheios de formas e modulações distintas que aparecem na série de guaches sobre papel nomeada de *The Birth*, realizadas entre 2007 e 2008 por Bourgeois (Obra 16).

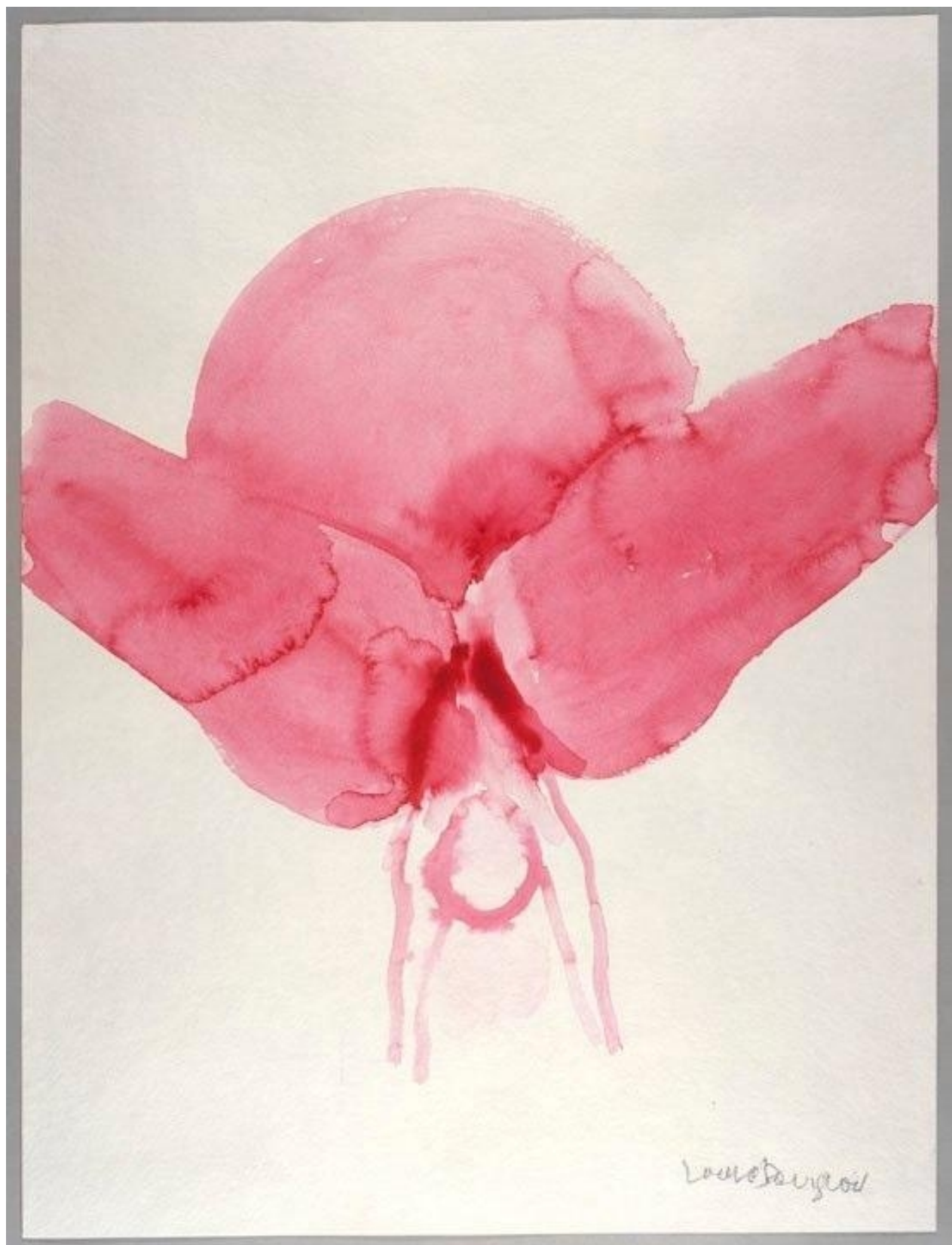
Neste trabalho, repetem-se os enquadramentos, tamanhos, recortes e cores do corpo destas mulheres. Porém, também se distinguem estes corpos, as barrigas mudam de tamanho, os seios às vezes aparecem, outras vezes não, e os bebês que nascem estão em fases diferentes da passagem pela vagina. Elas se repetem, mas não dizem a mesma coisa. São como exercícios de repetição e fixação, como uma memória que deve ser reconstruída e, por isso, pintada e re-pintada exaustivamente.



Obra 16 - Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008 Guache sobre papel, 59 x 45 cm, Tate Collection, Londres (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-the-birth-t14856>)



Obra 16 - Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008 Guache sobre papel. The Easton Foundation Photo: Christopher Burke. (Fonte: <https://irenebrination.typepad.com/.a/6a00e55290e7c4883301b7c7535959970b-popup>)



Obra 16- Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008. Guache sobre papel, 59 x 45 cm, Galeria Paule Anglim, NY, Fotografia de Cheim & Read. (Fonte: <https://www.dailyserving.com/2010/06/louise-bourgeois-mother-and-child-at-gallery-paule-anglim/>)



Obra 16- Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008
Guache sobre papel, 37.1 x 27.9 cm, The Easton
Foundation/VAGA, NY. (Fonte:
http://www.moma.org/collection_images/resized/920/w500h420/CRI_281920.jpg)



Obra 16- Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008
Guache sobre papel, 60 x 45.7 cm, The Easton
Foundation/VAGA, NY. (Fonte:
http://www.moma.org/collection_images/resized/244/w500h420/CRI_308244.jpg)

Os corpos grávidos permanecem na produção de Louise Bourgeois até a sua morte em 2010⁶². Em um texto escrito em 1989, Rosalind Krauss (1999, p. 66) conta que Louise Bourgeois teria deixado de pintar no final dos anos 40, pois não estava satisfeita com o nível de realismo de seu trabalho, abraçando assim a escultura como linguagem artística. Krauss descreve então o que acreditava ser a última produção em pintura da artista, uma série de pinturas chamada *Femme Maison*, na qual o corpo da mulher e a casa se misturam, num jogo de aprisionamento doméstico bastante próximo do surrealismo. Porém, ao retornar ao tema sessenta anos depois, Bourgeois se encontra em outra perspectiva, seu corpo é outro, a sociedade é diferente, os valores mudaram, e o mais importante aqui, a arte mudou, o mundo da crítica e da teoria da arte é outro. Grande parte dessa mudança se deve inclusive a ela. Para Linda Nochlin (2015), Bourgeois transformou não só a escultura, mas a questão da

62 Depois desta série de nascimentos, a artista participa de processo colaborativo com Tracey Emin, e, juntas, constroem uma série: *Do Not Abandon Me* (Não me abandone), em 2009 e 2010. Louise Bourgeois entrega seus corpos aquarelados para Tracey, que desenha e escreve sobre eles. A autobiografia, a maternidade, a gestação, o abandono, o abuso, a sexualidade e o aborto são os temas recorrentes dentro desta série.

“representação de gênero do corpo como assunto central do trabalho” (NOCHLIN, 2015, p. 313, tradução nossa), e não é sem razão que suas obras têm nutrido inúmeras bases teóricas de escritoras da história da arte americana depois da década de 1970. Em um momento de revisão da história da arte, a década de setenta, na qual a noção de “grande gênio” artístico é questionada, a artista traz para a discussão justamente “o papel da biografia na interpretação do trabalho artístico e uma nova importância dada ao abjeto, à viscosidade, à coisa sem forma, ou ao polimorfo” (NOCHLIN, 2015, p.313, tradução nossa). Um dado significativo levantado pela autora é que, mesmo tendo produzido trabalhos desde a década de quarenta, a artista começa a ganhar reconhecimento no meio artístico justamente nos anos setenta, o que coincide historicamente com o surgimento do movimento feminista nos EUA.

Entretanto, para Betterton, as imagens que Bourgeois faz do parto nos anos 2000 são completamente distintas das que ela trabalha com a gravidez. Nas imagens das mulheres grávidas existe a presença do corpo completo, ereto, muitas vezes acompanhada do parceiro. A virilidade e a sexualidade destes corpos maternos grávidos são acentuadas pelo desenho sutil, mas presente, da vulva e do pênis ereto do parceiro ao lado⁶³. Já nas imagens de parto, o corpo é mostrado aproximado e a “cor carmim satura a imagem de desejo e de ansiedade” (BETTERTON, 2009, p.32, tradução nossa). Ao descrever uma das imagens da série *The Birth*, Rosemary Betterton vai além de descrever as formas das imagens:

Em *The Birth*, um bebê emerge de cabeça para baixo e boca aberta, espremido entre duas coxas enormes que em algumas versões são tão suntuosas quanto um purê morango e outras parecem esmagar a criança com o poder de uma deusa Asteca do nascimento. (BETTERTON, 2009, p. 32, tradução nossa)

A relação com a cor na arte de Bourgeois é de extrema importância. Em depoimentos, a artista chega a afirmar que “a cor é mais forte que a linguagem”, pois, para ela, é como se fossem “comunicações subliminares” (BOURGEOIS, 2004, p.222). A artista descreve, inclusive, o que acredita que sejam os significados das cores, e destacamos aqui seu depoimento sobre o uso do vermelho e do rosa:

O vermelho é uma afirmação a qualquer custo – não importam os riscos da luta -, de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade das emoções envolvidas. (...) Rosa é feminino. Representa o apreço, a aceitação de si mesma. (BOURGEOIS, 2004, p.222).

Debora Wye (2017), ao analisar os trabalhos de impressões e desenhos da artista neste

⁶³Estes detalhes podem ser observados na série repetitiva de desenhos ilustrados no artigo de Rosemary Betterton: *Self Portrait*, 2007 e *The Family*, 2007. (BETTERTON, 2009, p. 29 e p.31).

período final de sua vida, acredita que a cor vermelha tenha sido também uma escolha por uma matiz com muito contraste, pois relata que sua visão estava comprometida. De qualquer forma, Wye descreve a parte técnica do trabalho, revelando que Bourgeois simplificava as formas “para mostrar a gestação, parto e amamentação, ao esfregar seu pincel de guache vermelho sobre o papel umedecido” (WYE, 2017, p.60, tradução nossa). O efeito de aguada que vemos nas imagens é conseguido com esta técnica, que molha anteriormente o papel, delimitando o caminho que a tinta posteriormente fará quando tocar o papel. Grande parte das manchas que vemos nestas imagens é proveniente destas pinceladas precisas, mas também de certo acaso que faz com que a tinta se deposite ou caminhe pelo papel até repousar o pigmento vermelho sobre o papel. A mesma técnica parece ter sido usada por Rachel Kainy, artista Israelense, em suas aquarelas sobre parto em 2016 (uma destas imagens pode ser observada na Prancha apresentada no início deste sub-capítulo).

Quanto ao assunto do parto tratado nas imagens, Wye acredita que tanto seu próprio nascimento quanto o nascimento de seus filhos em 1940 e 1941 fizeram parte, em momentos distintos, de sua obra: “O tema do parto apareceu primeiramente em seu trabalho no momento do nascimento de seus próprios filhos, mas foram igualmente importantes no fim de sua vida⁶⁴ quando ela se identificou com a criança” (WYE, 2017, p.70, tradução nossa). Lembro aqui da pintura que Frida Kahlo faz de seu nascimento em 1932, a qual pode ser observada na Prancha apresentada neste texto. Nesta tela, como em tantas outras da artista, que cruza sua biografia com sua arte, mas de forma distinta, Frida esconde o rosto de sua mãe no lençol, em vez de anulá-lo como faz Bourgeois. O bebê que nasce no quadro de Frida é realmente grande, ele parece sair já crescido do ventre da mãe. Já nas imagens de Bourgeois, a apresentação de seu próprio nascimento seria uma tentativa de olhar para o passado, olhar “para trás para seu início, para o útero e seios de sua mãe, pela segurança e proteção que eles representavam” (WYE, 2017, p.60, tradução nossa). A relação estreita entre a maternidade, a vida e a obra de Bourgeois é frequentemente levantada por vários autores, de modo que sua biografia, sua história e suas experiências estão no trabalho, contudo, não deve-se esquecer que estão também na sua imaginação e criação a trama destes tantos fios constroem seu trabalho.

Talvez seja realmente importante olhar para a obra de Bourgeois e pensar sobre como a experiência do parto pôde voltar a ressoar em seus trabalhos, mesmo depois dos noventa anos de idade. Para Rosemary Betterton (2009), este é um ponto crucial do trabalho *The*

⁶⁴Essa informação foi dada a Deborah Wye por seu assistente Jerry Gorovoy.

Birth. Para ela, seria importante pensar as relações familiares propostas por Bourgeois como um processo sobre o tempo e a memória, de forma que sejam encarados como processos generativos, e não processos traumáticos e nostálgicos. Neste sentido, “é uma prática artística de refazer o passado e também é sobre imaginar futuros.” (BETTERTON, 2009, p.44, tradução nossa). Para a autora, o tempo materno que é apresentado na obra de Bourgeois é:

(...) uma projeção psíquica para frente e para trás em múltiplos movimentos cíclicos e espirais, "uma maneira tangível de recriar um passado perdido" (Bernadac e Obrist, 2000: 106). Neste tempo materno tardio, o passado não está totalmente presente e o futuro ainda será determinado. Nesse sentido, Bourgeois permanece com o tema materno na velhice, ainda testemunhando os desejos e perdas, prazeres e dores de um velho corpo materno (BETTERTON, 2009, p.44, tradução nossa).

Deste modo, podemos inferir que Bourgeois devolve ao corpo feminino aquilo que Courbet tirou com sua *L'origine du monde*: a identidade. Por mais próxima que a composição de Bourgeois seja no que se refere à posição das pernas e tronco, à ausência de rosto e à ênfase da vulva, trata-se, na obra da artista, de um corpo conhecido, vivenciado, biográfico. O corpo de Bourgeois é um corpo que declaradamente nasceu e pariu. O corpo em Courbet é fetiche, foi significado por aquele que só pode representá-lo pelo que lhe é permitido, pelo voyerismo. Já em *The Birth*, o nascimento de Bourgeois é vermelho, vermelho como é o corpo de dentro, vermelho é a cor do corpo da mãe quando pela primeira vez o bebê a vê, por dentro.

3.3. Deus parindo: Monica Sjöö

Na Prancha (Figura 18) que proponho, agrupei várias imagens por sua similitude no tratamento do corpo da mulher ao parir, incluindo neste corpo o rosto e, muitas vezes, dando importância a sua expressão facial. Contudo, ao desenvolver o texto, percebo que outras questões unem estas imagens: a interdição e a censura. Estas questões podem revelar uma dificuldade do meio artístico e dos espectadores de arte com as imagens de parto mais explícitas e focadas no corpo feminino, e não no ambiente e profissionais que atendem os partos. Simone de Beauvoir (2016), em sua obra *O Segundo Sexo* descreve dois tipos de mulheres que parem:

As mulheres independentes — matronas ou mulheres viris — fazem questão de desempenhar um papel ativo nos momentos que precedem o parto e durante o próprio parto. As muito infantis abandonam-se passivamente à parteira, à mãe; algumas põem seu orgulho em não gritar; outras recusam quaisquer conselhos. (Beauvoir, 2016, p.305, tradução nossa)

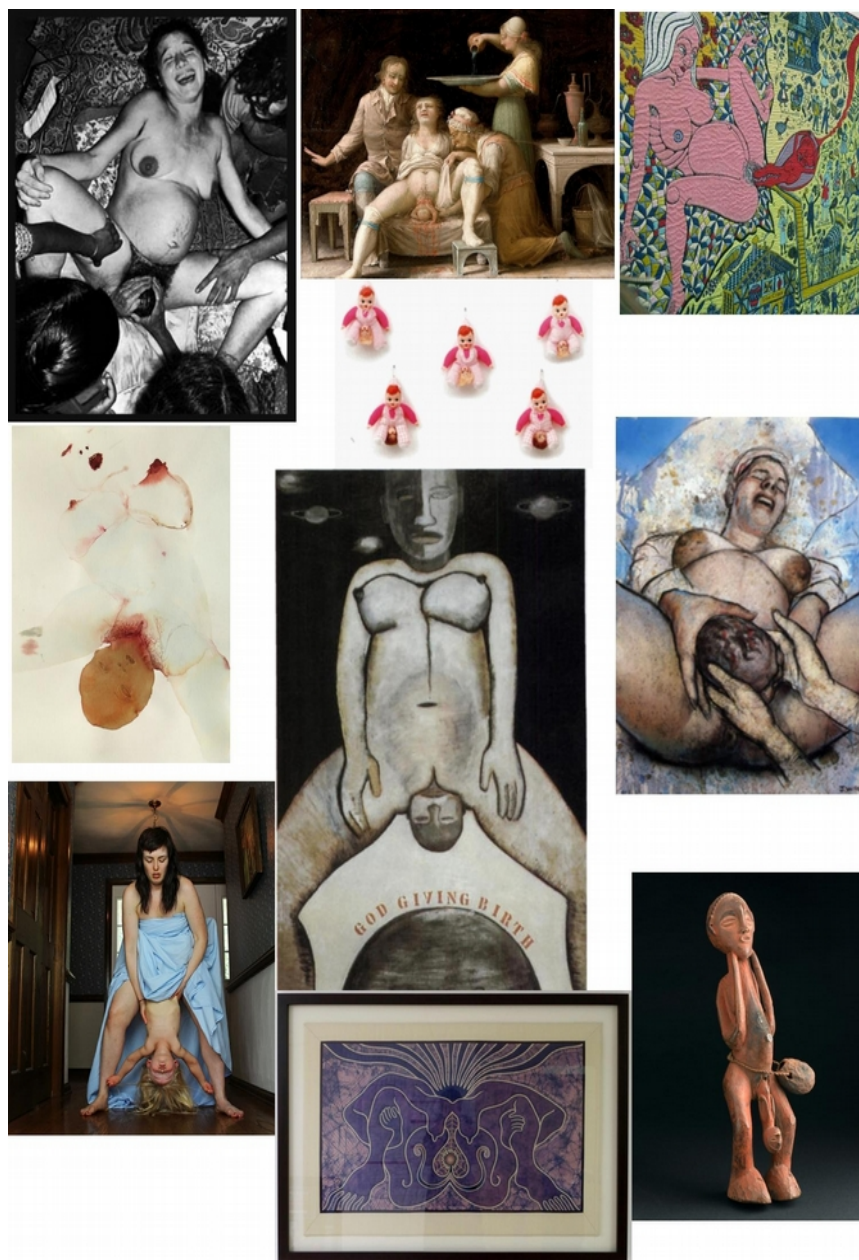


Figura 19- Prancha “God Giving Birth”, Deus parindo. Dados das imagens da esquerda para a direita: **Hermione Wiltshire** (Inglaterra, b. 1963), *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*, 2008, Fotografia digital, 50 x 65 cm. (Fonte e coleção: Birth Rites Collection). **Autor Francês desconhecido**, *A birth-scene*, 1800, Óleo sobre tela, Wellcome Collection, n.44694i (Fonte: <https://wellcomecollection.org/works/myv6pb54>). **Grayson Perry** (Reino Unido, b.1960), *The Walthamstow Tapestry*, 2009, lã e seda 140 x 700 cm, Tecido por Flanders Tapeçarias a partir de arquivos preparados na Factum Art, Coleção Bonnesantenmuseum. (Fonte: <http://www.factum-arte.com/pag/107/-i-The-Walthamstow-Tapestry-i>). **Lia Menna Barreto** (Rio de Janeiro, 1959), *Pequenos Partos*, 1993, Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. **Rachel Kainy** (Israel, b.1981), *Birth*, 2016, Aquarela sobre papel, 30 x 21 cm. (Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/rachel-kainy-birth-1>). **Monica Sjöö** (Suécia, 1938-2005), *God Giving Birth*, 1968, Óleo sobre compensado, 183 x 122 cm, Coleção Museu Anna Nordlander, Skellefteå, Suécia. **Jonathan Waller** (Inglaterra, b.1956), *Mother No.27*, 1996, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel, 152 x 115 cm (Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/>). **Megan Wynne** (EUA, b.1979), *The Rebirth Project*, 2016, vídeo (Fonte: <http://www.meganwynne.net/>). **Judy Chicago** (EUA, b. 1939), *Birth Project* (The Crowning), 1981-84. Pintura Batik e bordado sobre tecido (Fonte: Coleção Birth Rites Collection, fotografia de Clarissa Borges). **Autor desconhecido**, *Estátua sobre nascimento*, Povo Bazombo, Angola, 1801-1900, Wellcome Collection, Londres (Fonte: <https://wellcomecollection.org/>)

No exercício de identificar uma destas mulheres nas imagens da Prancha, certamente é possível dizer que seriam as mulheres independentes, mulheres matronas e viris. E por que não mulheres “deus”? Se a origem do mundo é o ventre, cabe à mulher, neste sentido, o papel de deus. Por este motivo, inicio este item apresentando o trabalho de Monica Sjöö (Figura 19), como se este fosse um nó que liga todas as imagens na Prancha construída.



Figura 20 - Monica SJÖÖ, *God Giving Birth*, 1968. Óleo sobre compensado, 183 x 122 cm. Coleção Museu Anna Nordlander, Skellftea, Suécia.
(Fonte: http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm)

Ao organizarem uma coletânea de textos sobre a arte e os movimentos feministas entre 1970 e 1985, Rozsika Parker e Griselda Pollock (1987) incluem um dossiê montado a partir de artigos e matérias de jornais sobre a exposição *Womanpower: Women's Art*, que aconteceu em 1973, na Biblioteca Pública Swiss Cottage, no norte de Londres. A publicação deste conteúdo contribuiu significativamente para esta pesquisa, pois apresenta fontes que revelam

os discursos da época diante das obras de artes de artistas ligadas ao movimento feminista, mas, principalmente, diante do trabalho de Monica Sjöö, que aborda o assunto do parto na tela *God giving birth*. Os textos do dossiê datam de 1973 e o primeiro deles não tem autor definido, mas foi publicado originalmente na revista *Spare Rib*⁶⁵, importante publicação ligada ao *Women's Liberation Movement* que abordava aspectos sociais, políticos e culturais do movimento feminista inglês. O segundo texto é um documento em tom de resposta da artista Monica Sjöö (1987), defendendo a exposição das críticas e ataques que vinha sofrendo. Sem referência específica sobre a forma de publicação deste documento, a diagramação e tipo de letras usadas denotam que o texto deve ter sido um manifesto distribuído na própria exposição⁶⁶. O terceiro e quarto texto que integram o dossiê são duas publicações em jornais de larga escala de distribuição. No *The Guardian*, Peter Cole assina uma matéria e no *The Times*, Clive Borrell faz uma chamada sobre a visita da polícia a esta mostra de arte.

Segundo a matéria da *Spare Rib* (PARKER; POLLOCK, 1987, p.187), a exposição montada na biblioteca contou com a participação de cinco artistas: Ann Berg, Monica Sjöö, Beverly Skinner, Liz Moore e Roslyn Smythe. Sua projeção na mídia local não se dá pela presença de um artista já consagrado, mas pelas inúmeras reclamações e ameaças do público, que fez várias denúncias na polícia municipal de Londres, a *Scotland Yard*. O principal motivo era a pintura de Monica Sjöö, que mostra uma cena de parto.

As críticas não se voltaram apenas à obra, mas, particularmente ao discurso feminista, claramente presente na exposição e nos folders e textos distribuídos pelas artistas, que eram ligadas ao movimento de libertação das mulheres na Inglaterra. Sobre este aspecto, Monica Sjöö (1987), em seu manifesto, transcreve algumas das críticas do público recolhidas do livro de assinaturas da exposição:

“Quando vocês terminarem de queimar seus sutiãs, por que não queimam suas pinturas também?”

“Estas são obviamente cinco lésbicas confirmadas e mulheres pouquíssimos atraentes que não conseguem nenhum homem e este é o motivo pelo qual elas fazem estas pinturas horrorosas e agressivas” (Anônimos, apud: SJÖÖ, 1987, p.189, tradução nossa).

65 Suas edições estão disponíveis, de 1972 a 1993, nos arquivos da Biblioteca Britânica (<https://journalarchives.jisc.ac.uk/britishlibrary/spareri>). Porém, em março de 2019, um aviso foi postado sobre este conteúdo, que provavelmente sairá do ar caso o Reino Unido saia da União Europeia, conforme plebiscito nomeado de *Brexit*, com votos favoráveis pela saída. Link para download da edição citada neste trabalho: https://data.journalarchives.jisc.ac.uk/media_open/pdf/generated/sparerib/P.523_344_Issue12/PDF/P.523_344_Isue12_9999.pdf. Acesso em: mai. 2019.

66 Afirmamos isso após consultar o folder distribuído pelas artistas durante a exposição em Londres. A Biblioteca Nacional da Austrália disponibiliza o mesmo em pdf: <http://nla.gov.au/nla.obj-51715850>

As frases selecionadas por Sjöö demonstram uma relação de avaliação das obras que passa pela avaliação também de quem é aquele sujeito artista e, segundo o pensamento demonstrado pelas frases, se ele é mulher e feminista, consequentemente, suas obras são horrorosas e devem ser queimadas. Demonstram uma crítica direcionada a quem é a mulher artista, e não diretamente às próprias obras de arte. Como os comentários são anônimos, é impossível exercer a mesma liberdade que eles tiveram e criticá-los pelo que são, pois se escondem no anonimato.

A artista Monica Sjöö (1987) não faz o mesmo, ela ataca diretamente os críticos de seu trabalho que conhece, acusa o Festival da Luz de ser “um sr. fascista” e por ter denunciado a exposição à equipe especializada em pornografia da *Scotland Yard*. Contudo, sua crítica mais contundente é direcionada ao mundo da arte. Ela descreve o contexto da arte londrina na década de 1970, que se demonstra restrito às produções artísticas monumentais e abstratas feitas por artistas homens. Segundo Sjöö, se o artista não produzisse trabalhos assim, não participaria de exposições, vendas, coleções, nem leilões que movimentam a milionária economia do mundo artístico.

Uma das passagens mais interessantes do documento escrito pela artista é a reflexão sobre as pressões estabelecidas sobre as mulheres-artistas-mães. Sua percepção é que “Os homens criaram um mito em nossa sociedade de que, a partir do momento em que uma mulher tem um filho, ela preencheu sua necessidade criativa, e qualquer outra necessidade” (SJÖÖ, 1987, tradução nossa). Monica Sjöö (1973) tem este sentimento após ter sua exposição negada em várias galerias⁶⁷ e depois de ser questionada sobre seu motivo para criar arte, pois ela mesma já era mãe e isto deveria ser suficiente. Os conflitos e as lutas pelo direito de ser mais do que mãe ficam claros em seu posicionamento combativo e questionador, necessário há 50 anos, e também agora. É por estas lutas e disputas que os trabalhos artísticos sobre parto e maternidade são possíveis após os anos 80 e 90, e o que torna viável também esta tese.

Em muitos momentos, encontraremos artistas descrevendo como a maternidade impediu ou mudou seus trabalhos artísticos no Brasil, como Sjöö já apontava em 1973: “quais mulheres com crianças podem ir a uma escola de arte ou podem usar todo o seu dia para o trabalho? Este é um privilégio dos homens de classe média que tem mulheres e empregadas

67O grupo de cinco artistas que integram esta exposição também lançou um documento que era distribuído na Biblioteca londrina, no qual elas registram toda a trajetória ao tentar organizar a mostra, como as várias negativas no recebimento do projeto por várias galerias da cidade.

para fazer o trabalho sujo e cuidar de suas crianças” (SJÖÖ, 1987, p.189). Este é o caso de Lia Menna Barreto (Obra 17), que depois de fazer uma graduação em desenho em 1985 e iniciar uma proeminente carreira artística no início dos anos 90 no Brasil, narra, em uma entrevista, a dificuldade e exaustão das atividades domésticas e maternas, que a afligem por dois anos depois de ter sua filha em 1996:

Quando engravidei e fiquei com um barrigão, eu já não consegui mais ir ao ateliê. Eu ia muito ao ateliê, vivia lá. Mas com a gravidez começou a ficar muito incômodo. Quando minha filha nasceu, eu tive muito trabalho! Porque mãe, com filha pequena, sem babá ou avó, é muito difícil. Um trabalho de cão. Eu fazia de tudo, dava comida, trocava, enfim. Era muito satisfatório, claro, muito gostoso. Mas eu me lembro de ter muito trabalho, de não conseguir mais trabalhar artisticamente. Então eu já estava há dois anos sem trabalhar, só cuidando da Lara. Um dia, eu resolvi fazer uma boneca pra ela. (BARRETO, apud MAUS, 2014, p.17)

Na intenção de construir uma boneca para a menina, ela se depara outra vez com o fazer manual, que era bastante presente em suas obras anteriores, e se coloca o desafio de construir uma boneca por dia. Porém, neste trabalho específico, ela deixa seu cansaço aparecer nos objetos; nos dias difíceis, suas bonecas são como trouxas mal feitas, nos dias mais fáceis e prazerosos, as bonecas têm acabamento delicado, “elas ficavam conforme meu estado, meu ânimo.” (BARRETO apud MAUS, 2014, p.17). Esta obra é executada ao longo de um ano e, no final de 1998, a artista o nomeia: *Diário de Boneca*. A relação forte entre arte e vida encontrada neste trabalho não é tão clara na obra que encontrei sobre o parto da artista. Portanto, longe de ser uma constante a relação com a maternidade, seus prazeres e suas dores são pontuais e seria muito apressado fazer a mesma leitura da próxima obra, *Partinhos*, de 1993:



Obra 17- Lia Menna Barreto, *Pequenos Partos*, 1993. Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. Fonte: Dissertação de Vanessa Freitag (2008), segundo a autora, esta imagem estava disponível em www.arteswebbrasil.com.br.



Obra 17- Lia Menna Barreto, *Partinhos*, 1993. Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. Fonte: <https://liamennabarreto.blogspot.com/2007/11/bonecas-1993-galeria-camargo-vilaa-so.html>, segundo o qual, as obras foram exibidas em São Paulo, na Galeria Camargo Vilça, 1993.

Trago aqui estas duas fotografias da obra de Lia Menna Barreto, pois o encontro com estas duas imagens distintas do mesmo trabalho me fez refletir sobre a relação com as obras de arte a partir de reproduções, assim como fez Nochlin (1986) sobre *L'origine du monde* de Courbet⁶⁸. A primeira imagem é limpa, organizada, as cores estão equilibradas e o contraste é

⁶⁸ Essa relação foi demonstrada no início deste capítulo.

perfeito. Encontrei esta imagem em uma dissertação de mestrado que cita uma fonte que não está mais disponível *on-line*, mas que remete a uma compilação de obras de arte e artistas brasileiros construída de modo virtual. A segunda imagem é assimétrica, a composição é estranha, o fundo é cinza, o que torna o contraste precário e a saturação das cores bem menor. A imagem está disponível no *blog* da artista, em uma seção específica com o nome: “1994 bonecos”. Ao entrar nesta página, o título se modifica e vemos que se trata de uma compilação de trabalhos que foram expostos em uma exposição individual da artista em 1993, na Galeria Camargo Vilaça, na qual ela apresentava diversos trabalhos com bonecas, entre eles, as bonecas de *Partinhos*.

Apesar da tendência em mostrar somente a primeira imagem, clara e definida, decidi trazer a segunda e transformá-la em uma referência importante para este trabalho. Em primeiro lugar, interessa-me o título: *Partinhos*. O uso da palavra parto no diminutivo aproxima-o de algo ainda mais banal do que as bonecas. Emitido por um adulto no Brasil, esta palavra faz parte de um vocabulário usado em alguns momentos para se comunicar com as crianças, transformando todas as palavras em diminutivo. A montagem que a artista faz com as bonecas usualmente é descrita por críticos de arte com uma ação de perversidade⁶⁹, o que também poderia ser feito aqui, já que temos bebês parindo bebês. Porém, a artista nega este teor em seus trabalhos, pois defende que suas ações se aproximam mais da espontaneidade infantil, de encaixar e desencaixar os brinquedos, estudando possibilidades, “explorando um objeto em mutação” (MAUS, 2014, p.16). Neste sentido, na imaginação infantil, não há nada de errado em uma boneca parir outra boneca, ou da criança encenar seu parto, pois as relações são de experiências com o corpo, o seu próprio corpo, ou o corpo da boneca. A maternidade na vida de Lia Menna Barreto acontece três anos depois da realização desta obra, sua reflexão a respeito de como este momento muda também a sua vida será importante para pensar sobre as duas imagens apresentadas acima:

Eu acho que a mulher às vezes também é bruta. Ter minha filha foi uma experiência muito forte; é como ficasse meio bicho. Porque tu tens que lidar com tudo, com situações em que tu tens que limpar a criança, situações em que tu ficas suja também. Então tu também ficas mais resistente. A mulher enfrenta uma coisa brutal

⁶⁹Como exemplo, separei um fragmento do texto que Diana Corso escreve sobre o trabalho da artista Lia Menna Barreto: “Lia é como este genial menino mau. Derretendo com um ferro de passar roupa, ela pode transformar uma série de brinquedos e flores de 1,99, em colchas e rendados desde onde olhos, patas e cores disputam o privilégio de serem vistos. Cabeças de bonecas ao avesso mostram a feiura de seus olhos saltados ou de ponta cabeça servem de vasos em que nascem plantas no lugar de seus corpos sem vida.” (CORSO, Diana. Disponível em: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2014/11/a-infancia-como-materia-prima-sobre-o.html>, Acesso em abr. 2019)

na gravidez. Tanto é que, depois que a Lara nasceu, meu trabalho mudou muito. Antes eu fazia trabalhos limpinhos, com costura, era caprichosa. [...] Comecei a mexer em coisas orgânicas. O bebê é mais orgânico, ele mama no teu seio. Quando o bebê recém nasce, a mãe fica com este pique um pouco animal. O trabalho artístico é “fichinha”, perto disto. Este lado da urgência, da brutalidade, também é feminino.” (BARRETO apud MAUS, 2014, p.19-20)

O paralelo proposto aqui, entre a vida e a arte, pode ser também entendido a partir das duas fotografias tão distintas sobre o trabalho. A primeira imagem de os *Pequenos Partos*, revela o trabalho limpinho descrito pela artista; os *Partinhos*, mostra o mesmo trabalho, mas suas características se aproximam do orgânico e do brutal, ligando-se mais à obra *Diário de Boneca*, feita pela artista em 1998.

Retomando a discussão sobre este corpo materno, relacionando-o com o corpo da artista, percebemos que, historicamente, esta é uma questão que aparece nos discursos de artistas depois da década de 1970. Neste sentido, a artista Monica Sjöö (1987) reflete sobre o papel imposto ao corpo feminino na arte e no ensino de arte dentro das academias de belas artes da Inglaterra. Para ela, os estudos de modelo vivo nestas instituições tratam o corpo feminino como uma cadeira ou peça de mobiliário. Quando este corpo entra nas pinturas dos artistas na tradição europeia, é comum que ele seja mostrado a fim de produzir relações com a sexualidade e o erotismo, direcionando o corpo feminino especificamente ao desejo do espectador masculino. A construção destes argumentos é necessária para que a artista tente entender o espanto do público diante de suas obras de arte. Para ela, o que causou a comoção e fúria de alguns espectadores ao ver sua obra *God Giving Birth* e outras na mesma exposição, não foram os corpos nus femininos, pois estes estão em todos os museus, mas a forma potente e poderosa como são retratados os corpos das mulheres pelas artistas da exposição:

Quando nós temos em nossa exposição pinturas de mulheres mostrando a crueza da sexualidade e do nascimento – quando a realidade é focada na passividade da vida doméstica, mulheres preocupadas com suas próprias identidades, mulheres como místicas, grandes sacerdotisas, e com uma pintura de deus dando a luz, aí isto é visto como uma ameaça para o papel da cultura patriarcal – então, será assim. (SJOÖ, 1987, p.188, tradução nossa)

Segundo a artista, as críticas às imagens femininas da exposição vêm de uma cultura acostumada com imagens de mulheres passivas, não agressivas, doces e delicadas apresentadas repetidamente pela Arte, mas também pela publicidade encontrada no metrô na mesma época. Talvez seja isso que sua imagem provocasse: uma ruptura não só na imagem da maternidade, mas na imagem da mulher como potência de ação e criação, acentuada pelo título do trabalho que associa deus como uma mulher parindo:

A pintura *God giving bith* foi aquela na qual muitas críticas se concentraram...era supostamente pornográfica e uma blasfêmia. Eu diria que porque DEUS é visto como uma mulher não branca de grande dignidade, olhando para frente sem sorrir, com uma criança saindo de seu ventre, entre suas pernas...isto é perturbador. (SJÖÖ, 1987, p.189, tradução nossa)

É justamente a matéria assinada por Peter Cole no jornal *The Guardian* que dá ênfase à questão da pornografia e das denúncias feitas na polícia londrina. Os denunciantes eram contra a visita de crianças em uma exposição com corpos masculinos e femininos nus (PARKER; POLLOCK, 1987, p.191). Segundo o gerente das Artes Visuais, Peter Carey, responsável pela exposição na biblioteca, não há nada de errado em crianças verem as pinturas, pois elas não têm o mesmo senso de vergonha que os adultos. Contudo, a artista Elizabeth Moore, em entrevista ao jornalista, afirma que a origem das denúncias não são os incômodos com as obras de arte apenas, mas a participação das artistas no movimento feminista. De certa forma, se os trabalhos expostos em galerias, museus e salões na época, ou mesmo antes disso, fossem analisados, seria possível ver inúmeros corpos nus, mas quase nenhum protesto ou denúncia de uma suposta imagem de imoralidade.

O mesmo enfoque na visita da polícia à biblioteca é dado na matéria publicada em 19 de abril de 1973 no *The Times*. Clive Borrel diz que Peter Carey defendeu a permanência das obras dizendo que não tiraria nenhuma daquelas obras da exposição, mesmo que fosse processado por esta atitude. Barrel fornece, no entanto, uma informação importante sobre a montagem da exposição. Segundo o jornalista, ela foi organizada no centro da Biblioteca e a imagem que é vista logo na entrada é a de Monica Sjöö: *God Giving Birth* (Figura 20). Com esta grande pintura na entrada da mostra, os espectadores eram recebidos. Depois de passar por “deus”, eles estavam aptos a visitar as outras imagens, por isso aquele era um nascimento que marcava um renascimento nas expectativas e na relação com a produção de mulheres na arte, em Londres, na década de 1970.

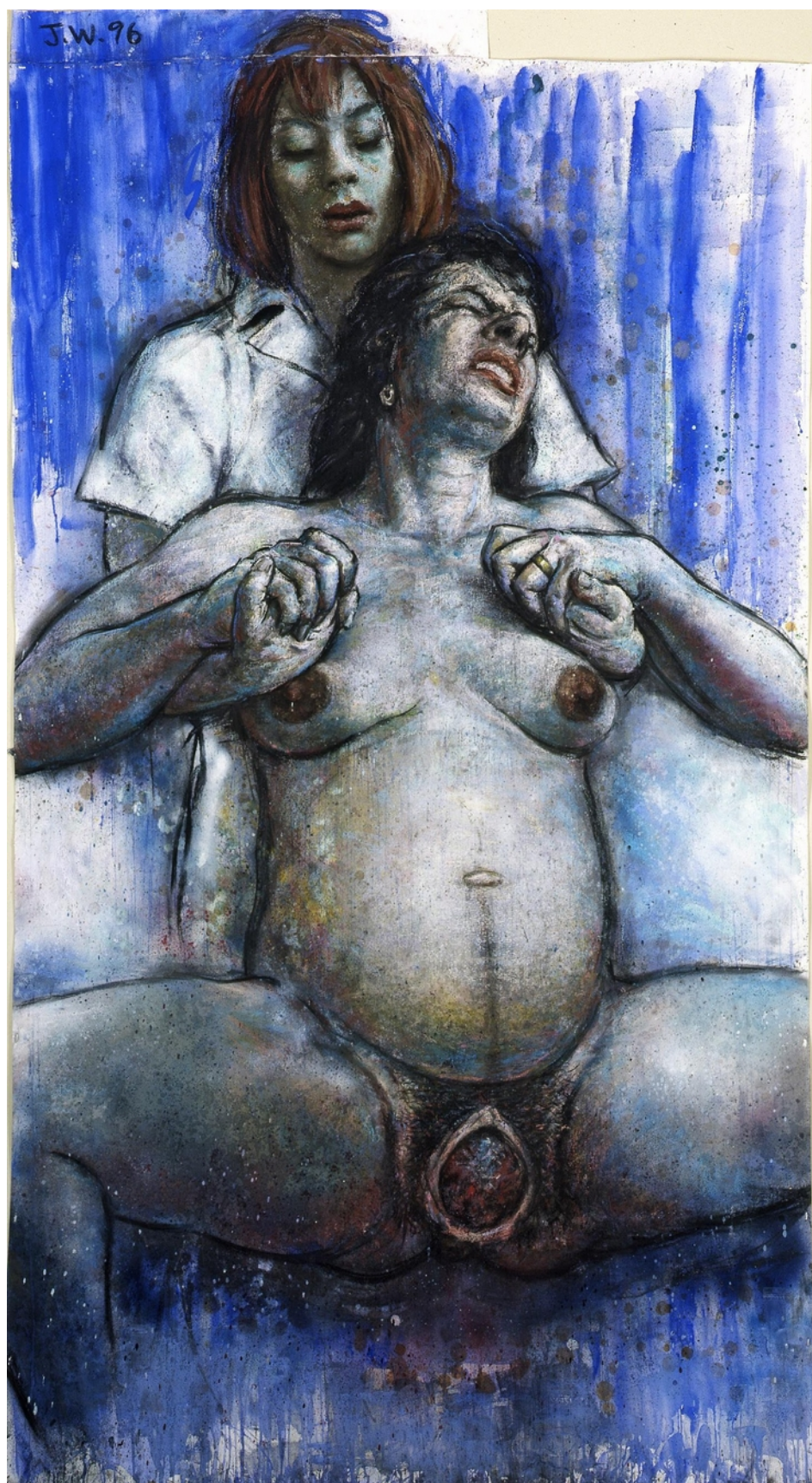


Figura 21- Monica Sjöö ao lado de sua obra na exposição.

Fonte:

<http://www.ywcascotland.org/tbt-monica-sjoo/>

A dificuldade de alguns espectadores com o trabalho de Monica Sjöö se estabelece, segundo os artigos lidos, tanto na relação com a suposta obscenidade da imagem, quanto no fato da produção da artista estar conectada com os movimentos feministas ingleses no mesmo período. Poderia ser previsto, talvez, que o assunto tratado por um homem artista encontrasse menos empecilhos? E a resposta é “não”, se considero as dificuldades encontradas por Jonathan Waller (2011) ao expor suas pinturas sobre parto na Inglaterra, em 1997. Apesar de duas décadas depois, as imagens de parto na arte parecem que continuam a incomodar o público. Como Jonathan Waller (Obra 18) é um artista bastante conhecido e aceito no sistema das artes, é possível afirmar que o problema, neste caso, tenha sido direcionado às imagens e seu conteúdo.



Obra 18: Jonathan Waller, *Mother No.36*, 1996. Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel, 202 x 115 cm. Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/>, acesso em mai. 2018)

O artista, que era representado pela galeria londrina *Flowers East Gallery*, desenvolvia já há um ano esta série de pinturas sobre o parto quando resolve expor a primeira obra: *Mother n. 36*. Waller propõe que a imagem integre a exposição anual coletiva das(os) artistas representados pela Galeria Flowers, pois já havia notado a resistência dos mesmos para mostrar a série *The Birth* em uma exposição individual. Porém, não seria tão simples, Waller relata que “na segunda-feira, membros da galeria levaram o trabalho de seu ateliê”, na terça-feira, quando o artista vai à montagem da exposição, ele fica sabendo que: “[...] a pintura estava causando problemas na galeria” (WALLER, 2011, 12min24, tradução nossa). Um dos membros da equipe questionou o motivo do artista pintar aquelas imagens, mas afirmou que o trabalho continuaria mesmo assim na exposição. Claramente, o artista tem consciência da dificuldade da imagem para a galeria, e encontra na mostra coletiva uma forma de expor o trabalho. Dois dias depois, na abertura da exposição, seu trabalho havia sido substituído por uma obra mais antiga dele mesmo, ou seja, sem qualquer aviso retiraram sua pintura de parto da mostra. Diante desta situação, Waller levou as pessoas que foram ver sua obra na reserva técnica da galeria, onde a obra foi colocada, mas sofreu uma ameaça: “Se você for continuar a fazer estes trabalhos terá que encontrar outro representante artístico [dealer]” (WALLER, 2011, 12min56, tradução nossa). Perto do fim da exposição, a galeria ligou para o artista e avisou que havia colocado o trabalho de volta na parede.

Em sua dissertação, Jessica Clements (2009, p.72) relata os problemas que Waller teve neste evento, questionando o discurso de Flowers, dono da Galeria em questão. Apesar de Flowers dizer em entrevista que não tem problemas com o tema do parto, julga o trabalho como pouco importante dentro da produção de Jonathan Waller. Segundo Clements:

Flowers disse aos repórteres: “Eu não tenho nenhuma dificuldade com o assunto, mas eu não acho que é um bom trabalho – certamente, não um dos melhores de Waller. A imagem é muito dolorosa.” Isso me faz pensar: desde quando é a dor para a arte um assunto inapropriado, que glorificou em retratar assassinato, estupro, guerra e eventos religiosos violentos como a crucificação de Jesus? Dor, ainda, não é o problema, mas sim o desconforto de ver algo novo (CLEMENTS, 2009, p. 72, tradução nossa).

Mesmo diante da censura ao trabalho, Waller não desiste de expor a série e consegue com uma pequena mostra de sete dos quadros em outro espaço expositivo (*New End Gallery*, em Londres). A mostra teve enorme repercussão na mídia e, logo depois de uma longa matéria no jornal de domingo, a galeria de Flowers enviou um e-mail para o artista parabenizando pelo sucesso da mostra e pedindo para que o artista retirasse suas obras da reserva técnica da

galeria. Segundo Waller, a relação com o representante artístico acaba neste momento (WALLER, 2011, 14min30, tradução nossa). É assustador pensar que, além de não poder mostrar o trabalho no espaço que o representava comercialmente, o galerista não admitia que o artista mostrasse a série em outro lugar. Um ato claro de censura e de descontentamento em relação ao trabalho do artista, de forma alguma Flowers queria se associar àquele tipo de trabalho. Com relação ao público e à reação do mesmo diante das obras expostas, o artista relata que as respostas à exposição geralmente foram positivas, mas um comentário especificamente chamou atenção, pois, “sugeriu que devia existir um psicólogo na exibição para ajudar as pessoas que eventualmente ficassem traumatizadas com o trabalho.” (WALLER, 2011, 15min, tradução nossa).

Na conclusão de sua pesquisa teórica sobre o parto, Clements (2009) escreve que na cultura ocidental, não por acaso, as imagens de nascimento são tabus e, segundo a autora, estão fora dos limites da representação. Já as imagens médicas e hospitalares do parto introduzem as figuras dos médicos, ou das parteiras, como “super-humanos” (CLEMENTS, 2009, p.72), principalmente quando mostram a cirurgia cesariana.

Penso que como os estudos sobre a maternidade e o parto na arte são muito recentes, a falta de uma organização destas imagens em livros ou exposições, tenha levado Clements a esta conclusão⁷⁰. Com a frequente censura e retirada destas obras das exposições, existe uma tentativa constante de apagamento do assunto, produzida por discursos que movimentam a sociedade ocidental e que designam o que deve e não deve ser figurado como objeto da História da Arte. Fica a impressão de que este assunto é proibido.

Pela desqualificação produzida sobre o parto na arte, associada a várias questões sobre o feminino que também sofrem censura, é presente a sensação que este não se apresenta como um tema artístico dentro das Artes Visuais. Portanto, pois é histórica a rarefação deste discurso (Foucault, 2002). Ademais, apesar deste discurso descontínuo, a interdição do assunto também demonstrou sua presença intensa nas matérias de jornais e revistas, como no caso de Monica Sjöö e Jonathan Waller, o que provoca sua continuidade. O parto na arte parece habitar o mesmo lugar do pensamento feminista descrito por Teresa de Lauretis (1994), o *space-off*, um local fora do enquadramento dito como oficial, mas que influencia e atinge o discurso central, mas é mantido do lado de fora.

⁷⁰Clements não deve ter tido contato no período com a Birth Rites Collection, que foi fundada em 2006 em Manchester na Inglaterra. A divulgação deste espaço se deu principalmente após o seminário promovido por eles em 2011 sobre a questão da imagem do parto nas Artes Visuais.

Voltando ao trabalho do artista, gostaria de analisar agora algumas das imagens que compunham sua série *The Birth*. Consultando o currículo do artista em seu *site* pessoal, encontrei a menção da exposição desta série em duas mostras individuais. A primeira, em 1997, em Londres, na *New End Gallery*; e a segunda, em 1998, no *Axiom Centre for the Arts*, em Cheltenham, também na Inglaterra (Figura 21).

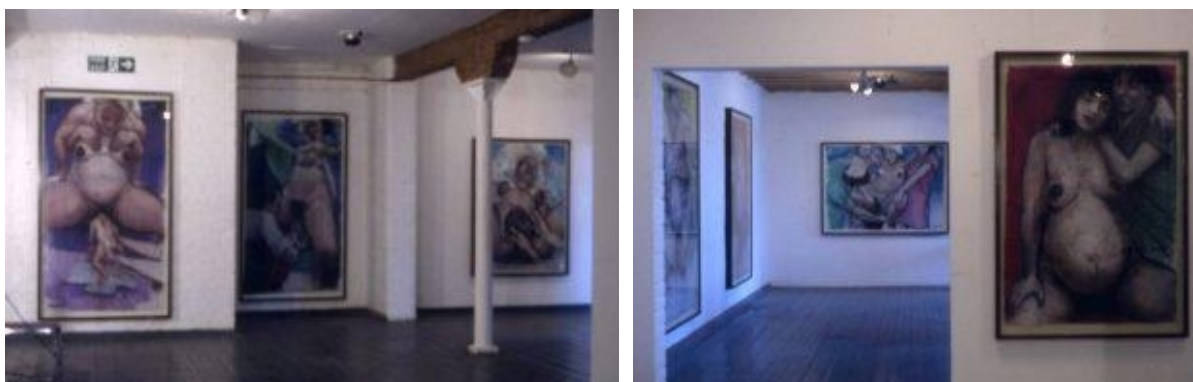


Figura 22- Imagens da exposição de Jonathan Waller na New End Gallery, Londres, 1997. Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/cv/>, acesso em mai 2019.

As fotografias feitas dentro do espaço da Galeria em 1997 fornecem uma visão privilegiada para observar a dimensão destes desenhos e pinturas. As obras muitas vezes são maiores que as pessoas, muitas delas com 2 metros de altura, o que transforma estes corpos de mulheres parindo em monumentos ao ato do nascimento. O espectador diante delas é pequeno e, provavelmente, terá que olhar para cima para ver as imagens.

Em 2011, Jonathan Waller participou da mesa *Birth as Confrontational Image* no simpósio da *Birth Rites Collection* sobre arte e parto, em Manchester. Ao se apresentar, o próprio artista declara sua preocupação por não ser um sujeito usual nas discussões sobre o parto, pois, segundo ele, os artistas homens pouco se interessam pela abordagem do tema do parto nas artes. Porém, ele relata que sua aproximação com o assunto se deu após a experiência de ter o primeiro filho em 1995 (WALLER, 2011). Nesta época, o artista já havia abandonado a abstração como forma de pintar e começava sua incursão com pinturas de imagens figurativas, mas ainda não abordava o tema do nascimento. A intensidade da experiência do parto de seu filho faz com que ele pense sobre como inserir tais imagens em seus trabalhos, de modo que quanto mais pesquisava referências e imagens sobre parto, mais se encantava com o assunto:

Eu tive um envolvimento profundo no nascimento de meus dois filhos. A experiência emocional com este acontecimento, principalmente o primeiro que levou 37 horas, foi algo inesquecível. Hoje, espera-se que homens na sociedade passem por isso, por isso estava justificado que eu tivesse também uma resposta para esta experiência. (WALLER, 2011, 4min29- 5min11, tradução nossa).

Tal qual Jessica Clements, ele descreve que percebe a ausência das representações de parto nas artes visuais e relata a pouca produção sobre este assunto, principalmente por homens. O artista se pergunta: “[...] deveria um homem fazer imagens sobre parto? Esta parece ser uma demanda herdada pelas mulheres” (WALLER, 2011, tradução nossa). Esta afirmativa do artista demonstra que ele mantém o discurso naturalista que define o feminino por sua característica biológica, e que, portanto, sabe ou pressente que invadiria um território que tem seus sujeitos atuantes previamente definidos. Como visto no capítulo sobre imagens científicas apropriadas de manuais anatômicos, a produção imagética sobre o nascimento tem em suas bases históricas, desenhistas e gravuristas homens. Eles, portanto, foram partes importantes nas construções dos discursos sobre o nascimento. A herança sobre as imagens de parto não seria justamente do homem? Pelas condições históricas e sociais às mulheres foi destinado o papel exclusivo de parir. Falar sobre o parto, desenhar e pintar o parto e fazer partos foram funções paulatinamente destinadas aos homens, construindo controle e poder sobre o corpo feminino.

A confusão do artista sobre seu papel, herdado ou não herdado, de criador de imagens sobre o parto pode ter sua origem nas referências usadas por ele para fazer suas pinturas. A série *The Birth* foi idealizada a partir de imagens do nascimento de outras pessoas, a fonte original de muitas delas são livros sobre partos naturais, como o de Sheila Kitzinger⁷¹. O artista descreve a forma como se apropria destas imagens, construindo “amálgamas de várias imagens juntas, algumas vezes elas são bastante granuladas” (WALLER, 2011, 3min32-3min49, tradução nossa). Sua escolha também não é aleatória, pois Waller relata sua preferência em pegar imagens com mulheres dando a luz agachadas ou em posição mais verticalizada. (9min30). Esta é também a posição escolhida por Greyson Perry, outro artista inglês, para representar o corpo da mulher parindo em uma das suas maiores tapeçarias (1,40 x 7m), incluída na Prancha do início deste capítulo (Figura 18, terceira imagem). Escolhi ilustrar o trabalho de Perry com um detalhe da figura da mulher parindo, pois o trabalho usa

⁷¹ Esta autora inglesa tem vários livros sobre nascimento e era uma ativista do parto natural bastante conhecida na Inglaterra, alguns de seus livros foram traduzidos e publicados no Brasil, como: *Mães - um Estudo Antropológico da Maternidade* (1978, Editorial Presença); *Gravidez e Parto* (1980, Ed. Abril); *A Experiência de Dar à Luz* (1987, Ed. Martins Fontes); e *Nascer é Assim* (1987, Ed. Globo).

esta imagem como se fosse o início de uma história, de uma narrativa contada em um grande tapete (Figura 22). O trabalho deste artista começa com o nascimento e termina com a morte, entre uma coisa e outra, inúmeras figuras se apresentam e o que chama atenção é a presença de nomes bordados no tapete inteiro, os nomes das grandes empresas e marcas de roupas, aviação, cosméticos e outras multinacionais.



Figura 23 - Grayson Perry (Reino Unido, b.1960), *The Walthamstow Tapestry*, 2009, lã e seda 140 x 700 cm, Tecido por Flanders Tapeçarias a partir de arquivos preparados na Factum Art, Coleção Bonnefantenmuseum. (Fonte: <http://www.factum-arte.com/pag/107/-i-The-Walthamstow-Tapestry-i>).

Voltando ao trabalho de Jonathan Waller, percebo que, em seu discurso, não aparecem somente as descrições dos partos vistos nos livros e do parto assistido de seu filho. Um terceiro elemento que influencia seu trabalho se refere ao próprio nascimento do artista. Sua mãe relata que o pariu em casa e sozinha, enquanto seu companheiro saía para buscar a enfermeira obstétrica. Quando a enfermeira chegou, ela descobriu que daria luz à gêmeos, e que o segundo bebê estava em posição pélvica. O reflexo sobre este tipo de relato sobre o próprio nascimento, sem julgamentos, medo ou violência no parto, podem ter influenciado o artista a encontrar e selecionar imagens de parto que o identificavam com o seu nascimento, como é o caso na obra *Mother No.45*:



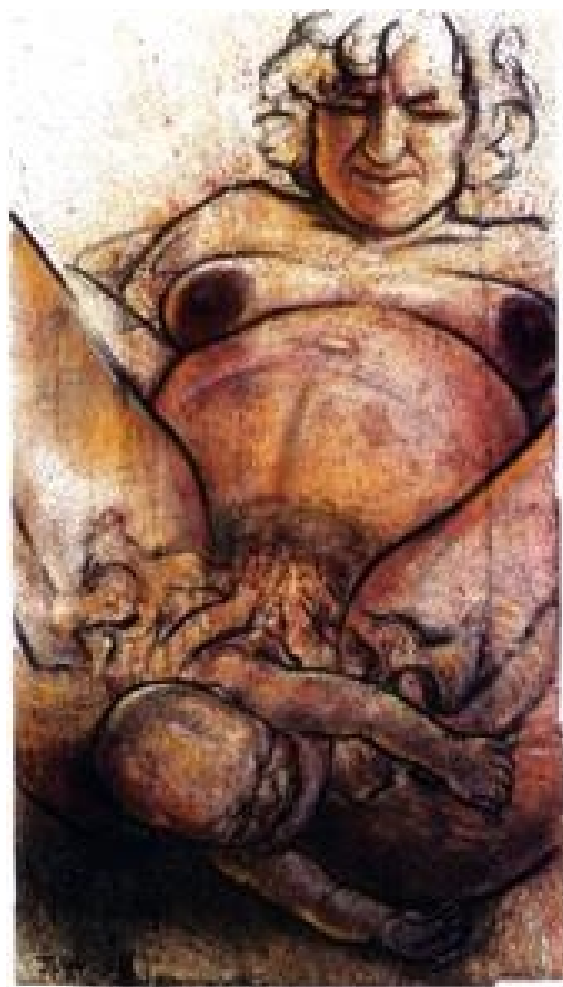
Obra 18: Jonathan Waller, *Mother No.45*, 1997, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel., 204 x 114 cm. Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/>

Ao descrever as técnicas que ele utiliza para fazer o trabalho, o artista cita uma diversidade de materiais: carvão, guache, aquarela, pastel, tinta spray e goma-laca. Muitos destes são bases para a realização de pintura à base d'água, como guache e aquarela. Nas descrições sobre a forma de elaboração das imagens, o artista relata que o processo começa justamente com manchas aguadas iniciais, que formarão depois uma imagem. Depois, ele usa o pastel e o carvão para revelar os corpos e personagens mais claramente na pintura. Percebo pelas três imagens acima que esta forma de trabalho deixa, muitas vezes, a pintura com

aspecto de rascunho, de um desenho rápido de observação, que ainda será terminado; este aspecto pode ser bastante rico ao pensarmos as imagens em relação ao seu assunto. O parto é algo rápido e, muitas vezes, indefinido, ele demarca o início de uma vida, que se estenderá muito mais tempo até a morte. O parto é como um rascunho do que se transformará e se desenhará sobre a vida de alguém.



Obra 18: Jonathan Waller, *Birth No.2*, 1995, Carvão sobre papel. 100 x 66 cm. Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/>



Obra 18: Jonathan Waller, *Mother No.58*, 1998, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel., 144 x 84 cm. Fonte: <http://jonathanwaller.co.uk/>

A intenção inicial de Jonathan Waller era “fazer imagens de mulheres que fossem poderosas, certamente em controle. Eu queria mostrá-las sem a medicalização das imagens, para que a imagem fosse confrontada como uma experiência emocional” (Waller, 2011, 6min26-6min46, tradução nossa). Além disso, as imagens da série omitem muitas vezes o sujeito que pega o bebê, como a parteira ou o médico; como as imagens são próximas ao tamanho real e as mulheres estão posicionadas frontalmente, o papel do espectador diante

destas imagens é pensado como se fossem eles os responsáveis por segurar estas crianças que nascem (WALLER, 2011, 7Min25, tradução nossa).

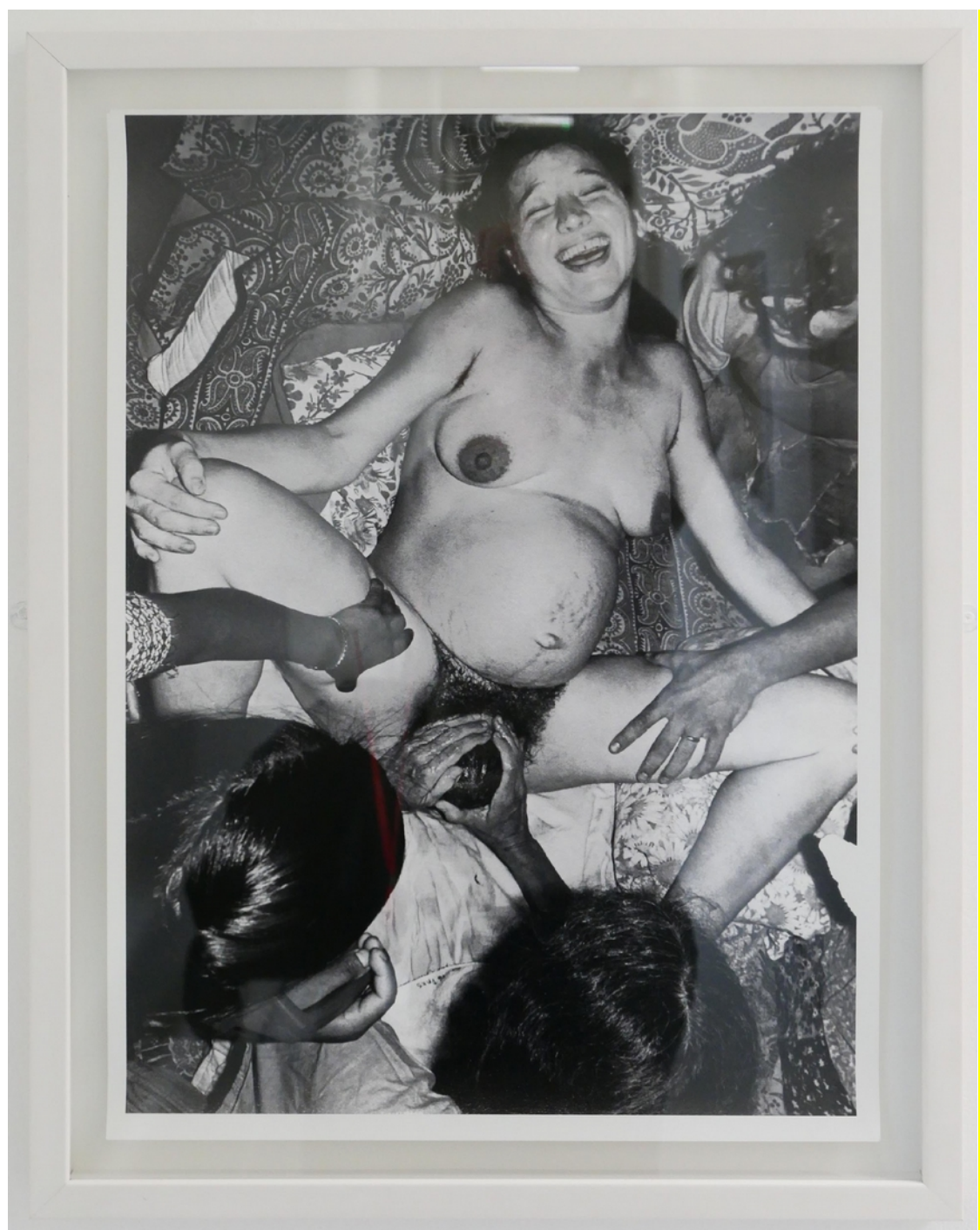
Apesar de não enxergar um teor erótico em suas imagens, Waller admite “que vê em suas obras características sensuais na representação do parto” (WALLER, 2011, 9min 40, tradução nossa). A recusa do artista em associar suas imagens de parto às imagens eróticas pode ter suas raízes na construção do que seria a própria maternidade, e da dificuldade de associar a imagem da mãe com um símbolo erótico. Como descreve Valeska Zanello:

O que se percebe, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, é uma passagem da visão da mulher como “sereia, diabo, perigosa” para uma mulher essencialmente materna (boa) e disponível a cuidar. Eva cedeu lugar à doce Maria. A imagem anterior, sensual, da mulher (Eva), é substituída por outra assexuada, submissa e materna por natureza (Maria). (ZANELLO, 2018, p.128).

A partir de fins do século XIX e começo do XX, a “ciência” emprestou novo colorido e injetou nova energia na configuração do ideal materno. (...) Da afirmação de que toda mulher poderia ser mãe, a medicina concluiu que a mulher não poderia ser outra coisa que mãe. Por outro lado, firmou-se também a necessidade de prescrição “científica” de como deveria ser o comportamento materno e os cuidados com o bebê. (ZANELLO, 2018, p.131-132).

Cabe aqui ressaltar que tais caminhos são referenciados por uma concepção que se tinha de uma mulher europeia, se brasileira, sempre branca. Essa visão da mulher doce, associada à Maria, nunca foi direcionada às mulheres negras e escravas, a estas eram estabelecidos outros parâmetros e características. Nessa construção da representação do feminino no ideal materno europeu, em que vive Waller, pelo menos desde o século XVI não se constrói a imagem erótica da mãe no parto. Portanto, é compreensível que o artista não veja tal característica em suas imagens. Contudo, esse não é o caso da próxima artista, também inglesa, Hermione Wiltshire (Obra 19). Ela buscará justamente as imagens eróticas de parto como referência para o seu trabalho artístico, resignificando-as. No site da coleção *Birth Rites Collection*, a descrição da artista sobre seu interesse é clara:

Ela diz: “Meu trabalho geralmente reflete meu interesse por imagens politicamente carregadas. Estou particularmente interessada na ansiedade cultural em torno de imagens de coroamento. Este momento é visto como chocante, estimulando a mesma resposta dada uma imagem pornográfica.” As imagens de coroamento do bebê não foram usadas nas oficinas de Gail porque ela acreditava que o impacto delas era aflitivo. Em um fórum promovido pela Birth Rites. Gail perguntou à plateia: “Eu deveria traumatizá-los?” (...) Em resposta, Hermione escolheu apresentar o que ela acredita ser a resposta para o dilema de Gail; ela apresenta a imagem de Ina May Gaskin, na qual uma mulher passa pelo coroamento de seu bebê no parto e em êxtase. (Birth Rites Collection, 2011, tradução nossa)



Obra 19- Hermione Wiltshire (Inglaterra, b. 1963), *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*, 2008, Fotografia digital, 50 x 65 cm. Fotografia: Clarissa Borges.

Gail, citada pela artista, é uma profissional do parto que recebeu Hermione como artista e observadora em oficinas sobre gestação e nascimento para futuros pais. Durante esta experiência, a artista testemunha a ansiedade dos pais e nota a prevalência de imagens negativas do parto. Gail tinha medo de mostrar as imagens do bebê coroadando e saindo pela vagina aos participantes dos cursos, a artista procura então imagens que mostrassem o

coroamento, mas que também enfatizassem outras relações com o parto. A imagem que Hermione escolhe mostra o coroamento de uma criança na vagina da mãe, mas sua expressão não é de dor, e ia ao encontro com o que a artista acreditava ser possível em um parto, apesar de muitos discursos enfatizarem o sofrimento e o medo neste momento (WILTSHIRE, 2011, 25min, tradução nossa).

Acredito que a impressão sobre dor e nascimento nas imagens de parto não façam parte somente em cursos semelhantes a estes presenciados pela artista. Na visita feita à coleção *Birth Rites Collection*, em Londres, em janeiro de 2018, tive a oportunidade de conhecer e conversar com Hermione Wiltshire. Depois de mostrar parte desta pesquisa, ela me indicou uma visita na *Wellcome Collection*, uma coleção de objetos que permeiam a ciência, medicina, vida e arte⁷². A coleção é diversa e encontrei diversos objetos relativos ao parto, um deles me chamou atenção: uma pintura de um autor Francês desconhecido, datada de 1800 (Figura 23).



Figura 24 - Autor Francês desconhecido, *A birth-scene*, 1800, Óleo sobre tela, Wellcome Collection, n.44694i. Fonte: <https://wellcomecollection.org/works/myv6pb54>.

Ao montar a Prancha no início deste item, optei por colocá-la logo depois da imagem de Hermione, mas a relação das duas não foi só estética; reflete também a história desta pesquisa, do encontro com uma artista que me indica a visita e observação desta obra mais

⁷² Neste espaço foi possível observar vários objetos que contam parte da história sobre o parto, como: uma cadeira de parto do séc. XVIII; pinturas de Jacques-Fabien Gautier D'Agoty sobre a anatomia do parto de 1765; uma cena de parto com rostos caricaturais pintada por artista francês desconhecido por volta de 1800; mais de 30 fórceps de diversos países e épocas; uma estátua de nascimento vinda da Angola e adquirida em 1936; e um modelo obstétrico de madeira e couro usado para aulas de medicina na Itália do séc. XVIII.

antiga. Meu estranhamento com esta pintura de 1800 se dá pelo tratamento caricatural dos rostos, mas suas expressões não são extremadas, existem apenas leves movimentos nas sobrancelhas do pai e da mãe parindo. Contudo, as expressões, apesar de discretas, denotam dor, sofrimento e preocupação. Simone de Beauvoir, em 1949, também realiza uma descrição angustiante do parto, que seria, para a autora, assustador: “Quando a mulher se aproxima da data final, todos os seus terrores infantis se reanimam; se em virtude de um sentimento de culpa ela se acredita amaldiçoada pela mãe, persuade-se de que vai morrer ou de que o filho morrerá” (BEAUVOIR, 2016, p.304-305). Mantêm-se, portanto, uma ideia de parto e morte, visão esta bastante distante do que vemos na obra de Hermione Wiltshire.

Tendo certeza do contato da artista com estes objetos históricos apresentados na coleção *Wellcome*, é possível afirmar que ela procure imagens distintas não só daquelas observadas nos cursos para gestantes, mas também as observadas nos museus de Londres. Hermione encontra a imagem que condiz com sua visão sobre o nascimento em um dos livros de Ina May Gaskin⁷³, “Um guia para o nascimento”. A artista negocia o direito de uso da fotografia para que fosse apropriada e se transformasse no trabalho artístico aqui apresentado. Porém, não são apenas estas as razões para esta escolha, a artista assume que várias leituras são possíveis e que esta diversidade de visões sobre o parto a interessava:

O que eu realmente gosto nessa foto é que, esse ponto de vista do momento do coroamento da cabeça do bebê, é aquele que apenas o ginecologista, o médico ou quem está recebendo o bebê terá. Ninguém mais tem essa imagem, a mãe não tem essa imagem. (...) Eu também estava realmente interessada que, a essa altura, antes que o bebê tenha acabado de nascer, mas já começou a sair, também poderia lembrar cocô para as pessoas, como também poderia ser um pênis que emerge. Outra razão é que a imagem para mim parece bastante alienígena. (WHITESHIRE, 2011, 26min33, tradução nossa).

Também encontramos esta visão do momento do coroamento em uma escultura angolana datada entre 1801-1900, que se encontra na *Wellcome Collection* (Figura 16, Última imagem da Prancha, p.198). No *site* da coleção, é ressaltada a possível ligação destas imagens com um propósito espiritual, que supostamente traria um nascimento saudável. Porém, o detalhe da bolsa sustentada por uma corda em sua cintura também possibilita uma leitura do parto como algo do cotidiano, talvez até próximo da relação que Hermione propõe sobre o ato de defecar e de parir. No exercício de observar estes fantasmas (DIDI-HUBERMAN, 2013) constantes nas imagens de parto, associei esta escultura a um vídeo da artista contemporânea

⁷³ Ina May Gaskin é uma parteira americana que escreveu e publicou diversos livros sobre nascimento e amamentação, com um direcionamento espiritual e natural, propondo outra visão sobre o parto, para além da dor.

Megan Wynne, de 2016, (Figura 19, Imagem abaixo à esquerda da Prancha na página 198). Megan Wynne⁷⁴ reencena o nascimento com sua filha, para isso faz um vídeo no corredor de sua casa, embrulhada em lençóis. A relação é outra vez de algo bastante doméstico e cotidiano, próximo de uma brincadeira infantil, de uma encenação da criança com o corpo da própria mãe.

Hermione, ao falar sobre seu trabalho na mesa *Birth as Confrontational Image* em Manchester, cita primeiramente as imagens de *Sheela-na-gig*⁷⁵ (Figura 24) como referência. Estes relevos esculpidos em pedra eram bastante comuns em Capelas no Reino Unido e Ina May Gaskine desejava que as mesmas estivessem em toda sala de parto, pois, segundo ela, tais figuras poderiam ajudar muito uma mulher a parir (WILTESHIRE, 2011, 23min12, tradução nossa). A função destas imagens colocadas no lado de fora das capelas é incerta, alguns autores dizem que alertariam sobre pecados e vaidades, outros que poderiam se referir



Figura 25- *Sheela-na-gig* na Capela de Kilpeck.
Fonte: <https://www.bbc.com/news/uk-england-45116614>

à fertilidade e diretamente ao parto. No entanto, é curioso observar que ambas as leituras são místicas e fazem pensar sobre afastar coisas indesejáveis ou atrair coisas desejáveis.

O teor religioso das *Sheela-na-gig* e sua cabeça completamente careca me fez lembrar imediatamente da imagem de Monica Sjöö, e de sua referência direta a um ser superior que pariu o universo. Outra obra que pode se relacionar com o relevo citado por Hermione e sua fotografia, seria uma das tapeçarias de Judy Chicago do seu projeto sobre parto,

Birth Project, desenvolvido entre 1981 e 1984, e apresentada na Prancha *God Giving Birth* (Figura 19).

⁷⁴ O trabalho de Megan Wynne será aprofundado no capítulo: *Autorrepresentações: falar de si*, desta tese.

⁷⁵ Emma Rees (2015) descreve com detalhes seu encontro com uma destas figuras esculpidas na Capela Românica de Kilpeck. Ela descreve a figura como: “uma figura careca, de formas primitivas encrustada na parede, de olhos fixos e arregalados direcionados ao observador, e suas mãos passam embaixo de seus joelhos, afastando os enormes grandes lábios vaginais, mostrando sua vulva” (REES, 2015, p.2).



Figura 26- Judy Chicago (EUA, b. 1939), *Birth Project (The Crowning)*, 1981-84. Pintura Batik e bordado sobre tecido (Fonte: Coleção Birth Rites Collection, fotografia de Clarissa Borges).

Segundo Andrea Liss (2009, p.103), este trabalho de Chicago estaria carregado de “simbolismo generalizado e essencializado” e, portanto, muito mais próximo para mim das imagens de *Sheela-na-gig*, do que da fotografia apropriada de Hermione. Provavelmente, Liss se refere a detalhes da imagem que revelam uma relação da mulher com a natureza, tal como a teia de aranha em sua vagina, da qual também pode ser vista uma imagem semelhante ao sol, seus dedos dos pés que lembram raízes de árvores e seus cabelos que lembram a copa de uma árvore. Porém, por uma leitura formal da imagem, nos três exemplos, é possível observar um corpo de mulher ativo, que segura sua própria perna, que se mostra concentrado e presente naquela ação; não é o corpo passivo e que recebe instruções de alguém em um parto, é um corpo autônomo. Esta postura é desacreditada por Beauvoir, segundo ela, a resolução de enfrentamento ativo do parto levaria muitas vezes à entrega e passividade:

Muitas vezes também não é com resolução firme que enfrenta a angustiante experiência: quer provar a si mesma e provar aos seus — mãe, marido — que é capaz de superá-la sem ajuda; mas, ao mesmo tempo, odeia o mundo, a vida, os parentes, por causa dos sofrimentos que lhe são infligidos, e adota, como protesto, uma conduta passiva. (Beauvoir, 2016, p.305)

Beauvoir tem dificuldades de ver a figura da mulher no parto como um sujeito ativo. Isto porque, em vez de ler a “resolução firme” sobre o enfrentamento da situação como positivo, a autora prevê que a mulher que age com firmeza no parto sucumbirá à amargura posterior do sofrimento.

A preocupação de Hermione sobre gestação e sexualidade aparece nos trabalhos da artista bem antes da fotografia de *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*. O primeiro deles foi instalado em uma vitrine em Praga, em 1994, *A Pressing Engagement*. Nesta imagem (Figura 26), é possível observar uma grande barriga de mulher grávida impressa e colocada nos vidros de uma galeria de arte. A ideia, segundo a artista, é que um corpo grávido era símbolo inevitável de que aquele corpo de mulher era um corpo sexual, pois ele gesta o resultado desta atividade. Depois, já para a coleção *Birth Rites Collection*, a artista faz uma série de fotografias (Figura 27), em 2008, com uma instrutora de Ioga para gestantes (WHITESHIRE, 2011, 21min, tradução nossa). A partir da experiência nestas oficinas de Ioga, com o enfoque de empoderar estas mulheres, Hermione Wiltshire realiza fotografias destes corpos grávidos em posições não convencionais de um corpo grávido, que, ao serem colocados na exposição, parecem levitar enquanto gestam.



Figura 27- Hermione Wiltshire, *A Pressing Engagement*, 1994, Fotografia Preto e Branco instalada na The British Council Gallery, Praga.
Fonte:
<http://hermionewiltshire.com/portfolio>



Figura 28- Hermione Wiltshire, *Preparing for birth*, 2008. Fotografia Preto e Branca instalada em exposição da Birth Rites Colección, The Glasgow Science Centre. Fonte: <http://hermionewiltshire.com/portfolio>

Entretanto, mesmo trabalhando com o corpo materno e a sexualidade, as obras acima não foram alvos de críticas, nem censuras, como a fotografia apropriada por a Hermione Wiltshire e transformada em obra de arte: *Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth*, de 2008. Apesar de ser o menor dos trabalhos da artista, medindo 50 x 65 cm, o desconforto diante dela é relatado inúmeras vezes pela curadora da *Birth Rites Collection*, Helen Knowles. Charlotte Jansen, ao entrevistar Helen Knowles, relata o caso desta obra na coleção:

Ela causou, como explica Knowles, um furor quando ela pendurou a obra no Centro de Ciências de Glasgow. Os funcionários insistiam que não poderia ser colocada na entrada. Em um artigo sobre este incidente, publicado no livro *Feminismo e os Museus*, Knowles escreve: “Ninguém estava realmente disposto a responder minha pergunta – Por que? Isto me intrigou. O que foi exatamente que causou tanta consternação nesta imagem de Teresa? Era óbvio que o Centro de Ciências de Glasgow sentiu que eles deveriam proteger o público. Porém, por que eles precisavam protegê-los de uma fotografia de uma mulher parindo com expressão de euforia e exaltação enquanto a cabeça de seu bebê emerge entre suas pernas?” (JANSEN, 2019, tradução nossa)

Ao proteger o público das imagens de parto, extingue-se também a possibilidade de aceitação das mesmas. Segundo Peg Brand e Paula Granger (2012), as imagens da coroação do bebê na vulva são raras na arte, geralmente são mostradas as mulheres grávidas ou com seus filhos nos braços. Contudo, as autoras acreditam que a controvérsia diante de imagens assim esteja ligada a uma “prolongada sustentação filosófica ocidental que age contra as mulheres” (BRAND; GRANGER, 2012, p. 216, tradução nossa). Para elas, a censura destas imagens explícitas do nascimento seguem os seguintes princípios: “1) sexismo; 2) medo do corpo; 3) intolerância e aversão de imagens de dor; e 4)

desconfiança e desgosto do poder feminino – individual e especialmente público” (BRAND; GRANGER, 2012, p. 216, tradução nossa). Se antes os partos se restringiam ao ambiente doméstico, agora que foram para outro espaço, o hospitalar, uma série de regras e restrições foram impostas para o comportamento das mulheres em trabalho de parto nestes espaços e, talvez, imagens como de Hermione realmente sejam impossíveis dentro de tais lugares e na presença de alguns tipos de profissionais do parto. Segundo Jessica Clements:

O parto é estranhamente público e privado, uma ocasião para a vergonha e o silêncio diante de um time de observadores. Historicamente, assim que o parto foi se transformando em algo observado publicamente – nos tribunais de leis, e depois nos hospitais – as mulheres pensaram que era primordial se conduzirem como verdadeiras damas. Em salas de parto, enfermeiras estão sempre preocupadas se os choros e grunhidos de uma mulher em trabalho de parto vão desestimular as outras. Analgésicos são inseridos nestas situações, e as mulheres que não querem usar medicamentos são sempre lembradas disso. As mulheres não querem parecer fora das regras. (CLEMENTS, 2009, p.74-76, tradução nossa)

Todavia, este movimento de hospitalização e regulação do corpo não aparece somente com a hospitalização. Um dos argumentos usado pelas parteiras contra a presença de homens, os médicos, no atendimento ao parto era o medo da sedução. O curioso é que comumente são vistos relatos, entre os séculos XVIII e XIX, de mulheres, maridos e famílias que se opunham à presença masculina no parto por considerarem uma invasão da intimidade e ressaltarem o perigo do médico seduzir a paciente. Porém, Ana Paula Vosne Martins ressalta que a sedução também perturbava os médicos, homens, e que era comum o medo de ser seduzido pelas mulheres entre os médicos da época:

Os próprios médicos temiam por sua reputação, mas seu temor era que as mulheres se aproveitassem para tentar seduzi-los. Nos livros de ginecologia do século XIX e XX e nas teses médicas que abordam o exame ginecológico, há vários procedimentos e conselhos para que os médicos tomassem todas as precauções a fim de evitar o atentado ao pudor e as investidas das pacientes. (MARTINS, 2004, p.102)

Diante disso me pergunto: será que as parteiras sabiam das possibilidades eróticas e orgásticas do parto e temiam que tal experiência fosse presenciada e mal compreendida por um médico homem? O medo constante de sedução, ou do médico ou da própria parturiente, indica que existia um grau presente de sexualidade e erotismo nestes locais, se não, por que temer a sedução? Será que eles estariam preparados para entender um parto como o de Teresa, apresentado por Hermione?

É irônico verificar que uma obra como a de Courbet, feita em 1866, para integrar uma

coleção de arte erótica, seja hoje desconsiderada em sua essência pornográfica, como é descrita no site do Museu D'Orsey:

Graças ao grande virtuosismo de Courbet e ao refinamento de seu esquema de cores âmbar, a pintura escapa do status pornográfico. Essa audaciosa e direta nova linguagem, no entanto, não romperá com a tradição: as amplas e sensuais pinceladas e o uso da cor evocam a pintura veneziana e o próprio Courbet afirmava descender de Ticiano e Veronese, Correggio e a tradição da pintura carnal e lírica. (Museu D'Orsey, 2019)

A justificativa levantada pelo museu do virtuosismo e do refinamento de cores como dados que excluiriam o status pornográfico é uma tentativa do sistema da arte de sustentar um discurso que legitima a obra do artista e distancia a arte da pornografia. Depois disso, no mesmo texto, o trabalho de Courbet é imediatamente associado com outros grandes mestres da pintura e, portanto, como um descendente legítimo da suposta “realeza artística”. Levantar tais questões e duvidar do discurso construído pela repetição na história da arte é um dos caminhos que me levaram a Linda Nochlin e seu texto sobre a ausência das mulheres artistas na arte de 1971 (NOCHLIN, 2016). O título do quadro de Courbet⁷⁶, *L'origine du monde*, leva ao destino desta mulher com potencial gestacional: a gestação, a procriação e o parto. O nascimento está implícito pelo título, assim como a negação da criação do mundo por alguma divindade.

Entre a imagem de Courbet de 1866 e as obras sobre parto, das décadas de 1990 e 2000, aqui reunidas, apresentei um marco da censura do corpo feminino e do parto: a obra de Monica Sjöö acusada de pornografia em 1973. Durante este período temporal ou o universo da arte reinventou o conceito de pornografia, ou o incomodo está nas condições históricas de quem produz e de quem recebe esta obra, e ao poder que estes sujeitos têm sobre a representação do corpo do outro. No caso de Courbet, dá-se a autorização irrestrita de retrato da vulva, eliminando atualmente as restrições de idade ao adentrar sua sala onde esta obra se encontra no Museu D'Orsey. Já a Monica Sjöö, restringe-se a reflexão sobre o parto, pois se sugere pornográfico um corpo que sai do outro, chama-se a polícia.

Delinee neste capítulo um embate constante entre o sistema das artes e seu público, e as imagens de parto e seus sentidos. O parto, talvez, seja mesmo, em certas conjunturas sócio-culturais, este evento que pode ser traduzido em imagens tão explícitas que beiram o que comumente chamamos de pornográfico. Pelos relatos da curadora Helen Knowles sobre a

⁷⁶Não foi encontrado nenhum texto ou artigo nesta pesquisa que esclarecesse a origem do título: se foi o artista que nomeou assim a obra ou se o título foi dado por outra pessoa.

presença do trabalho de Hermione Wiltshire, na exposição da *Birth Rites Collection*, em 2018, na Inglaterra, mostrei que para a representação de parto explícita ainda há restrições, vergonhas, acusações e censuras.

4. Autorrepresentações: falar de si



Lista de obras

- | | |
|----|---|
| 20 | Clarissa Borges (vive no Brasil, b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. Vídeo, 7min. |
| 21 | Ana Casas Broda,(vive no México, b.1965), Livro/arte <i>Kinderwunsch</i> , 2013, Fotografia Colorida. |
| 22 | Megan Wynne (EUA, b.1979), <i>Double Birth</i> , 2016. Fotografia. |
| 23 | Megan Wynne (EUA, b.1979), <i>My Puppet</i> , 2016. Vídeo, 1min50. |
| 24 | Ana Alvarez-Errezcalde (vive na Espanha, b. ____), <i>El Nacimiento de mi Hija</i> , 2005. Fotografia. |
| 25 | Aleta Valente (Brasil, b. ____), <i>Bárbara</i> , 2016. Impressão sobre lona. Dimensões variadas. |
| 26 | Marni Kotak (EUA, b. ____), <i>The Birth of Baby X</i> , 2011.Vídeo digital em cores, 4min30seg, Ed. 9. |

Ao iniciar as primeiras pesquisas sobre imagens de parto nas Artes Visuais, pensava que descobriria também as experiências de parto vividas por artistas e reelaboradas em obras de arte. No entanto, no decorrer da pesquisa, observei que, por um lado, algumas vezes esta correlação existe, mas, por outro, está longe de ser uma constante. Contudo, tal intenção inicial encontra acolhimento neste capítulo, no qual a autorrepresentação no parto se define como uma regularidade enunciativa. Aqui, proponho um diálogo entre os discursos sobre parto e as experiências de parto transformadas em obras de arte por algumas artistas. Busquei recortar trechos, reflexões e representações na arte que são recorrentes e/ou dissonantes, que evidenciam expressões da arte e da vida, dimensões indissociáveis nestes trabalhos. Além disso, aproveito este capítulo (dedicado à autorrepresentação) para discutir minha própria produção artística, referente ao tema do nascimento de meus dois filhos e apresentada em vídeo.

Chernick e Klein (2011) afirmam que o movimento feminista na arte ignorou ou foi hostil às mães e à maternidade⁷⁷. Apesar do estudo destas autoras no livro “The M word: real mothers in Contemporary art” ser restrito às relações entre arte e maternidade nos Estados Unidos após os anos de 1970, encontrei situações similares na Inglaterra, como relatado no capítulo sobre a origem do mundo, e até no Brasil, como será abordado neste capítulo. Observo nos estudos propostos nesta tese que, em determinadas circunstâncias históricas, foi necessária uma contraposição à função obrigatória da maternidade e, talvez por esta necessidade, as diversas produções feministas até a década de 70 podem ter se debruçado sobre outras questões relativas às mulheres, como seus direitos e sexualidade. Porém, mesmo em um texto bastante citado, como *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (2016), existe um capítulo dedicado à maternidade. É certo que muitas vezes seus argumentos são bastante críticos, mas também são analíticos quanto às questões do feminismo em relação ao momento histórico e cultural em que a autora vivia.

Para Chernick e Klein (2011) até 1975, a falta de textos sobre a relação supostamente ambivalente da maternidade e da criatividade dificultava a abordagem feminista destes assuntos nos EUA⁷⁸. Chernick e Klein afirmam que: “Em comparação com outros tópicos

⁷⁷ Exemplos práticos de tal afirmação, descritos por Chernick e Klein (2011), são bastante elucidativos, mesmo que restritos aqui ao universo artístico. Os acontecimentos são relativos aos EUA e à criação de uma escola de artes dedicada às mulheres artistas, a escola *Woman's Building*, na Califórnia. Os conflitos com as mães inscritas no programa eram tantos que elas fundaram um coletivo de criação artística em 1974, o *Mother Art*, no qual o “intuito era demonstrar para outras mulheres artistas (a maioria sem filhos e na faixa dos vinte anos) que a maternidade era um assunto legítimo para a arte feminista” (CHERNICK; KLEIN, 2011, p.02).

⁷⁸ Foi somente em 1976 que Adrienne Rich e Jane Lazarre lançaram seus livros com abordagens feministas da maternidade.

feministas como a identidade lésbica, feminismo e cultura popular, e feminismo e sexualidade, na arte, o tema da maternidade começou agora a receber atenção” (CHERNICK; KLEIN, 2011, p.02-03). Contudo, as publicações que fazem uma abordagem feminista da maternidade na arte, segundo as autoras, aparecem entre 2000 e 2009 nos Estados Unidos e Inglaterra⁷⁹. Outras iniciativas como estas foram identificadas e abordadas no item: *O Parto e a maternidade nas Artes Visuais*, do capítulo 2 desta tese. Porém, ressalto aqui a importância da revista e da editora organizada por Andrea O'Reilly no Canadá, assim como das pesquisas de Roberta Barros, Nadia Cruz Senna e Ana Paula Sabiá no Brasil.

Uma das primeiras autoras citadas por Chernick e Klein é Andrea Liss (2009). Liss relata uma série de dificuldades e questionamentos enfrentados por ela na década de 1990 quando começa a estudar o assunto. No início de sua pesquisa sobre maternidade e arte contemporânea, ouviu de um colega de trabalho na academia que deviam existir muitos trabalhos com aquele assunto, pois seria uma coisa “natural”. Apesar da revolta em ouvir aquelas palavras, somente algum tempo depois ela formula a resposta que gostaria de ter dado: “O que é natural é a repressão” (LISS, 2009, p.XIV). Os relatos da autora sobre a reação das colegas feministas sobre o assunto que ela resolve tratar, as experiências de ser uma mãe feminista, também não são animadores. Uma delas pergunta se não era arriscado aquele tema, pois reafirmaria um “essencialismo”. Liss buscava efetivamente propor novas formas de pensar a identidade materna, trazendo múltiplas e conflituosas respostas. Estes relatos acontecem entre 1990 e 2000, e demonstram a necessidade de aprofundamento, pois, segundo Liss, depois do feminismo da década de 60:

A maternidade, no entanto, se manteve silenciada por muitas feministas que estrategicamente precisavam se distanciar de tudo que era culturalmente codificado como passivo, fraco e irracional, algumas vezes repudiando suas próprias mães no processo. As feministas hoje não precisam mais se colocar nestes divisivos debates que criam dicotomias *e/ou* (*either/or*) entre o feminismo e a maternidade. (LISS, 2009, p. XV-XVI).

Neste sentido, observo a diferença na abordagem do assunto em uma recente matéria do Jornal Correio Braziliense, publicada em 2018. A jornalista Nahima Maciel (2018) escreve sobre como a maternidade afetou a produção artística de quatro artistas de Brasília: Luísa

79 Elas citam, entre outros: Rosemary Betterton (“Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity and maternal imagination”); Tracy LeMaster (“Third wave Feminism and the politics of motherhood” e “M/Othering the Children”); Andrea Liss (“Maternal Rites: Feminist Strategies” e “Feminist Art and the maternal”); e Rachel Epp Buller (“Reconciling Art and Motherhood”).

Gunther, Marta Mencarini, Raquel Nava e Clarice Gonçalves⁸⁰. O artigo é pautado nas modificações causadas pela maternidade nas obras, distanciando-se dos discursos sobre a restrição da criação na aliança entre as funções materna e artística, de modo que o tom elogioso do texto de Maciel faz exaltar a maternidade como potência criativa. O encontro entre a arte e a maternidade nos trabalhos destas artistas é resolvido de formas diferentes: Luísa Gunther começou a fazer performances com suas filhas; Marta Mencarini retornou à pintura; Raquel Nava incluiu os brinquedos do filho em suas produções; e Clarice Gonçalves reformula o assunto de suas pinturas, mergulhando no tema da maternidade e da loucura. A abordagem de Nahima Maciel segue os mesmos pressupostos que Andrea Liss elenca em seu livro, *Feminist Art and the Maternal*, quando a autora ressalta que:

Para algumas mães feministas, isso também significa se permitir ficar completamente absorvida pelo mistério e pela alegria inexplicável que a criança traz. Às vezes, esses desejos se fundem: a paixão pelo bebê ou pelo(s) filho(s) abre novas perspectivas e formas de ser e viver. Muitas vezes, os desejos da mãe colidem com o próprio artista. (LISS, 2009, p.XVII).

As experiências com a maternidade na arte também se diferem bastante. No livro organizado por Chernick e Klein, é possível verificar inúmeras perspectivas das artistas sobre o assunto. Elas se aproximam das questões das mães não heterossexuais, da maternidade vivida no cotidiano com a criança, sobre os caminhos da adoção ou ainda sobre o doloroso processo da fertilização. Percebo que o mesmo acontece nas obras propostas para este capítulo. As vivências de parto das artistas selecionadas resultarão também em diferentes abordagens, pois, embora as condições históricas sejam semelhantes, as experiências das artistas são plurais. Além disso, é importante lembrar que as experiências de relatar a si mesmo são atravessadas pela moral, dada pelas condições sociais. Segundo Judith Butler:

[...] não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm caráter social que excede um significado puramente pessoal e idiossincrático. (BUTLER, 2015, p. 10-11).

Neste sentido, os estudos sobre os trabalhos propostos aqui tentam fazer um cruzamento de várias perspectivas. A saber, as experiências pessoais, as relações com o universo da arte, da crítica, e da história e trajetória artística destas artistas.

80 A pintura *Todas As Palavras Ocultam Um Verbo* (2013) de Clarice Gonçalves é uma das obras analisadas nesta tese, no capítulo *Imagens da ciência: a ciência e a medicina invadem a arte*, no subitem: “O Universo médico como referência para arte”.

4.1 *Fantasy Birth Memory*, memórias de meus partos

Ressaltando o caráter autobiográfico deste capítulo, decidi começá-lo com a apresentação do meu próprio trabalho, assim como do vídeo realizado a partir do nascimento de meus filhos. Ademais, como já comentado, foi justamente o parto deles que me impulsionou às pesquisas sobre arte e parto, feminismo e maternidade. Tento fazer aqui um mergulho em minhas experiências anteriores com dois trabalhos artísticos que apresentam relações com o vídeo, mas tenho clareza de que parte dos questionamentos das obras reflete também uma relação com o social, principalmente com as forças e disputas sobre o corpo da mulher e do parto que acontecem em Uberlândia e no Brasil.

A relação com o corpo, meu próprio corpo, aparece em minhas produções artísticas desde a graduação na Universidade de Brasília (1995-1999) e, depois, ao longo do mestrado na mesma instituição (2000-2002). Contudo, apesar de usar meu corpo como o foco de minhas fotografias, vídeos e animações interativas, ele aparecia disfarçado e distanciado. Sua identidade era ocultada pela abstração da imagem do corpo, que aproximado poderia ser equivalente ao corpo de muitas pessoas⁸¹.

Dentre minhas obras anteriores, gostaria de destacar duas. A primeira, o vídeo *Fotográfica Memória*⁸² (Figura 28), de 2000-2001, por sua semelhança no tratamento e sequência das imagens com o vídeo de parto que apresentarei a seguir. A segunda, a série *Turista Censurado* (Figura 29), de 2003, por ter um aspecto político intrínseco e ter sido incluída em uma mostra feminista no Brasil em 2006.

O resgate de corpo infantil no vídeo *Fotográfica Memória* tem uma intenção de atualização da memória daquele período, de uma memória que vem contaminada das experiências do que havia me transformado em 2001, uma mulher bastante jovem e em descobertas sobre o próprio corpo, sua sensualidade e potência.

81 Refiro-me aos trabalhos: *Murais do Corpo* (1999, Fotografia), *Corpos Interativos* (2001, animação interativa), *Vela-des-vela* (2001, animação interativa), *Fetiches* (2001, Fotografia), *Cartões de visita e Cartões Postais* (2002, fotografia) e *Personagens Femininos* (2005, Instalação fotográfica). Todos podem ser visualizados no site: <http://clarissaborges.blogspot.com/>

82 “Tentando explorar o tema da memória de um local, escolhi trabalhar com meu local de nascimento. A característica interessante dessa escolha é a falta da memória, já que as lembranças da época de minha infância não são muito claras. O único resquício do sentimento sobre esse lugar é uma música (*It's a small world*, ouvida na Disneylândia), visualmente a memória foi construída a partir de fotografias. Na falta do real, a imagem fotográfica passou a fazer parte do imaginário, como uma substituição necessária. O trabalho foi gerado em software de animação digital. A música de fundo é a lembrança da minha infância e, nas imagens, tento reconstruir esse local que realmente eu não me lembro” (Texto enviado para jornais na divulgação do trabalho para exposição). O vídeo pode ser visto no link: <https://youtu.be/mxKVe66X0qI>

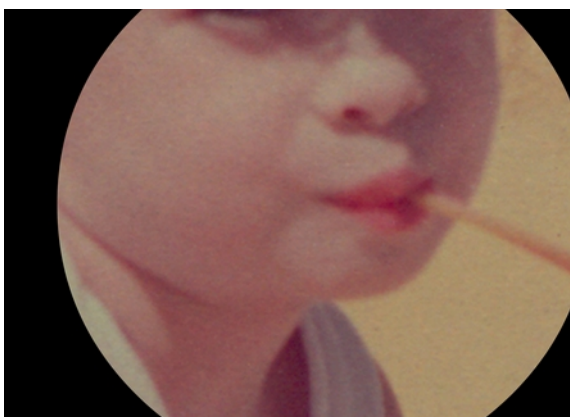


Figura 29: Clarissa Borges (b.1976), *Fotográfica Memória*, 2000-2001. (Frame 728). Vídeo, animação digital a partir de fotografias.



Figura 30: Clarissa Borges (b.1976), *Palácio da Alvorada*, da Série: *Turista Censurado*, 2003. Fotografia manipulada, 60 x 40cm. Coleção Sérgio Carvalho.

Desta forma, realizei o vídeo usando fotografias de meu álbum pessoal e, na edição das imagens, selecionei aquelas em que o corpo era mais aparente. A câmera passa no corpo, como se o espiasse de muito perto. De tão próximo, é impossível deter o todo. Em um único momento, a câmera se abre e é possível ver uma menina (eu) tomando refrigerante. Tadeu Chiarelli seleciona este trabalho para uma mostra sobre o autorretrato de artistas em Campinas e depois em São Paulo em 2001. No folder da exposição, descreve a obra:

Talvez o único trabalho em que a imagem do artista quando jovem é revista com um grau de perversidade pouco percebido nos trabalhos com esse teor seja o CD-ROM de Clarissa Borges, *Fotográfica Memória* (2000). Nele, o corpo da artista quando garotinha é explorado pelo olhar do espectador que reage às possibilidades do meio como um *voyeur* culpado ao perceber o quanto de sensualidade pode existir no corpo de uma criança, quando não tomamos consciência de que aquilo que estamos vendo aos poucos não é, de fato, o corpo de um adulto, mas de um quase-bebê. (CHIARELLI, 2001).

A imagem dúbia e sua conotação sensual é compreendida, mas a relação com a autoria se perde na leitura de Chiarelli. Na imagem do vídeo, aquele corpo é o corpo de dois sujeitos sobrepostos, a criança e a artista adulta. Uma aparece claramente na imagem e na música infantil, a outra é aquela que faz do espectador um fantoche em artimanhas sensuais. O espectador não vê nada sozinho, ele é levado a ver pelo olhar da artista.

Já minha relação com a arte e o feminismo no Brasil acontece de forma casual, quando percebo, muitos anos depois, que havia participado de uma exposição bastante citada nas pesquisas feministas, a mostra *Manobras Radicais* de curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda, em 2006. Neste momento, minhas obras passavam por uma

reflexão sobre a cidade e o olhar do indivíduo sobre este espaço. O questionamento sobre o corpo dava lugar à investigação sobre a relação deste corpo com a cidade. Em uma visita com parentes em Brasília, e na insistência pela visita e fotografia dos locais turísticos da cidade, comecei a me questionar sobre as imagens repetitivas que todos os turistas levavam para suas casas. Como consequência destas indagações, realizei o trabalho *Turista Censurado* em 2003, inserindo uma tarja preta nos monumentos de Brasília, de modo que o que era um questionamento sobre a imagem da cidade se transforma em ação política no catálogo da exposição:

A obra de Clarissa Borges opera no campo da história das mentalidades de sua época. A paisagem natural surge como moldura do nada. O verde vegetal, o azul do céu e a terra vermelha contrastam com o retângulo preto. A paisagem é caracteristicamente o cerrado do Planalto Central. A geometria do nada se confirma com uma tarja preta sobre Brasília, Capital Federal. A geometria politiza a paisagem. O olhar torna visível o déficit do Estado frente a expectativas sociais no Brasil contemporâneo. Palácio da Alvorada, Ministério da Justiça, Congresso. Política como turismo em Brasília, *Turista Censurada*. (HERKENHOFF, 2006).

A relação crítica e política apontada por Herkenhoff em meu trabalho ganha conotações pessoais quando realizo o vídeo *Fantasy Birth Memory* (Memória da Fantasia de um Parto) com duração de 7 minutos, em 2017⁸³. Nele, pretendo abordar as possíveis relações entre o prazer e a dor em um parto. A concepção deste trabalho começa logo depois de meu primeiro parto, em 2011, segue com uma experiência bastante intensa em um segundo parto, em 2012, e acompanha, desde 2013, uma pesquisa teórica sobre as questões da maternidade e parto nas Artes Visuais. Ao apresentar uma leitura do parto que se distancia das questões hospitalares e anatômicas, aproximo esta experiência do sensorial, do corpo como um todo que dá à luz. O processo para conseguir parir desta forma foi longo, pois os partos fora dos centros cirúrgicos eram raros na cidade de Uberlândia em 2010 (quando eu estava grávida). Ao buscar profissionais que me dessem suporte e autonomia para parir, envolvi-me com os grupos que se formavam na cidade em apoio ao que é chamado hoje de *Parto Humanizado*. Minha produção artística, com as fotografias de parto e este vídeo, é também uma resposta à hostilidade e dificuldade impostas às mulheres que gostariam de ter um parto natural e

83 Este trabalho foi selecionado como finalista e apresentado na competição do ano de 2017 para aquisição de novos trabalhos da coleção de arte e parto *Birth Rites Collection* em Manchester e Londres (Inglaterra). O vídeo foi apresentado em uma seção na inauguração da coleção no Guy's Campus - King's College, no dia 25 de janeiro de 2018 e, desde julho de 2018, integra a coleção. O vídeo pode ser acessado no endereço: <http://clarissaborges.blogspot.com/p/fantasy-birth.html>

respeitoso nesta cidade⁸⁴.



Obra 20: Clarissa Borges (b.1976), *Fantasy Birth Memory*, 2017. (Frame 113 e 202). Vídeo, 7min.

Este vídeo começa com a sensação sonora imediata após o parto de Oto em 2011. Este parto pra mim poderia ser descrito por duas impressões, que se intercalavam constantemente: o silêncio absoluto e um som estrondoso. Apesar de não ter nenhuma música que acompanhasse meu trabalho de parto, o que vinha em minha cabeça durante as contrações era que eu estava imersa dentro de uma banda de punk rock. Quando as contrações acabavam, eu mergulhava em um espaço silencioso, que não era rompido nem pelas falas das pessoas dentro do quarto. Um silêncio introspectivo que blindava tudo que vinha do exterior. Estas duas sensações ficaram comigo por anos, sem que fosse possível pensar em transformá-las em imagem ou em obra de arte.

É inevitável pensar que a elaboração deste vídeo também sofreu influências das experiências de fotografar nascimentos entre os anos de 2013 e 2017, que resultou em duas séries fotográficas: *Narrativas de parto* e *Parto e êxtase*⁸⁵. Além disso, é importante ressaltar a influência da pesquisa sobre artistas que trabalham com imagens de parto na elaboração deste vídeo. O trabalho da artista e curadora Helen Knowles⁸⁶ em suas duas séries sobre partos orgásticos: *Heads of Women in Labour*, de 2011, e *Youtube*, de 2012, reafirmam a relação entre parto e prazer proposta em meu vídeo. Diferente da experiência de fotografar o outro ou

84 Minha pesquisa com as imagens de parto na arte se transformaram também em um Projeto de Extensão da Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvido em 2017, 2018 e 2019. O Projeto “Gestantes e as Vias de Parto: para ver, sentir e refletir”, foi elaborado e organizado junto com o Curso técnico de Enfermagem e o Curso de Medicina com o intuito de dar suporte para orientação de gestantes na cidade, visando diminuir os números da cirurgia cesariana no Hospital das Clínicas, oferecendo um parto natural não violento e intervencionista.

85 Estes trabalhos podem ser vistos no capítulo *Prazer: mães que gozam*, e em minha página de divulgação artística e teórica: <http://clarissaborges.blogspot.com/p/2015-narrativas-de-parto.html>

86 Os trabalhos de Helen Knowles podem ser encontrados em sua página na internet, disponível em: <http://www.helenknowles.com>, as duas séries citadas aqui também estão nesta tese no capítulo: *Prazer: mães que gozam*.

pesquisar sobre o outro, como é o caso das fotografias de parto e da pesquisa sobre o trabalho de outras artistas sobre o parto, nesta produção, a tentativa é transformar uma experiência pessoal em trabalho artístico, pensando que o individual possa ter, de alguma forma, um reflexo no coletivo.



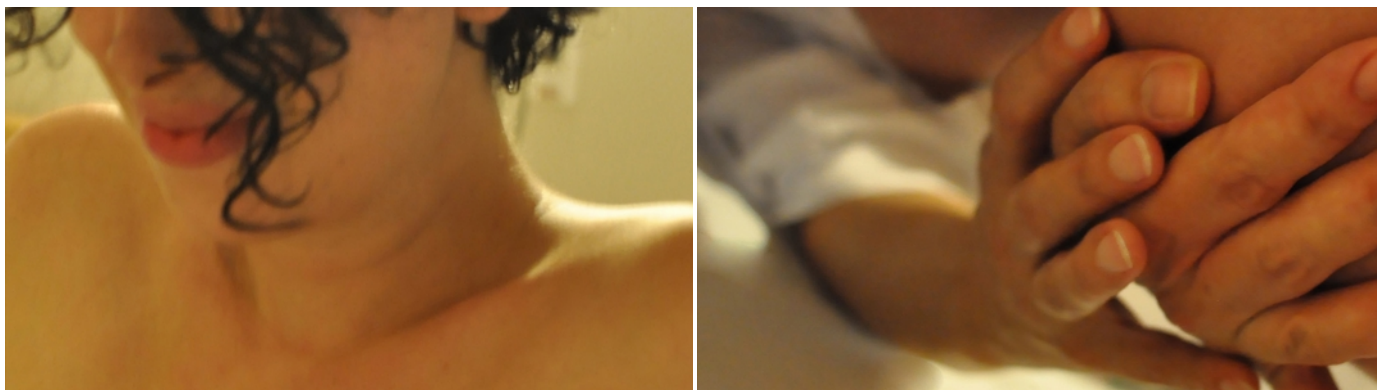
Obra 20: Clarissa Borges (b.1976), *Fantasy Birth Memory*, 2017. (Frame 203 e 351). Vídeo, 7min.

Explicar a experiência de um parto é algo complexo, imagens podem não ser suficientes para que as múltiplas sensações corporais sejam expressas, por isso, o som neste trabalho foi a forma pela qual consegui pensar o relato desta experiência. A partir dos efeitos sonoros, tentei simular as sensações das contrações do parto, tal como o tempo de intervalo entre elas. Conforme já explicado, para significar estas intensidades tão distintas que experimentei ao dar à luz, relatei os momentos de contração a uma música punk rock muito forte e rápida e os momentos de intervalo ao silêncio. Pensando na relação introspectiva, nestes momentos, inseri batidas de coração na edição final do vídeo, como se eu conseguisse entrar em meu próprio corpo e, neste movimento de parir, pudesse ouvir as batidas de meu coração, misturadas com as batidas do coração do bebê.



Obra 20: Clarissa Borges (b.1976), *Fantasy Birth Memory*, 2017. (Frame 354 e 302). Vídeo, 7min.

As imagens que compõe o vídeo foram apropriadas de fotografias, planejadas tecnicamente por mim, mas efetivamente fotografadas por meu marido e minha doula, que estavam presentes no momento do parto. Estas imagens foram feitas durante momentos distintos de minhas gestações e partos (em 2011 e 2012), sem intenção de transformarem-se em um trabalho artístico, mas suas características amadoras e casuais interessavam à visualidade que eu esperava dar a este vídeo. Por isso, aproprio-me destas fotografias, de modo que as seleciono, amplio, mudo sua sequência, manipulo suas cores e contrastes, recorto e as coloco em movimento, para construir uma narrativa audiovisual, integrando-se então ao som previamente pensado para o trabalho.



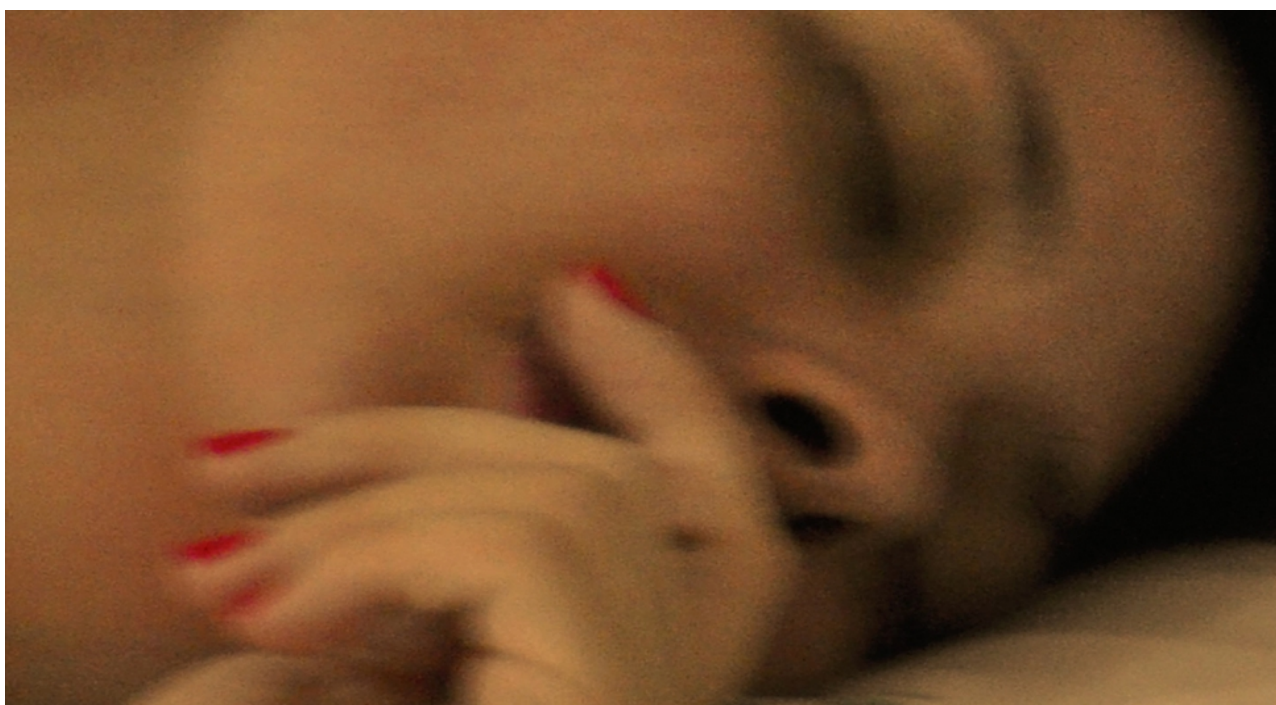
Obra 20: Clarissa Borges (b.1976), *Fantasy Birth Memory*, 2017. (Frame 432 e 458). Vídeo, 7min.

O ritmo em que estas imagens foram animadas acompanha a proposta sonora, a câmera percorre lentamente as curvas de um corpo grávido fotografado, quando subitamente são interrompidas com fotografias muito rápidas e detalhadas deste corpo e rosto. Expressões faciais de dor e prazer são intercaladas, propondo visualmente a oposição destas sensações durante um trabalho de parto. No início do vídeo, o tempo das imagens calmas e prazerosas é muito maior que as imagens rápidas e barulhentas, esta relação vai se invertendo durante os 7 minutos do trabalho até culminar na escuridão visual, no qual é possível ouvir o som de prazer de uma mulher e um bebê chorando logo depois.

Depois de realizado o trabalho, encontrei uma referência ao vídeo experimental *Window Water Baby Moving* realizado em 1959⁸⁷ por Stan Brakhage, no artigo “The art of Birth”, da também artista e professora Carmen Winant (2016). As filmagens que o cineasta

⁸⁷Apesar do vídeo original de Stan Brakhage não conter sons, é possível observar uma versão sonorizada do trabalho neste link: <https://vimeo.com/12642924>.

faz do nascimento de seu primeiro filho tem o mesmo tratamento e cor das minhas imagens, a montagem fragmentada e desconexa também se assemelha à edição que optei manter no vídeo.



Obra 20: Clarissa Borges (b.1976), *Fantasy Birth Memory*, 2017. (Frame 646). Vídeo, 7min.

Tamar Garb (1998), ao descrever a relação entre o feminino e a psicanálise, ressalta que grande parte do olhar descrito por Freud em relação ao fetichismo e ao voyeurismo está vinculada especificamente ao olhar masculino. Desta forma, as imagens das mulheres e de seus corpos eram construídas pelo masculino e direcionadas também a este olhar. Segundo o exemplo de Garb, “(...) a representação repetida de partes do corpo feminino na propaganda pode ser analisada como uma forma de fetichismo culturalmente aceitável nas sociedades ocidentais no final do século XX” (GARB, 1998, p.222).

Será que o mesmo acontece aqui com estas imagens sequenciais do corpo feminino vistas no vídeo? São imagens fragmentadas do corpo, pelas quais a câmera lentamente se desloca, e a cor alaranjada faz com que imaginemos o calor deste corpo. A partir destas características, poderia este corpo ser considerado como objeto e por isso objetificado? Por dois motivos entendo que a resposta para estas perguntas é negativa.

Primeiro, porque o olhar que constrói estas imagens, o olhar da artista, é um olhar

feminino, um olhar que olha sobre seu próprio corpo, por isso, independentemente do espectador deste vídeo, a autora se expõe e, ao fazê-lo, pressupõe obviamente que será vista. A relação é de poder sobre a imagem, sobre o tratamento desta imagem, intervindo em sua construção e recepção, e não de construção para uso da imagem como fetiche para o olhar masculino.

O segundo motivo está ligado às intenções e manipulações que talvez transformem esta imagem em uma armadilha para o olhar. Sabendo como são construídos culturalmente os olhares fetichizantes sobre o corpo feminino, estas imagens vão saciando a vontade da exibição do corpo e despertando uma curiosidade sobre o que está por vir. Somente depois de ter seu olhar capturado, o/a espectador/a entenderá que foi “pego/a por uma armadilha”, pois está tendo prazer em olhar um corpo em trabalho de parto.

Minha necessidade de expressão sobre este momento vivido por mim, que passa pelo meu corpo, só é possível hoje por causa dos movimentos feministas. A apresentação da minha experiência de parto e de maternidade traz à tona representações que talvez tenham sido suprimidas pela lacuna construída em relação às exposições das mulheres, da maternidade e do parto nas Artes Visuais. Segundo Andrea Liss:

(...) a articulação de múltiplas feministas vozes maternais é especialmente crucial dentro das histórias da mudez patriarcal, que não ouve as queixas e melodias das mulheres. Historicamente, falam pelas mães (ou seja, este subconjunto esperado de mulheres). Suas línguas foram amarradas. A maternidade feminista é uma busca de modos de falar e estar além de uma subjetividade subjugada. Em outras palavras, a maternidade feminista é a formulação do maternal de dentro da subjetividade da própria mãe. (LISS, 2009, p.XX).

O corpo feminino em trabalho de parto não é um corpo que historicamente se apresenta como desejável, pois normalmente, e historicamente, este evento é silenciado, escondido, ou associado à dor, à repulsão ou ao nojo. A armadilha do trabalho captura o olhar do/a desavisado/a, como já teria alertado Tamar Garb: “Não existe esta coisa ‘simples prazer de olhar’. E jamais o olhar é politicamente inocente; o poder está sempre em jogo” (GARB, 1998, p.222). A trama proposta entre olhar e desejo, corpo e sujeito, está subentendida em *Fantasy Birth Memory*, assim como já estava em *Fotográfica Memória*.

4.2. A artista como mãe

É pertinente lembrar que o autorretrato representado pela maternidade é um tipo de

imagem recente nas Artes Visuais no ocidente. Uma das primeiras artistas reconhecidas que realizou uma pintura na qual se apresentou com sua filha, fazendo, portanto, um autorretrato como mãe, foi Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, em Paris, em 1786. Reitero Margareth Rago quando considera o feminismo também fora dos movimentos organizados, neste sentido, as ações e práticas “sociais, culturais, políticas e linguísticas, atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos de heterossexualidade compulsória” (RAGO, 2013, p.28). Pensando assim, seria possível, por exemplo, identificar a ação de Vigée-Lebrun, ao se retratar como mãe e não como artista com seus pincéis e em seu ateliê, como uma postura política e de caráter feminista. Segundo Nádia da Cruz Senna:

Ao se representar como mãe amorosa, ela forja um espaço novo e realista para o autorretrato feminino. Até então, as artistas conservavam a tradição de se representarem como figuras de estilo, como profissionais empunhando a paleta, ou ainda, como mestras junto às suas pupilas; a ênfase materna era sempre escamoteada, provavelmente com receio de não serem levadas a sério como profissionais. Portanto, apresentar-se como mãe, bela e amorosa, tal como ela era de fato, não significava aderir às convenções, sendo ao contrário, um ato corajoso e revolucionário. (SENNA, 2007, p. 68).



Figura 31 - Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Madame Vigée-LeBrun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie* (Detalhe da obra), 1786. Óleo sobre tela, 105 x 84cm. Museu do Louvre, Paris. Fotografia: Clarissa Borges, janeiro 2018.

Vigée-Lebrun parece desafiar a cultura artística francesa da época quando se coloca em seu quadro em uma relação amorosa, particular e singela com sua própria filha, pois não se retrata com o marido, o pai, ou em sua atuação profissional. Seu autorretrato é como mãe. Se como artista ela rompe com a tradição de esconder ou não revelar a maternidade, como descreve Nádia da Cruz Senna (2007), também como mãe ela desconstrói os preceitos da boa mãe rousseauunianos, pois revela que sua atuação como pessoa não se restringe à maternidade.

Percebo a proximidade dos trabalhos de autorretratos em Artes Visuais com as pesquisas de Margareth Rago sobre escritas de si, pois a autora realiza uma pesquisa a partir do estudo de mulheres feministas brasileiras, buscando em entrevistas, textos e depoimentos uma cartografia de suas subjetividades (RAGO, 2013). Nos trabalhos de autorretrato na arte, essa relação parece oportuna e pode se mostrar bastante interessante, pois identifico nas obras dispositivos de resistência e propostas que contestam as representações maternais associadas ao cristianismo. Conforme Luana Saturnino Tvardovskas (2013) propõe em sua tese, quando algumas artistas falam de si, elas revelam, ao mesmo tempo, que constroem visões sobre o mundo. Portanto, a arte reflete, transforma e refaz pressupostos estabelecidos sobre a sociedade. Tvardovskas escolhe o caminho da pesquisa que passa principalmente por Foucault e seu conceito de “técnicas de si”, defendendo que as produções artísticas que trazem a reflexão de si são também práticas políticas. Segundo a autora:

O que está em pauta, assim, é o propósito de dar visibilidade às praticas feministas contemporâneas que visam à autotransformação, à desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. Compreender essas práticas levadas a cabo por mulheres como práticas de si amplia o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e política mais copiosa. (TVARDOVSKAS, 2013, p.16).

Nesta lógica, colocar-se presente em uma relação maternal com sua filha em 1786 é também uma proposição política de Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun. Como resistência micropolítica, tal imagem e conotação reaparece, não por acaso, na década de 1970, quando Mary Kelly registra sua relação com seu filho na obra *Post-Partum Document*. Esta é uma das obras mais significativamente citadas nos textos acerca da maternidade nas artes visuais, e se relaciona diretamente com as questões neste capítulo, pois, trata-se de um registro sobre a experiência materna da artista Mary Kelly com seu filho entre 1973 a 1979.

O trabalho se configura como uma instalação e é dividida em várias partes:

Introdução, Documentação I (Análises de manchas fecais e gráficos de alimentação), Documentação II (Análises dos primeiros sons e eventos de fala relacionados), Documentação III (Análises de marcas, desenhos e esquema em perspectiva de diário), Documentação IV (Objetos transacionais, diários e diagramas), Documentação V (Classificação de espécimes, diagramas proporcionais, tabelas estatísticas, pesquisa e índice), Documentação VI (Estágio pré-alfabético, exergo e diário). Andrea Liss, ao falar sobre este trabalho da artista, ressalta características da função dada como maternal que sempre eram obliteradas, mas que ficavam evidentes no conjunto de textos e objetos escolhidos pela artista. Para Liss (2009):

Na *Documentação I*, assim como em todas as outras seções de *Post-Partum Document*, o desdobramento entre os textos e os objetos é incomum, poderosa, e, às vezes, impressionante - impressionante tanto no sentido elegante, quanto no sentido desarmador. De fato, mais do que qualquer outra seção, essas chamadas *fraldas sujas* chocaram e alarmaram o público de Londres, incluindo muitos no mundo da arte contemporânea. A mundanidade corpórea da realidade materna e infantil era aparentemente muito crua. O trabalho intensivo envolvido nos atos maternos de cuidado e amor sempre foi esquecido. (LISS, 2009, p.28).

As imagens deste trabalho disponíveis em *sites* de museus me mostram várias outras estratégias pensadas pela artista para registrar sua relação com seu filho. Por exemplo, em Documentação V (Figura 31), pequenas caixas de madeira acolhem os insetos recolhidos por seu filho e embaixo a artista registra: data, idade da criança, descrição científica do animal e do local encontrado. Na mesma série, desenhos anatômicos⁸⁸ de mulheres grávidas são justapostos a palavras que parecem ter sido retiradas de uma enciclopédia sobre *homo sapiens*. Entre as caixas de madeiras com os insetos e os termos científicos, encontra-se um texto transcrito de conversas sobre corpo, gestação, parto e amamentação mantidas pela autora/mãe com sua criança.

⁸⁸Sobre imagens anatômicas e seu uso e apropriação por artistas ver Capítulo 1 da Parte II desta Tese: *Imagens da ciência: A ciência e a medicina invadem a arte*, subitem 1.1. Parto, imagens anatômicas e arte.

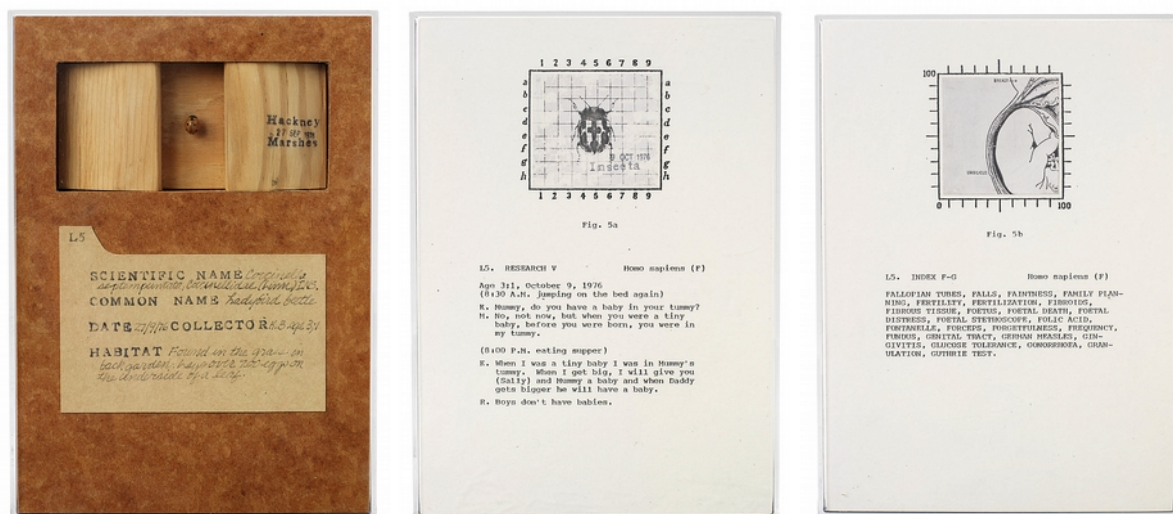


Figura 32 - Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentação V* (Classificação de espécimes, diagramas proporcionais, tabelas estatísticas, pesquisa e índice), 1973 a 1979. Fonte: Moderna Museet, Suécia. ([http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist\\$004013689/0/primaryMaker-asc?t:state:flow=5f14bfd3-7664-43c6-8d4e-dc9f825b2106](http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist$004013689/0/primaryMaker-asc?t:state:flow=5f14bfd3-7664-43c6-8d4e-dc9f825b2106))

Paula McCloskey descreve o trabalho *Post-Partum Document* de Mary Kelly da seguinte forma:

Esta complexa e densa peça usa o dispositivo da “Documentação” para explorar questões como sexualidade, maternidade, a divisão sexual do trabalho, a diferença sexual e o desenvolvimento e/ou surgimento da subjetividade. Ela traça as mudanças nos debates e preocupações no movimento das mulheres ao longo da década de 1970, com ênfase particular na divisão sexual do trabalho e na diferença sexual, vista especificamente através de uma lente psicanalítica lacaniana. (McCLOSKEY, 2012, p.02).

Com isso, Mary Kelly se coloca em outro momento da história e da arte, reagindo e apresentando sua obra de forma distinta de Vigee Lebrun. A própria artista descreve que sua intenção não era que o espectador visse a mãe e o bebê, mas que ele os “ouvisse”, por isso não representa figurativamente estes personagens, mas os mostra em seu dia a dia a partir da relação com objetos e textos:

Eu não queria usar uma imagem figurativa, por isso eu usei esta justaposição de elementos narrativos e objetos encontrados na categoria dos “memoráveis”. (objetos que evocam a memória de um evento ou situação). Para dar significado à experiência materna e colocando o espectador na posição de ouvi-la, em vez de olhar para ela (a mãe), pensando sobre o assunto, e não a objetificando (a figura da mãe). (KELLY, 2010, 4min40seg).

A tentativa de escapar da imagem figurativa por Mary Kelly faz bastante sentido quando penso sobre as imposições a que este corpo materno é submetido. Segundo Susan

Bordo (1997), a partir de uma abordagem foucaultiana, a disciplina dos corpos femininos se dá a partir da modernidade histórica, na qual os corpos das mulheres são os corpos “(...) cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento” (BORDO, 1997, p.20). Para a autora, a tendência desde então é tornar as mulheres sujeitos menos ligadas ao social, e ligadas fortemente à questão da modificação de seus corpos. Bordo busca em Foucault a ideia de que as relações de poder não são fixas, mas uma “rede de práticas, instituições e tecnologias que sustentam posições de dominância e subordinação dentro de um âmbito particular” (BORDO, 1997, p.21). Neste sentido, o trabalho de Mary Kelly oferece uma perspectiva relacional com os objetos, de modo que a ausência de um corpo materno anula a pressuposição de uma relação amorosa, doce e gentil, a qual a pintura de Vigée-Lebrun apresenta de forma mais direta.

Considerando que estas imagens na arte também podem ser usadas como exemplos de maternidades a serem seguidas, considero relevante uma investigação das mesmas tecnologias criadas para o controle do corpo feminino. Susan Bordo cita em diversos momentos o uso da imagem como instrumento de modelação de corpos e condutas a serem seguidos. Percebo este movimento na arte, mas também no cinema, literatura, televisão e publicidade. Cristina Stevens cita especificamente a questão do corpo materno representado na literatura, segundo ela:

A produção ficcional tem articulado a temática da gestação, parto e maternação a partir da perspectiva da mulher – algumas vezes de forma idealizada, ou formas que perpetuam a equação mulher/mãe, mas apresentando também outras construções discursivas que apontam para novas imagens de mãe. (STEVENS, 2005, p.62).

Contudo, estas novas imagens maternas vistas por Stevens na representação da mulher/mãe na literatura não foram observadas por Maria Collier de Mendonça (2014) ao estudar as propagandas publicitárias veiculadas por revistas brasileiras entre 2006 e 2009. Mendonça (2014) afirma que os modelos da imagem da mulher vistos em revistas são bem distintos das imagens da mãe. A autora nota que as representações dos corpos femininos, não maternos, reforçam características como poder, sensualidade e independência; já os corpos maternos são representados tal qual Virgem Maria. O ideal cristão observado por Mendonça (2014, p.44) nestas imagens se deve às características de pureza e devoção aos filhos pelas quais a imagem da maternidade é representada na publicidade brasileira.

As mudanças no papel feminino e nas relações maternas desde o séc. XVIII foram grandes (BADINTER, 1985). Desta forma, as imagens fotográficas, produzidas por

mulheres, que vemos a partir da década de 80 até hoje na Arte Contemporânea, tratando o assunto da maternidade, apresentam muitas vezes aspectos de empoderamento, segurança e força, e não imagens doces, amorosas e sutis. Segundo Maria das Graças Rodrigues Strack e Dulcina Tereza Bonati Borges:

A representação que hoje se faz da figura feminina e especialmente da maternidade difere das representações de algumas décadas atrás. Grandes mudanças no campo social, afetivo e cultural, permitem um novo questionamento sobre as construções culturais a respeito das relações entre sexos. (BORGES; STRACK, 2002, p.109).

Voltando às imagens figurativas de artistas/mães nas artes visuais, destaco as fotografias feitas por Renee Cox com seus filhos em 1993 e 1995. Os trabalhos *Yo Mama*⁸⁹ e *Yo Mama the Sequel* (Figuras 32 e 33) “contrastam e estabelecem uma franca resistência aos retratos tradicionais de mãe e filho, envoltos no mito da felicidade doméstica” (SENNA, 2007, p.80). *Yo Mama* é o título de vários trabalhos da artista, nos quais seu corpo é colocado neste espaço referente à maternidade de uma mulher negra. Sob esta *persona*, Renee Cox se fotografa grávida (1992), com seus filhos (1993-1995), e faz também uma versão simulando a Santa Ceia (1996)⁹⁰. Neste último trabalho, a artista aparece nua e ocupa o lugar de Jesus no quadro original de Leonardo da Vinci, está cercada de homens negros, com exceção de Judas, que foi interpretado por um homem branco.

89*Yo Mama* integrou o evento “*Maternal Metaphors: Artists, Mothers, Artwork*,” organizado por Susan B. Anthony, do Instituto de Gênero e Estudos da Mulher da Universidade de Rochester, em Nova York, 2004. Catorze artistas contemporâneas expuseram seu trabalho e participaram dos debates em torno das paixões e dos conflitos da mulher artista frente à arte, maternidade e cultura dominante. A mostra itinerante percorreu as galerias de arte das universidades americanas”. (SENNA, 2007, p.79-80)

90Esta última obra foi envolvida em uma controversa disputa política em 2001, quando o prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani, sugere que as obras a serem expostas nos Museus passem por um conselho de decência para aprovação antes de serem expostas. Renee Cox responde ao caso argumentando que “tem o direito de reinterpretar a última ceia, já que Leonardo da Vinci criou sua última ceia com pessoas parecidas com ele. Todo este barulho e fúria são porque eu sou uma mulher negra. É sobre eu não ter nada a esconder” (COX, 2013).



Figura 33- Renee Cox (Jamaica, b.1960), *Yo mama*, 1993. Fotografia, 150 c 100 cm. Fonte: <http://www.reneecox.org/>



Figura 34- Renee Cox (Jamaica, b.1960), *Yo mama the sequel*, 1995. Fotografia, 150 c 100 cm. Fonte: <http://www.reneecox.org/>

Renée Cox utiliza uma técnica fotográfica interessante para aumentar os personagens fotografados e nutri-los de importância e poder. São fotografados em ângulo de baixo para cima, valorizando e glorificando as figuras, com a conhecida técnica fotográfica do *contre-plongé*. Ressalto aqui que o ideário da fotografia como retrato fiel da realidade e aproximação isenta quanto à representação dos objetos fotografados é completamente ilusória. Segundo Jean Baudrillard, “a sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens. Nós acreditamos forçar o mundo pela técnica” (BAUDRILLARD, 1997, p.30). Pela técnica fotográfica, acreditamos ver o mundo, mas, nesse jogo, nós que somos iludidos pelas imagens. O complexo sentido das imagens, em seu tempo e seus discursos, leva, por exemplo, Andrea Liss (2009), a investigar o trabalho de Cox em relação às imagens fotográficas das amas-de-leite feitas nos Estados Unidos. Segundo a autora, Renee Cox:

(...) radicalmente transforma o legado das imagens da escravidão e da maternidade. Trabalhando contra as prisões históricas da mulher negra e os clichês do auto-enclausuramento e passividade maternas do patriarcado, Cox oferece uma representação complexa, que é ao mesmo tempo ousada e contemplativa. (LISS, 2009, p. 96).

As imagens das amas-de-leite referenciadas por Liss (2009) são vastamente estudadas no Brasil pela pesquisadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (2006, 2016, 2017). Segundo ela, o Brasil do início do século XIX, é “uma sociedade ciosa da construção dos valores da nacionalidade, predominantemente analfabeta, a circulação das imagens fotográficas e o conjunto representado pela iconografia se manifestam como um poderoso instrumento de expressão e coesão social” (CARNEIRO, 2006 p.343). Desta forma, as imagens das amas-de-leite funcionam como referência e símbolo de status. Nestas fotografias, a condição de posse e a alienação da própria maternidade são reiteradas, pois estas mulheres negras são fotografadas e identificadas nas imagens como amas-de-leite, de modo que seu nome muitas vezes é suprimido, enquanto o nome e a identificação da criança e da família que encomendou a imagem são expostos. Estes retratos feitos no espaço dos estúdios, assim como a imagem de René Cox, tinham a função de cartões de visitas, imagens que seriam enviadas e distribuídas a parentes ou amigos próximos. A permanência destas imagens no imaginário sobre a maternidade, especialmente sobre as perspectivas do corpo da mulher negra, ainda é bastante forte. Permanecem até hoje, como ressalta Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro:

Naquele tempo e lugar, muitas famílias proprietárias procuravam uma distinção ao fotografar seus filhos, exibindo com eles suas escravas amas-de-leite, que mais tarde, em idade avançada, são incorporadas no imaginário social como “mães pretas”. A produção das imagens de crianças, sobretudo de varões, parecia não prescindir do suporte humano significativo da situação econômica e simbólica da família e do *status*. É visível o desejo de que essas imagens fossem retratadas, exibidas, distribuídas em álbuns e nas paredes do lar, mas também legadas à posteridade. (CARNEIRO, 2006, p.391).

A presença destas imagens fotográficas no Brasil oitocentista sobrepõe a imagem da maternidade negra às imagens de amas-de-leite. Sua obrigação de escrava, como cuidadora e responsável pelo aleitamento da criança, é lembrada até hoje por estas imagens, tanto no Brasil, como nos Estados Unidos. Neste tempo da escravidão, a maternidade da mulher negra é ignorada pelas imagens fotográficas, ela raramente é vista com seu próprio filho. Talvez por isso, Andrea Liss pontua que seja necessário um tempo diante das imagens de Renee Cox:

O espectador pode precisar de vários encontros com essa complexa fotografia para conseguir reconciliar suas, dramaticamente não convencionais e aparentemente contraditórias, projeções da mulher como mãe. Ela é dificilmente uma imagem tradicional de Madona com criança, do longo repertório da arte ocidental e da história cultural. Essa é uma cena de gênero de um tipo totalmente diferente - uma fotografia de uma mãe e uma criança fora do lugar. Realmente, esse retrato duplo é uma cena intensificada da vida cotidiana contemporânea no processo de criar imagens de mães por opção, de mães negras explorando possibilidades de misturar maternidade, sexualidade, e trabalho. (LISS, 2009, p. 98).

Sobre o título do trabalho, Andrea Liss continua comparando as duas imagens fotográficas que se distanciam por mais de um século. A mulher retratada e rotulada como ama-de-leite nas fotografias do século XIX, sem identidade e sem nome, não teve escolha. Já Renée Cox, intitula seu trabalho de *Yo Mama*, depois de ser chamada assim por seu filho: “Meu filho disse isso para mim, e meu filho vem de uma casa amorosa e racialmente mista onde a negritude é apreciada. Esse desrespeito não vem da minha casa - vem da sociedade em geral” (COX *apud* LISS, 2009, p.101) O intrigante título não encontra equivalente em português, mas seu significado está relacionado a uma injúria associada sempre à mãe do interlocutor (BUERKE, 2013, p.3).

4.3 Ana Casas Broda e Megan Wynne

O trabalho *Kinderwunsch*, realizado ao longo de sete anos pela artista espanhola Ana Casas Broda, trata do registro artístico mais longo encontrado nesta pesquisa acerca da maternidade, que inclui imagens do parto e que busca justamente turvar esta relação entre documento e ficção. Esta obra pode ser observada a partir de fotografias montadas em exposições, a qual foi vista por mim na coleção *Birth Rites Collection*, mas sua apresentação mais completa está no livro com o mesmo título editado pela artista e lançado em 2013. Este livro/obra intercala textos e imagens da própria artista, sozinha ou com seus filhos. Os textos refletem sobre a maternidade; ora a maternidade desejada por ela, ora relatos de sua relação com sua mãe e avó. As imagens, em sua maioria, mostram cenas da vida cotidiana de Ana Casas Broda com Martín e Lúcio, seus filhos. Segundo Susan Bright:

A fotografia pode ser uma ferramenta imperfeita, e as expectativas que Ana coloca sobre ela podem ser, às vezes, irrealistas. Ela sabe disso. É por isso que ela tem que escrever também. Suas palavras são urgentes, dão impulso e ordenam as fotografias. As linguagens se apoiam mutuamente; as palavras preenchem os espaços quando não há fotografias; as fotografias, por outro lado, expandem as palavras. *Kinderwunsch* só pode existir na união de palavras e fotografias. Elas costuram o passado, o presente, as memórias, o desejo e o amor todos juntos. (BRIGHT, 2013).

Na capa a imagem:



Figura 35 - Ana Casas Broda, *Videogame, August 7, 2009*. Fotografia do Livro *Kinderwunsch*, 2013. Fonte: <http://www.anacasasbroda.com/>

Impresso em uma folha azul menor que as fotografias, o primeiro texto da artista começa assim:

O desejo de ficar grávida, de uma criança. Ser a habitação de um perfeito corpo *alien*. Dar à luz, seios cheios de leite. O delírio destes primeiros meses, eternos, espaços sem forma, dia e noite se entrelaçando perfeitamente. O prazer daquele pequeno corpo preso ao meu, ao meu seio, amamentando a cada três horas. Cochilando, delirando, exaustivamente. Um corpo sustentado pelo meu. São tantas emoções intensas, contraditórias e surpreendentes. (BRODA, 2013).

Acerca das fotografias feitas com seus filhos, como a da capa e diversas outras dentro do livro, Broda esclarece em seu *site* que as cenas e propostas eram desenvolvidas em conjunto com as duas crianças: “Como nos meus trabalhos anteriores, o corpo e a casa são eixos fundamentais do projeto. (...) Construimos cenários nos quais ações são realizadas. Às vezes, eram ideias de meus filhos, outras imagens surgem de minhas fantasias. A foto depende da ação e é sempre uma descoberta” (BRODA, 2017). Nos textos inseridos na obra, observo o tom de diário da artista; em vários deles, ela parece relatar o que está acontecendo em seus dias e com suas crianças, suas descobertas, dores, ansiedades, sua insônia e depressão. Em uma das folhas, ela revela: “somente meus filhos me oferecem um lugar no presente”

(BRODA, 2013). E continua:

Fazer estas fotografias virou o tempo para nos conectarmos. Nós brincamos, eles que tem as ideias. Nós organizamos um cenário e eles fazem o que eles querem. Ver as imagens é sempre uma descoberta. Rituais entre Martín e eu, ações para se conectar, formas de habitar o presente. (BRODA, 2013).

Na última página de texto inserida no livro, a artista faz uma reflexão sobre sua experiência, sua obra, seus desejos e como este processo foi se modificando durante os sete anos do trabalho:

Eu comecei *Kinderwunsch* pensando que era sobre o desejo de ter filhos. Depois de seis anos, eu me dei conta que foi um processo para ter acesso ao meu próprio desejo. Para viver o presente com meus filhos, eu tive que passar pela fase sombria, um cenário doloroso, para achar meu lugar ao lado deles. Um processo pelo qual o presente e o passado estão sempre entrelaçados. (BRODA, 2013).

Uma característica importante encontrada no livro, que não se dá na leitura das fotos em exposições, é a não linearidade das imagens e dos textos. O tempo vai e volta, a artista salta das experiências como mãe para os relatos como filha, apresenta imagens de amamentação e depois fotografias de seus ovários sendo examinados. Esta relação com o tempo me traz a relação com o cotidiano maternal, que ao esquentar um mingau se lembra do passado. A maternidade parece ser este lugar em que a experiência do presente, com o imediato da criança, mistura-se com o aprendizado do passado, marcado pelo que se lembra da própria infância; e que ilumina um futuro, marcado pelo desejo infinito da criança de crescer.

O livro/obra de Ana Casas Broda é figurativo, como recusava Mary Kelly em seu retrato da maternidade na década de 1970, mas também é cotidiano e temporal, como propôs Kelly em suas documentações. A passagem do tempo é inegável a partir dos corpos das crianças, elas crescem, afinal, são sete anos de processos que se transformam na obra final.

Ana Casas Broda parece não ter medo da objetificação de seu corpo, já que, ao expô-lo nu e exausto sobre o sofá na capa de seu livro, ou apertado pelo seu filho ao amamentar, ela se revela densa e cansada, descumprindo o papel amoroso ou de *super mãe*. Seu corpo nu não cumpre também com os ideais de beleza da arte clássica, isto porque a relação do corpo na arte se modificou depois das experiências corporais exploradas pelas artistas na década de 60.



Figura 36 - Ana Casas Broda, Fotografia do Livro *Kindervunsch*, 2013. Fonte: <http://www.anacasasbroda.com/>

Segundo Viviane Matesco, a presença do corpo na arte, em ações performáticas ou na *body art*, questiona justamente o ideal do “nu eterno e universal [...] O mito do corpo autêntico, a volta à condição de sociedades primitivas e a negação de parâmetros de beleza do corpo e da arte ocidental são ideias dominantes da década de 1960” (MATESCO, 2009, p.46). O corpo de Ana Casas Broda que aparece nas imagens do livro é uma “imagem de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana”, construída pela “ideologia libertária nas décadas de 1960 e 1970” (MATESCO, 2009, p.44).

O projeto aqui descrito assinala a relação com a maternidade, mas, em outros trabalhos, este corpo já foi suporte e imagem para a obra *Cadernos de dieta* (1986 a 1994), ou era reencenado junto com fotos de infância na série *Álbum*. Seu corpo não é usado como objeto, ele demarca uma experiência da artista, por isso, as relações da artista com a autobiografia é evidente. Considerarei aqui este conceito próximo à definição dada por Margareth Rago (2013) à “noção de espaço autobiográfico”, que é “entendido a partir dos diferentes tipos de narrativas de si, entre memórias, depoimentos, entrevistas, correspondências, diários ou blogs, que permitem cartografar a própria subjetividade” (Rago, 2013).

Antes de mostrar as imagens do projeto de Ana Casas Broda referentes ao parto, é importante reforçar o seu desejo de ficar grávida, o qual é revelado no texto inicial de seu livro. Este desejo acentuado é dado por uma impossibilidade, pela dificuldade de engravidar, e este mesmo desejo é o que dá nome ao trabalho: *Kinderwunsch*. A palavra alemã que nomeia seu trabalho quer dizer “desejo de ter um filho” e foi escrito em sua ficha de paciente nos primeiros exames que marcam um período de quatro anos de inúmeras tentativas de engravidar da artista. Desde este fato, marca-se o surgimento de *um outro eu* para esta artista, surge um sujeito que posteriormente será modificado e transformado por seus filhos. O trabalho *Kinderwunsch*, para Ana Casas Broda, é impossível sem seus filhos. Os sentimentos dicotômicos desta relação estão presentes nas imagens fotográficas, que carregam um tom sombrio e teatral, e também nos textos inseridos no livro/obra. Para Andrea Liss (2009), muitas das obras de artistas feministas sobre a maternidade nascem justamente da ambiguidade desta relação:

É da admissão da mãe feminista que a ambiguidade é muitas vezes a norma, uma ambiguidade que constantemente rasga e cura as relações entre o seu eu mãe e o seu eu profissional, entre o seu eu mãe e o seu eu sexual, entre o seu eu mãe e o seu próprio filho. (LISS, 2009, p.XVII).

Em um esforço de simular a relação estabelecida pela artista no livro/obra entre imagens e texto, realizei uma edição diferente das normas formais nas páginas seguintes. Selecionei as cinco imagens da série que são especificamente relacionadas com o parto e também textos da artista sobre o nascimento de seus filhos encontrados no livro. Como consequência, as páginas a seguir são uma leitura particular, uma narrativa minha sobre o parto mostrado em fragmentos por Ana Casas Broda em *Kinderwunsch*. Todas as imagens e legendas foram retiradas do *site* da artista e os textos foram traduzidos do livro/obra.



Dos horas antes del parto de Lucio. 11, enero, 2008. 1:30 am.

Um líquido sai de minha vagina. Eu não sei se é o tampão. A noite desce mais. Eu começo a ter contrações. Sinto algo subindo pelo meu corpo, fluindo através dele, e então, lentamente, ele desaparece. (...) Eu arrumo a câmera no tripé, acendo as luzes. Estou sozinha na cama. Estendo o cobertor azul e deito. Toda vez que sinto uma contração eu fotografo. Eu não sinto dor, mas algo muito intenso que me atravessa. Minha mente está limpa. (...) Eu entro na banheira. Val tira fotos de cima. As contrações ficam mais intensas. Elas me deixam tonta.



Una hora antes del parto de Lucio. 11, enero, 2008. 2:33 am.

(...) Eu entro no hospital andando. Eles me colocam em uma maca. *Você está com 10 centímetros de dilatação*, a enfermeira diz. Mireille, a *midwife*, é a única lá. EU me debruço nela para chegar até a sala de parto. Eles me deitam. Eu sinto os puxos. Barroso e o pediatra chegam. *Eu não consigo*, eu grito. Mireille me guia. Eu empurro outra vez e sinto minha vagina se rasgar. Lucio sai. Eles o colocam na minha barriga. Ele é perfeito. Eu toco ele, beijo ele. Ele é Lucio. (...) Eu não deixo nem eles darem banho nele. O cheiro dele me emociona. Ele se aconchega do meu lado, alcança meu seio. Dormimos assim. É perfeito.



El parto de Lucio. 11, enero, 2008. 3:33 am.



El parto de Lucio. 11, enero, 2008. 3:35 am.



Três dias después del parto de Lucio. 14 de enero, 2008.

Nas fotografias, nas legendas das imagens encontradas no *site* e nos textos colocados no livro, encontro vários elementos que se relacionam com o espaço autobiográfico descrito por Rago (2013). Sobre as imagens fotográficas, aparentemente, temos dois tipos de imagens, as realizadas em casa e aquelas no ambiente hospitalar; são imagens completamente diferentes, em sua composição, pose, luz e ambientação. Elas contam uma história sobre o parto, sobre a mudança repentina do lugar para que o filho nasça; nas imagens hospitalares, outras pessoas estão presentes, o corpo da artista está envolto em panos e roupas, o tom azulado toma conta das imagens. Nas imagens no domicílio da artista, esta aparece com autonomia, com seu filho, ou à espera dele em trabalho de parto, sua escolha é por este corpo nu, que vai parir outro corpo, como se uma pele esperasse pela outra, denotando um futuro toque entre os corpos. Apesar da escolha pelo cobertor azul, nestas imagens o tom é bem mais escuro, o que denota uma profundidade e destaca a figura do corpo sobre ele, um efeito bastante diferente das imagens azuladas hospitalares.

As legendas das imagens, encontradas no *site* e não no livro, fazem uma leitura temporal, demarcam cronologicamente o parto: duas horas antes, uma hora antes, três dias após o parto. O parto é, pois, o marco, a partir dele o tempo é contado. Os textos selecionados para intercalar estas imagens estão no livro, entre muitos outros relatos sobre a maternidade da artista. O tom azulado ao fundo dos textos simula a cor do papel escolhido pela artista para imprimir suas falas. É um relato de parto, como tantos encontrados em livros, *sites* e *blogs* hoje em dia: narra a chegada de seu filho, suas dores, impressões e roteiro.

A contagem do tempo de vida daquele bebê tem início em seu nascimento. Nossa sociedade também conta seu tempo a partir de um nascimento, portanto, de um parto: a.C. e d.C. Ana Casas Broda faz o mesmo, mas o importante não parece ser o bebê, neste caso, mas a relação que se constrói com ele. O foco é a mãe/artista e a construção de possibilidades daqueles corpos daí em diante.

A marcação do tempo a partir do nascimento também acontece na obra *New Mothers* (1994), de Rineke Dijkstra. Esta artista holandesa explica que este trabalho surge após a experiência da artista ao acompanhar o parto de uma amiga. Segundo Dijkstra, os sentimentos de orgulho, exaustão e alívio presenciados por ela no imediato pós-parto foram o que motivaram a realização deste tríptico fotográfico.



Figura 37: Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), Julie, 29 fevereiro, 1994, Den Haag, Holanda. (1 hora após parto). Série: *New Mothers*. Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.237.2004)



Figura 38: Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), Tecla, 16 maio, 1994, Amsterdam, Holanda. (1 dia após parto). Série: *New Mothers*. Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.239.2004)



Figura 39: Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), Saskia, 16 março, 1994, Harderwijk, Holanda. (1 semana após parto). Série: *New Mothers*. Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.238.2004)

Podemos notar nas imagens a eliminação do cenário para construção de seus retratos, vê-se pouquíssima informação visual sobre o local onde estas mães estão, uma característica recorrente nas fotografias da artista. Em entrevista⁹¹, a artista declara que as imagens foram feitas na casa das mulheres e que os móveis foram retirados, recriando uma espécie de estúdio com o fundo branco já existente nas paredes. Desta forma, a artista isola seus personagens do fundo, dando-os destaque e revelando detalhes sobre estes corpos, deixando que se sobressaíam nas imagens os dados sutis de postura corporal, penteado, expressão facial e cor de pele.

Estas relações temporais com o parto, marcadas nas obras de Rineke Dijkstra e Ana Casas Broda, também se mostram como um reforço às imagens que se distanciam do modelo romantizado da maternidade. As mulheres no pós-parto apresentam um corpo e postura próprios. Dijkstra as apresenta como figuras distantes, como as pranchas de apresentação de corpos enfermos ou exóticos de alguns manuais médicos antigos. Porém, devo lembrar que esta é uma fotografia que Dijkstra pensa a partir de outras obras suas, seu trabalho em geral demonstra este corpo deslocado e instável, em que a pose é incomum e o personagem parece desconfortável no ambiente. Muito diferente da obra de Ana Casas Broda que mergulha em sua própria experiência de parto e maternidade. Broda escolhe a cor do cobertor e do ambiente em que vai posar, controla a luz e tem domínio sobre o que vai mostrar sobre sua própria experiência. As relações de ambas com a maternidade é distinta. A variedade nas expressões artísticas ajuda a diversificar as possibilidades do ser artista/mãe. Para Andrea Liss, é esta uma das colaborações das 'mães feministas e artistas' sobre a maternidade:

O que está em jogo, ao violar o tabu da maternidade e dar origem a novas provocações, é reconhecer que a maternidade e as mulheres são ignoradas em nome do não reconhecimento de seu desvalorizado trabalho, seja na procriação ou na atividade artística. A questão é como negociar estrategicamente entre códigos enraizados da maternidade e, ao mesmo tempo, abraçar as complexidades da maternidade vivida. (LISS, 2009, p.XVIII)

Entendo também o trabalho de Megan Wynne como esta tentativa de fazer ver sua maternidade não como modelo, mas como possibilidade de existência. O assunto do parto aparece pela primeira vez no trabalho de Wynne em seu vídeo *My Puppet* realizado em 2013. Em seguida, a artista realiza, entre 2015 e 2016, várias encenações de parto com sua filha, nas obras: *Home Birth* (fotografia, 2015), *Floor Birth* (vídeo, 2016), *The Rebirth Project* (vídeo, 2016) e *Double Birth* (fotografia, 2016).

91Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424>>. Acesso em: out. 2013.

Em *My Puppet*, Megan Wynne filma seu bebê enquanto ele dorme, como um fantoche, a mão da artista/mãe abre e fecha a pequena boca da criança, enquanto ela narra o que seriam as palavras daquele ser. Sua narrativa descreve, em tom melódico e doce, uma série de desculpas e projeções sobre o parto e sobre a maternidade:

Eu te amo mamãe, me desculpe por passar minha cabeça pelo colo de seu útero e me deslocar por sua vagina rasgando seu períneo brutalmente até seu ânus. Eu te amo mamãe, obrigada por me deixar sugar seu seio todas as horas do dia e da noite, toda vez que eu quero. Eu sou tão egoísta, tudo que eu faço é pensar em mim mesmo e minhas necessidades, e nunca nas suas. Eu sinto muito muito muito, um dia eu vou olhar para trás e vou perceber tudo que você fez por mim e eu vou me sentir muito culpado. Você é a melhor e mais altruísta mãe de todo o mundo. Eu sou muito sortudo. (Tradução do áudio do vídeo: *My Puppet*, 2013, disponível em: <http://meganwynne.net/work/my-puppet-2013>)



Obra 22: Megan Wynne (EUA, b.1979), *My Puppet*, 2013. Vídeo, 1min50.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Kceatsd151A>

O áudio apresenta uma série de impressões desta artista sobre como se sente e como gostaria que fosse reconhecida em seu papel maternal. A voz da artista apresenta inúmeros exemplos de dores e doações que seu corpo passou no parto, bastante vinculada e disseminada por uma visão rousseauiana do papel materno, que se mantêm até hoje. Contudo, ao fazer de seu bebê uma marionete que fala todas estas coisas, Megan Wynne rompe com a tradição do silêncio, do sofrimento guardado por um amor maior. E em uma das frases declara que todo este esforço e devoção serão os motivos que levarão este bebê a sentir culpa por ter sido ele mesmo, em um ciclo contínuo de doação e culpa, egoísmo e altruísmo.

O título do trabalho, *My Puppet*, contém certa ironia na medida em que este pequeno ser é movimentado por ela, mas as palavras não são dele. O texto coloca este bebê no lugar de um pequeno torturador, que chega rasgando sua mãe, a suga, exaure e só pensa em si mesmo.

Porém, a verdade é que ele está sendo manipulado e transformado por ela, sua mãe/artista. Sua face é exposta em vídeo, sua imagem transformada em arte.

Nos outros trabalhos de Wynne, a encenação é constante, mas neste caso existe uma criança bem maior que contracena com a artista, esta é sua filha. Na obra *Home Birth* (fotografia, 2015), uma cabeça aparece no meio das pernas da mãe, enquanto esta parece estar sentada na privada de um banheiro. Em *Floor Birth*⁹² (vídeo, 2016), em apenas nove segundos observamos uma criança se arrastar pelo chão, entre as pernas da mãe que está sentada em uma cadeira. Já o trabalho *The Rebirth Project*⁹³ (2016), apresenta uma versão em um vídeo de 4min57, da primeira imagem do díptico fotográfico que integra a obra *Double Birth* (fotografia, 2016).



Obra 23: Megan Wynne (EUA, b.1979), *Double Birth*, 2016. Fotografia.
Fonte: <http://meganwynne.net/work/double-birth>

92 Este vídeo pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=-R9vJbYK1_4

93 Este vídeo pode ser visto no link: https://youtu.be/y4sfw_WqACU

Neste último trabalho, Megan Wynne apresenta duas fotografias e no título nomeia a obra de duplo nascimento. Na primeira fotografia, vemos uma encenação de sua filha, já grande, saindo de debaixo de um lençol entre as pernas da artista, o corpo da criança está entregue nas mãos de sua mãe, que olha para baixo e segura a menina. Na segunda fotografia, Wynne inverte a imagem e quem parece nascer é ela mesma. A criança está no topo da imagem e parece flutuar, dando à luz a adulta Megan. No *site* da artista, ela declara que seus trabalhos têm a intenção de ser uma voz crítica às imposições sociais e aos tabus que cercam a maternidade. Megan afirma que:

No meu trabalho eu uso meu corpo materno como um local para explorar a intensa interdependência física, emocional e psicológica da relação mãe-filho. Por meio das linguagens, muitas vezes convergentes, da performance, fotografia e vídeo; e da disciplina da maternagem. Cada obra é uma investigação sobre a ansiedade materna, a ambivalência, e da dinâmica dos poderes na relação mãe-filhos, e das noções prevalentes de ser “boa” mãe.

Estes esforços descritos pela artista podem se aproximar das liberdades procuradas para o corpo materno, em uma sociedade que significou, delimitou e restringiu os corpos femininos em relação à necessidade reprodutiva. Rousseau (1979, p.354-355), no empenho de descrever como escolher uma esposa, que futuramente seria uma boa mãe, deixava claro a escolha que devia ser feita pelo homem entre uma mulher “ocupada nos trabalhos de seu sexo, nos cuidados de seu lar, cercada de roupas das crianças”, e outra que se encontra “escrevendo versos no toucador, cercada de brochuras de toda espécie e de cartõezinhos pintados de todas as cores”; a primeira mulher seria a escolha de um homem sensato, a segunda, restava permanecer solteira, segundo o autor. Megan Wynne e Ana Casas Broda subvertem esta noção, fazem arte com suas crianças, cuidam e produzem trabalhos simultaneamente. Ambas apontam para uma chance de liberdade deste corpo, que para Butler (2010) estava ancorada na teoria de Julia Kristeva e na subversão deste corpo por uma metamorfose; nos trabalhos destas artistas, este corpo materno se direciona “para um futuro aberto de possibilidades culturais” (BUTLER, 2010, p.139).

4.4 Ana Alvarez-Errezcalde, Aleta Valente e Marni Kotak

Com essas imagens, tiro o meu véu “cultural”; minha maternidade não é virginal nem asséptica. Eu sou o arquétipo da mulher primitiva, a mulher selvagem que não foi proibida de nada. Eu mostro uma maternidade que não é vista através dos olhos de Eva (a partir do castigo divino “você dará à luz com a dor do seu corpo”), mas visto através dos olhos de Lucy (o mais antigo homínido encontrado até hoje). (Álvarez-Errezcalde, 2013b).

El Nacimiento de mi Hija (Obra 24) é um trabalho de 2005 da artista argentina Ana Álvarez-Errecalde. A decisão da artista de transformar estas imagens em objeto artístico aconteceu ao ver os contatos da documentação fotográfica pessoal que ela fez de seu próprio parto. Segundo ela, as imagens tinham uma “importância universal que iam além da documentação pessoal de minha experiência” (Gore, 2014. p.11). A artista sugere que sua imagem se distancie da referência bíblica de Eva, que pelas passagens bíblicas estaria destinada a sentir dor no parto, e propõe se enxergar como Lucy, uma mulher primitiva e descoberta pela ciência. Por esta importância dada ao descobrimento do aspecto primitivo do parto, ela se aproximaria também de uma norma universal sobre o parir? Existe aqui uma vontade da artista de que sua imagem rompa a bolha da documentação de sua simples experiência de parir e se torne uma nova referência. Sua maternidade, nesta imagem, parece começar ensanguentada e feliz.



Obra 24- Ana Álvarez-Errecalde, *El Nacimiento de mi Hija* da Série Ecología, 2005. Díptico fotográfico sobre canvas, Espanha. Fonte: <http://alvarezerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

O fato da própria artista aparecer no momento imediatamente após o nascimento de sua filha já revela uma postura de poder e domínio de duas situações distintas que aqui se encontram: o parto e a produção de obras de arte. O registro fotográfico analisado retrata o pós-parto imediato de um bebê, e faz isso de forma distinta do que geralmente vemos em outras imagens fora do circuito artístico. O estudo da pose nestes corpos é o que vai nos revelar características importantes sobre a produção desta imagem, e suas intenções artísticas.

Para Barthes: “O que funda a natureza da fotografia é a pose. (...) ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (Barthes, 1984, p.117).

Toda pose, portanto, seria resultado desta relação entre câmera fotográfica e o sujeito fotografado, como no caso da obra analisada, existe nestas poses um claro posicionamento deste corpo. Sobre a idealização desta imagem e as dificuldades para sua elaboração e realização, a artista declara que:

Durante a gravidez, toda vez que ia dormir fechava os olhos e via minha imagem unida ao meu bebê pelo cordão umbilical. Esta imagem recorrente era exatamente igual a que fiz na primeira fotografia. (...) Apesar de ter as imagens em minha cabeça, nada garantia que elas se concretizariam da mesma maneira que eu as havia imaginado. Um parto natural não segue uma rotina estabelecida. (...) Por outro lado, tudo está mais planejado do que parece. Comprei um fundo branco com a intenção de me fotografar nele. Não pari nele, mas caminhei até ele quando minha filha nasceu, e ali fiquei fazendo as fotos e parindo a placenta com minha filha em meus braços. Também planejei a iluminação que queria, para não agredir minha filha com flashes de luz pedi algumas luzes para um amigo, montei-as em um tripé e decidi onde ia montar este Studio caseiro em minha casa. (Álvarez-Errecalde, 2013. Entrevista concedida a Calvin Dexter).

É possível perceber a complexidade de decisões e planejamentos que a artista se propõe para realizar esta imagem, ainda que tenham sido feitas, segundo a artista, sem a intenção de virarem obras de arte. De qualquer forma, ela demonstra domínio da situação e consciência de como construir as imagens que gostaria sobre seu próprio parto. Tais tomadas de decisões demonstram uma imagem fabricada, como a pose citada por Barthes (1984), uma metamorfose de corpo se transformando em imagem.

Também é relevante para a análise da obra voltar ao que realmente se apresenta neste díptico fotográfico: uma mulher, primeiro em pé, depois sentada, com seu filho nos braços; na primeira imagem, o cordão umbilical aparece ligando a criança à mãe. Na segunda a criança está ligada ainda pelo cordão, além disso, aparece a placenta, que se apresenta na frente da mulher. Na primeira, seus ombros levantados parecem ainda se acomodar ao carregar o bebê, talvez com cuidado ou insegurança. Na segunda, o corpo parece mais acostumado, já adaptado à situação, oferecendo o peito e encarando a câmera. Nas duas imagens, o rosto demonstra satisfação pelo sorriso.

A presença do sangue nesta fotografia revela a tranquilidade da artista em lidar com esta substância, tanto em seu parto, como na opção de mostrá-lo com tanta evidência na imagem final. Em primeiro lugar, é importante entender as diferenças entre a presença

abstrata do sangue (denotada, por exemplo, pelo uso da cor vermelha em algumas pinturas), e a presença dele como registro de um acontecimento na fotografia (como no caso de rastros de sangue em roupas ou das imagens fotográficas do nascimento). Considero que a intenção da artista era deixar este elemento aparente, pois, mesmo nas imagens fotográficas, isso poderia ter sido anulado ou pela mudança no enquadramento ou pela transformação da cor da imagem. Que significados o sangue traria para estas imagens? O sangue aproxima as imagens do parto da violência e da dor? Sua presença nas imagens de parto estaria ligada a abjeção do sangue mensal feminino, imposta por uma cultura patriarcal que priva a mulher deste contato? Seria sua representação associada ao nojo, ao que não tem valor ou é abjeto? Ou revelaria que o nojo do sangue da mulher gera também nojo do parto? Na leitura que Georges Bataille (2004) faz das interdições ligadas à reprodução, o sangue seria um dos líquidos “considerados como manifestações da violência interna” (BATAILLE, Georges, 2004. p.83). Segundo o autor:

Por si só o sangue é sinal de violência. O líquido menstrual tem, além do sentido da atividade sexual e da sujeira que dele emana, um outro sentido: o da sujeira como um dos efeitos da violência. O parto pode ser separado de tal conjunto: ele não é em si mesmo um dilaceramento, um excesso transbordando do curso dos atos ordenados? Não tem ele o sentido de desmedida sem a qual nada poderia passar do nada ser, como do ser ao nada? Existe, sem dúvida, um elemento gratuito nessas apreciações. Assim, essas interdições, mesmo que ainda fôssemos sensíveis ao horror dessas sujeiras, são insignificantes aos nossos olhos. (BATAILLE, Georges, 2004. p.83)

Discordo de Bataille, no sentido de sua afirmação sobre a gratuidade da aparição do sangue quando analiso as imagens de Ana Álvarez-Errecalde. Não vejo as interdições como insignificantes, elas restringem e associam o corpo feminino à impureza e nojo, e não faz o mesmo com outros líquidos masculinos. Na imagem da artista, o sangue é necessário para a afirmação de um corpo materno que pariu, e não tem a menor vergonha desta ação. Segundo Montse Benlloch (2009), em seu texto sobre arte e maternidade, as visões feministas propõem relações diferentes com a maternidade. O feminismo da diferença propõe uma visão genealógica que considera que “a mãe governa através da propriedade de seu corpo” (BENLLOCH, 2009, p.23). A propriedade do corpo, a independência na cena, o domínio sobre a situação do parto e da produção da fotografia denotam pontos de vistas bastante específicos sobre a experiência do parto e possibilitam pensar relações menos aversivas com nossos líquidos, como o sangue.

Flusser (2002), ao falar sobre a cena e o evento na construção de significado na

fotografia, afirma que “imagens são mediações entre o homem e mundo. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entepõem-se entre mundo e homem, passam a ser biombos.” (Flusser, 2002, p.07-08). Ana Álvarez-Errecalde nega que estas fotografias de seu parto tenham sido produzidas com o intuito de se transformarem em obras de arte, mas podemos identificar nelas características que se parecem bastante com os trabalhos artísticos anteriores da artista. São vários os elementos que se repetem em suas obras fotográficas: o destaque para o modelo que geralmente está centralizado na imagem; o corpo nu; a fotografia feita em estúdio fotográfico; as luzes são planejadas e artificiais; as poses; e a neutralização do cenário ou ambientação. A transformação do evento em cena através da imagem parece também preocupar a artista, pois em um texto declara que sua decisão por mostrar estas imagens aconteceu ao vê-las reveladas pela primeira vez. Sua consciência de que estas imagens servem como modelo são claras em uma entrevista:

Essas fotografias têm o potencial de criar um novo referente no imaginário da maternidade. (...) A história da arte não tem criado referentes que ressaltem o instinto mamífero e a sexualidade das mães. Majoritariamente, a maternidade na arte corresponde a um imaginário religioso no qual a mãe é santa, limpa e pura. Mais tarde, a corrente feminista distanciou o papel de mãe das representações de arte contemporânea. (Álvarez-Errecalde, 2013. Entrevista concedida a Calvin Dexter).

Ana Álvarez-Errecalde tem clareza sobre as influências das imagens no imaginário e, portanto, pretende, a partir de suas próprias imagens, construir questionamentos sobre o parto e a maternidade. Assim, é possível entender esta ação da artista como uma tentativa de conceber estratégias para afetar o público, não só artisticamente, mas politicamente. Como descreve Buttner:

A arte é uma linguagem altamente desenvolvida, que criou estratégias e processos diversos para transmitir conteúdos e atitudes. Já que ela foi capaz de explicar realidades complexas em séculos passados, poderia passar a ver hoje a sua missão mais nobre na tarefa de transformar indivíduos apolíticos e sociais em cidadãos comunicativos e responsáveis. (Buttner, 2002: 79).

Neste sentido, as imagens fotográficas produzidas por artistas mulheres no parto ou pós-parto podem ser vistas também como uma ação política feminista diante dos caminhos que as lutas sociais, os direitos reprodutivos e o parto têm tomado. No caso de Ana Álvarez-Errecalde e de seu trabalho “*El Nacimiento de mi Hija*”, desde a criação da obra, sua execução e exposição, percebe-se um posicionamento político da artista sobre as imagens e o que ela espera que representem, buscando se posicionar diante da situação encontrada na História da Arte e na sociedade. Na entrevista à Calvin Dexter, a artista faz um paralelo entre

o interesse das pessoas em seu trabalho com o interesse sobre os partos naturais, dado pelo aumento de cesarianas na Espanha. Em sua análise sobre o contexto social e as condições que levaram suas imagens a terem uma projeção no cenário artístico e das mídias eletrônicas, Ana Alvarez-Errecalde ressalta que:

Estas fotografías foram feitas em 2005, mas até 2007 não havia pessoas que quisessem publicá-las e elas foram expostas em galerias apenas algumas vezes. Nos últimos anos, o interesse por esse trabalho aumentou, uma vez que o sistema de saúde tem um absurdo percentual de partos cesáreos e a falta de informação e ética de muitos ginecologistas e obstetras, entre outros profissionais da área médica que jamais viram um nascimento verdadeiramente natural e espontâneo. E isso levou muitas mulheres a se perguntarem até que ponto não estavam sendo enganadas. (ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2013,a).

Pela análise da artista, é possível afirmar que a interdição dos partos naturais levou a um interesse do público pela imagem do parto natural? Ou seria possível pensar que as lutas pelo direito de escolha, em relação ao corpo e suas práticas sociais, estariam no foco das agendas políticas das mulheres, em diferentes esferas da população e, particularmente, em países do mundo ocidental, levando estas imagens a serem valorizadas e divulgadas? Entendo que, ao mostrar uma imagem de pós-parto cheia de sangue, mas também de autonomia, a artista afirma seu posicionamento diante dos partos que raramente se apresentam da mesma forma. Ao mostrar esta possibilidade, ela desvela todo um contexto de sentimentos construídos a partir da restrição, nojo e proibição, que impede que imagens assim sejam tão comuns a ponto de não interessar a ninguém. Elas interessam, pois são raras. Esta imagem faz parte do jogo da rarefação dos discursos (FOUCAULT, 2002, p.70), ela quebra com uma sequência de imagens sobre parto, em que o personagem principal é o médico, o ambiente é hospitalar, e a mulher não tem autonomia.

Badinter observa que, a partir do século XVIII, grande parte da atenção da mãe com a criança se voltará para seus cuidados, de modo que a higiene e a alimentação terão um foco extraordinário nos livros médicos dedicados a ensinar às mães suas funções. Ao instruí-las, estabelece-se uma nova ordem, que justifica, pelo discurso da saúde, os novos costumes. Alimentação atenta, higienizada, controlada e equilibrada é recomendada para a mulher na gestação e amamentação, assim como para o bebê depois de introduzida a comida. Os banhos mais frequentes e a limpeza do corpo é outro foco importante nestes discursos, assim como o abandono da faixa, que era um costume na França no século XVII. Porém, segundo Badinter, tais procedimentos são também instrumentos que devem ser observados com cuidado, pois:

[...] todos os aparelhos que aprisionavam a criança e a protegiam de quedas eram auxiliares úteis para a mãe, que podia diminuir sua vigilância. Sua supressão significa que uma maior atenção é exigida dela. Também nesse caso, a libertação da criança não se faz sem a alienação da mulher-mãe. A couraça de que se liberta a criança representa tempo, e, portanto, vida, tomado à mãe. Mas a nova mãe rousseauiana só se sente com tudo isso, ao que dizem, mais feliz. (BADINTER, 1985, p.208)

Entretanto, David Le Breton ressalta que, recentemente, o caminho que está sendo traçado para o papel do corpo materno, pela ciência e tecnologias médicas, é o de sua exclusão total. Para o autor:

A paixão do olhar, o que resta ao homem ou ao médico de sua relação com a maternidade, resulta em uma vontade de vigilância o tempo todo, assimilando o ventre materno à escuridão, à selvageria implícita de um mundo que ainda resiste à onipotência médica. A mulher insinua-se no território e adapta-se a uma representação da criança que preenche a diferença com o homem apagando a sua. Evocando esse sonho de certos médicos de que a criança, da fecundação à gestação e ao nascimento, permanecerá sob uma rígida vigilância médica com a exclusão do corpo e, portanto, da mãe. (LE BRETON, 2003, p. 78)

Ana Alvarez-Errecalde, ao propor uma imagem relativamente prazerosa do parto, apesar de todas as características que supõe nojo, sugere uma necessidade de reaproximação desta ação, e nunca a exclusão deste corpo no processo da gestação e parto. Na sua imagem, apesar do sangue, parece bom parir. A dor não é revelada, a suposta batalha tem final aparentemente feliz.

O posicionamento político da artista é revelado também pelo trabalho posterior a este *Cesária: más allá de la herida*⁹⁴, de 2010, no qual encontra-se uma associação da artista com movimentos de mulheres que buscam superar as dores de terem feito a cirurgia. Ressalto aqui que, do modernismo impressionista até a década de 1980, as questões políticas levantadas por artistas, sobretudo no ocidente, são vistas com dificuldade na arte. Griselda Pollock (1987) faz reflexões sobre esta dificuldade ao analisar o desaparecimento ou apagamento de artistas feministas pela história da arte, e acerca da exposição ISSUE, organizada por Lucy Lippard na Inglaterra em 1980. As artistas nesta exposição, segundo Pollock, não estavam fazendo arte direcionada ao consumo, ou apreciação meramente estética, a abordagem das obras era muito mais no sentido de “contribuir para o conhecimento de temas que eram centrais para a prática política feminista” (POLLOCK, 1987, p.233).

Os aspectos políticos que envolvem as obras de arte selecionadas para esta exposição

94 Este trabalho foi analisado nesta Tese na Parte II, Capítulo 1. *Imagens da ciência: A ciência e a medicina invadem a arte*, no subitem: 1.2 O Universo médico como referência para arte.

mostram uma perspectiva desvalorizada na arte neste período, a relação entre arte e política, arte e poder, e arte e ação social. Segundo Pollock, a assumpção de que estes trabalhos não são arte, mas política, predispõe a ideia de que arte e política são excludentes, e revela uma ideia convencional sobre a arte que a associa com ideais de verdade e beleza. Para Lucy Lippard, a arte feminista está em um lugar especialmente privilegiado para trazer questionamento sobre o que é arte e como fazer arte, pois “a arte feminista teve que existir por muito tempo fora dos limites impostos pelo mundo predominantemente masculino da arte” (LIPPARD, *apud* POLLOCK, 1987, p.234). Lucy Lippard, organizadora da exposição declara que:

Tendo visto tantas artista politizadas acenderem para em seguida caírem em esquecimento ou voltarem ao modernismo aceitável maquiado de retórica esquerdista, eu tenho profundo respeito por aquelas que tiveram coragem de persistir em terra de ninguém, entre a estética, política, ativismo e populismo. (LIPPARD, *apud* POLLOCK, 1987, p.234).

Apesar do trabalho de Ana Alvarez-Errecalde ser apresentado 25 anos depois, em 2005, é possível identificar que estas forças ainda estão atuantes. No depoimento da artista, percebo que ela ressalta o interesse por sua imagem fotográfica apenas depois de 2007, mas segue explicando que o mesmo teria ocorrido por conta das mudanças do “sistema de saúde”. A artista não relata mudanças ou sinais de aceitação do trabalho em outros espaços artísticos, exposições ou coleções de arte. Tenho a impressão de um crescimento do interesse pela imagem na mídia, nas revistas, jornais, blogs e redes sociais, como uma imagem potente para se falar de outras possibilidades de parto. Ademais, ao consultar as publicações acadêmicas sobre arte e maternidade que abordam o trabalho da artista, percebo que somente a partir de 2015 sua obra começa a virar referência em artigos e livros acadêmicos, com publicações em inglês, espanhol e português⁹⁵.

A obra se insere em uma trama de obras, sobre uma relação entre arte, feminismo, maternidade e expressão de si. Segundo Butler:

[...] Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas. (BUTLER, 2015, p. 10-11).

⁹⁵Este dado foi recolhido no *site* da artista, no qual é possível consultar uma lista de artigos e livros publicados sobre ela. (<https://alvarezrerrecalde.com/essays-2/>)

As condições para o surgimento de um trabalho como “*El Nacimiento de mi Hija*” são bastante específicas. Quando a artista o realiza, além de já ter parido efetivamente uma criança, sua imagem ensanguentada e com sua filha no colo é possível na arte, pois já existiam as obras de Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun e Renne Cox. Este retrato é produto e efeito de uma sociedade, mas a seguir veremos como ele é também agente que transforma e influencia novos trabalhos.

Para além de Ana Alvarez-Errecalde, encontrei Aleta Valente, e o trabalho *Bárbara* (Obra 25) de 2016. Aleta Valente, nome artístico de Aleta Gomes Vieira, emprestou seu corpo a uma desconhecida. Afetada por uma matéria de jornal, leu sobre uma mulher que pariu em uma solitária, resolveu personalizar aquilo que o texto descrevia de forma fria e sensacionalista. Posa para uma fotografia feita com celular no fundo de seu quintal segurando uma boneca, na legenda da imagem insere o texto que constava na guia de encaminhamento da detenta em sua saída da penitenciária: “A presa saiu do isolamento com o bebê no colo e o cordão umbilical ainda no útero”.

No título do trabalho, a identidade daquela mulher aparece, em nome próprio: Bárbara. A história de Aleta com Bárbara é uma narrativa entremeada de coincidências. Bárbara estava no Complexo Penitenciário de Bangu, Zona oeste do Rio de Janeiro; Aleta é moradora do mesmo Bairro. Barbara dá à luz a uma menina no dia 11 de outubro de 2015. Aleta lê a matéria de jornal, com a notícia do parto na solitária, no dia 26 de outubro do mesmo ano. Dia 26 de outubro foi o dia em que a filha de Aleta nasceu, quando a artista tinha 18 anos.

Não obstante eu e Aleta temos também algo em comum: Ana Alvarez-Errecalde e o trabalho *Nascimento de mi hira*. Em 2016, quando encontro o trabalho *Bárbara* nesta pesquisa, impressiono-me com a relação desta imagem com a obra de Ana Alvarez-Errecalde. Imagino como coisas similares como a postura do personagem e o enquadramento, podem se transformar, já que passamos de um parto domiciliar e feliz (de Errecalde) a uma imagem de força, dor e tristeza (de Aleta/Bárbara).



A presa saiu do isolamento com o bebê no colo e o cordão umbilical ainda no útero.

Obra 25: Aleta Valente (Rio de Janeiro, b. 1986), *Bárbara*, 2016. Impressão sobre lona, 88 x 64 cm

Ao investigar Aleta, a partir de seu perfil/obra do Instagram com codinome Ex-Miss FEBEM, encontro uma postagem feita com a imagem da obra de Ana Alvarez-Errecalde. Por e-mail, Aleta Valente declara: “Eu sou completamente apaixonada pelo trabalho de Ana Alvarez Errecalde, e sem dúvida essa imagem icônica dela com a placenta estava em minha mente durante o meu *staged*⁹⁶” (VALENTE, 2017).

96 Provavelmente, a artista usa este termo para sugerir “encenação”, quando encenava Barbara para as fotografias.



Figura 40: Imagens do ensaio realizado por Aleta Valente no processo de realização da obra: Bárbara, 2016. Fonte: Imagens enviadas pela artista por e-mail em 01 de junho de 2017.



Figura 41: Aleta Valente (Rio de Janeiro, b. 1986), Bárbara, 2016. Impressão sobre lona, 88 x 64 cm. Fonte: Imagens enviadas pela artista por e-mail em 01 de junho de 2017.

O processo de realização da obra passa pela feitura dos objetos a serem fotografados, pela fotografia e pela manipulação posterior para aproximar a imagem a uma fotografia de jornal. A artista conta que revestiu de massinha uma boneca e um fio de telefone antigo para simular o bebê e o cordão umbilical, depois vai para os fundos de sua casa e, com o cenário que encontra, usa um celular sobre um tripé para realizar as fotografias. A imagem passa então para um processo de manipulação: reticulando a figura, a artista consegue ampliá-la sem que perca definição, o que torna a imagem próxima às imagens reticuladas de jornais populares. O formato é variado, explica a artista, mas, na figura que vemos com a obra na exposição, a imagem foi impressa sobre lona e passa de 1m de largura.

As (os) artistas negam, muitas vezes, o estilo individual, único e criativo, de modo

que, pela paródia, assumem e trazem para a obra outro autor e se libertam da figura de seres completamente subjetivos e únicos. Nas imagens aqui estudadas, estas fronteiras parecem extremamente borradas, como no trabalho de Aleta Valente, *Barbara* (Obra 25), que simula em seu corpo um parto fotografado a partir de um relato no jornal e o apresenta na galeria como se fosse um recorte do suposto jornal que teria publicado a imagem.

Uma das primeiras investigações do pós-modernismo foi sobre as bases das instituições vigentes (HUCHEON, 1991, p.26). Questionando, como esclarece Linda Hucheon, o espaço da galeria de arte ao descascar a parede de um Museu/Galeria, revelando o interior da parede, como fez Michael Ascher em 1973. O pós-modernismo estende, portanto, os limites da arte. Porém, para a autora, as “fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não ficção e – por extensão – entre arte e a vida” (HUCHEON, 1991, p.27). A paródia seria outra estratégia típica do pós-modernismo, pois ela questiona o valor do original e da originalidade.

Aleta, ao realizar seu trabalho, coloca-se no lugar de uma mulher/mãe nesta sociedade, que supostamente valoriza aspectos ligados à relação mãe e bebê, tem seus direitos retirados, e faz seu parto sozinha em uma cela de solitária. A partir do trabalho da artista, é possível afirmar que o modelo idealizado da maternidade rousseauiana não é possível no cárcere. Arrisco afirmar que tal modelo não é possível em lugar nenhum. Porém, especialmente para Bárbara, e outras mulheres encarceradas, não há escolha possível, só há exclusão. O trabalho da artista nos alerta sobre as imagens da maternidade romantizada e doce, a partir da maternidade que foi ignorada, da maternidade que foi negada. Neste sentido, seu trabalho se encontra com as obras de arte feministas sobre maternidade organizadas por Andrea Liss em seu livro. Para a autora:

A maternidade, nas primeiras lutas feministas, e ainda hoje, interfere nos mitos retrógrados da vanguarda. A maternidade, especialmente a maternidade feminista, confunde a ordem normalizada do gênero e do poder. A maternidade feminista desequilibra a suposta progressão natural e histórica da cultura. A maternidade feminista complica a ideia dominante e institucionalizada da maternidade. (LISS, 2009, p.XVI).

Contudo, Bárbara, a personagem real escolhida pela artista, é retratada nesta imagem ficcional, como Renee Cox se fotografou. De baixo pra cima, olhar direcionado ao espectador, ela esta em superioridade, quem olha está abaixo dela. A artista promove uma inversão de poderes? Daquele que foi retirado todos os direitos, ainda resta o direito pelo domínio do corpo e pelo olhar? Essa dicotomia entre opressor e oprimido parece borrada ou

alterada na imagem. A personagem oprimida parece nos enfrentar.

Em outros trabalhos da artista, é possível verificar esta mesma relação. Ao atuar em redes sociais, a artista cria um perfil no Instagram: Ex-Miss FEBEM. Nesta plataforma, posta seu cotidiano, misturando ficção e realidade ao criar este personagem, uma mulher do subúrbio, em Bangu. A artista mesmo declara: “Meu cotidiano influencia diretamente a criação de imagens que produzo, assim como as imagens que produzo também afetam diretamente meu cotidiano.” (VALENTE, 2016). Entre 2015 e 2017, a postagem quase cotidiana da artista sobre este codinome fazia ver “um show do Eu, um Eu inventado, um Eu construído, um Eu poético, um Eu ficcional” (COLASANTI, 2016). O perfil na rede social é derrubado depois de várias denúncias. É possível imaginar o conteúdo, a partir da descrição dada por Alessandra Colasanti: “Aleta desafia a tradição, cria ruído, tremor e horror nas depiladas redes sociais com sua tempestade de bucetas, pentelhos, sovacos, sangue, drogas, *pegação*, gays, entulhos, caos, calcinhas, quentinhas e coxinhas de galinha. No seu Instagram, Bangu é o centro do mundo” (COLASANTI, 2016). Quanto à relação entre maternidade, arte e feminismo, a artista parece ter se deparado com uma zona que ainda é de conflito. Segundo Márion Strecker:

Nos últimos anos, Aleta foi chamada para participar de encontros sobre questões de gênero. Ao falar de sua carreira no cinema e na arte, foi hostilizada. “Tentei falar de maternidade como marginalidade e me disseram que maternidade era privilégio cis. Que não concluí a faculdade porque não quis”, desabafa. (STRECKER, 2018).

Chernick e Klein (2011) descreviam os conflitos enfrentados pelas artistas da década de 1970 nos EUA sobre o feminismo e a maternidade; no caso de Aleta, eles ainda permanecem. Ser mãe deveria lhe bastar, já que foi um “privilégio cis”? Este discurso que censura a atuação da artista como mãe e desconsidera sua posição social de mãe moradora do subúrbio e estudante, novamente tenta calar as lutas destes sujeitos. Andrea O’Reilly, ao propor uma aproximação específica para a maternidade no feminismo, pontua que, “para muitas mães feministas, o seu comprometimento com o feminismo e o cuidado infantil são expressados como ativismo materno. Mães, pelo ativismo materno, usam sua posição como mães para fazer lobby visando mudanças sociais e políticas” (O'REILLY, 2006, p.326). Aleta Valente tenta se posicionar politicamente destacando suas dificuldades a partir de sua condição de mãe. Esse cuidar do outro, que também se enxerga como agente político e corpo atuante socialmente, aproxima-se do que O’Reilly descreve como uma nova postura, que a autora define como *maternagem feminista*:

A maternagem feminista, mesmo que seja terminantemente resistente, corajosa, hip ou rebelde, opera como uma contra narrativa da maternidade. Pois busca interromper a narrativa principal da maternidade, imaginando e implementando uma visão da maternidade que empodera a mulher. [...] Enquanto a maternidade patriarcal define o trabalho materno como um cuidado privado e solitário na esfera doméstica, a maternagem feminista a considera como explícita e profundamente política e pública. (O'REILLY, 2006, p.326)

Esta dimensão política descrita no discurso de Aleta é o que parece incomodar. A tentativa segue anulando a dimensão sociopolítica da maternagem, que, segundo O'Reilly (2006), pode se apresentar de duas formas: a primeira, em casa com propostas de cuidados infantis não sexistas; a segunda é o ativismo a partir da maternidade.

Para refletir um pouco mais sobre as intenções políticas e a complexa questão sobre público e privado de alguns trabalhos de arte e parto, trago para esta tese a obra de Marni Kotak, uma instalação que culminou em um parto/performance, *The Birth of Baby X*, em uma galeria em Nova Iorque em 2011 (Obra 26). Uma questão importante que este trabalho revela é a exposição do corpo da própria artista, Marni Kotak. Andrea Liss (2009) levanta a questão sobre o tabu da criação e subjetividade materna nas Artes Visuais. Após descrever a obra *Ten Months* (1977-79), de Susan Hiller, a autora Andrea Liss faz considerações sobre como esta obra, na época em que foi concebida e até hoje, toca em um assunto ainda complexo nas artes, pois expõe o corpo da própria artista e mãe.

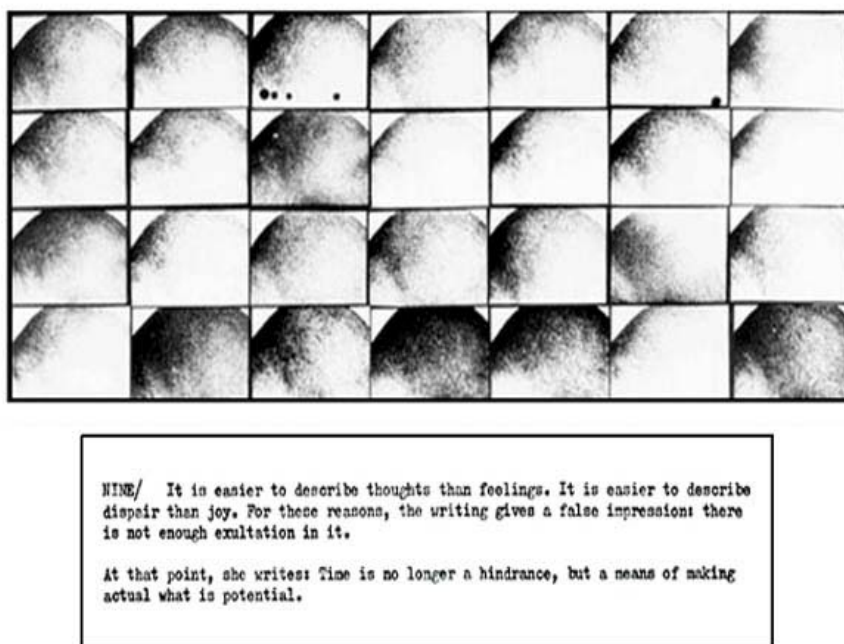


Figura 42- Susan Hiller, *Ten Months* 1977-79. 10 Composições com fotografias preto e brancas e 10 textos, organizados em sequência. Tamanho total: 203 x 518 cm. Fonte: http://www.susanhiller.org/otherworks/ten_months.html

O que aparece nestes dois trabalhos, de Marni Kotak e Susan Hiller, é o corpo da gestante/artista/parturiente, misturado com textos que a colocam em uma condição de criadora e, portanto, engloba também seu “intelecto artista-mãe e da subjetividade sexuada” (LISS, 2009, p.14), turvando os limites do criador e artista, em relação ao modelo e objeto. Estas artistas mães são modelos de seus próprios trabalhos, sujeitos criativos e pensantes, que produzem fotografias, performances e vídeos a partir de suas experiências corpóreas.

Marni Kotak organiza, no espaço da galeria Microscope em Nova Iorque, uma instalação com vídeo, de 08 de outubro a 07 de novembro de 2011. Neste local, ela realizou a performance que culminou no nascimento de seu filho, no dia 25 de outubro. O evento, que teve oficialmente um mês de duração, transformou a galeria em um espaço a espera do parto. Os objetos planejados pela artista para ocuparem a sala de exposição tinham forte apelo emocional para a mesma, ali estavam: a cama de sua avó, no qual a artista concebeu o filho; uma cadeira de balanço de sua mãe; ultrassons do bebê; e inúmeras imagens impressas em cortinas, fotos, e toalhas. Uma piscina inflável de parto foi estrategicamente colocada entre dois grandes troféus, segundo a própria artista, em seu site “um dedicado ao bebê X por nascer, o outro a Kotak por parir” (Kotak, 2014).



Obra 26- Marni Kotak (EUA, b.____) *The Birth of Baby X*, 2011. Instalação na Microscope Gallery in Brooklyn New York.



Obra 26: Marni Kotak (EUA,
b. ____) *The Birth of Baby X*,
2011. Performance e Vídeo
digital em cores, 4min30seg,
Ed. 9. Fonte:
<http://www.marnikotak.com/works-birth-of-baby-x>

Embora o vídeo de registro do parto/performance não esteja disponível *online*, no site da galeria é possível encontrar várias informações sobre o processo de espera para o parto e as relações entre vida e obra propostas pela artista neste trabalho. Ao anunciar a exposição, eles a descrevem assim:

Durante um mês, Kotak frequentemente estará presente na galeria preparando-se mental e fisicamente para o evento, que será assistido por uma *midwife* e uma doula. A exposição também inclui vídeos de performances relacionadas - incluindo “*You are My Baby*”, realizada no Lumen Festival neste verão, na qual Kotak filmou a audiência e projetou seus rostos em sua barriga; esculturas e outros objetos; e obras de arte pessoais do marido da artista, Jason Robert Bell. Imagens remanescentes dos últimos dias de gravidez e do nascimento serão adicionadas à exposição à medida que ela progride. (Microscopegallery, 2011)

Para entender as relações de poder que envolvem esta obra de arte e sua recepção, é interessante observar algumas reações diante da realização da obra *The Birth of Baby X*. Ela teve grande repercussão na mídia, apesar de várias artistas trabalharem com seus próprios corpos em performances, colocando em risco a própria vida desde a década de 60, não havia registros de artistas realizando uma performance como a de Marni Kotak. Sua projeção como artista em 2011 fica evidente diante das inúmeras aparições nos jornais. Porém, grande parte destas publicações não aceitava sua proposta artística e sugeriam que a mesma fosse desconsiderada como arte. O estranhamento na recepção deste trabalho é claro, seus críticos utilizam de vários métodos que Ansart (2002) descreve como sendo estratégias para obter a confiança e emocionar, obtendo resultados em seu benefício:

Neste empreendimento serão utilizados todos os meios visando a desmotivar: associar ao adversário imagens repulsivas, insinuar que suas motivações respondem a interesses suspeitos, mostrar que os projetos adversos constituem uma ameaça para todos. (ANSART, 2002, p.69)

Em uma breve seleção, observam-se alguns títulos de matérias publicadas na internet sobre o trabalho “*The Birth of Baby X*” de Marni Kotak em 2011: “Vejam a mulher que chocou o mundo da arte em 2011”⁹⁷; “Eles fizeram o quê? Amy Blumsom da uma olhada nas 10 performances mais chocantes da arte”⁹⁸; “Obras de arte ultrajantes da modernidade e contemporaneidade”⁹⁹; “Partos fantásticos em lugares estranhos”¹⁰⁰; e “Performance insana e

97 ARTINFO, “See The Women Who Shook Up The Art World in 2011”, Artinfo.com, December 26, 2011

98 Blumsom, Amy. They Did What?: Amy Blumsom takes a look at ten of the most shocking performance art works”, Nouse, May 6, 2014

99 Huffington Post, Arts. “Outrageous Modern And Contemporary Art: A Primer”, October 31, 2011.

100Redd, Nancy. “Amazing Births in Unusual Places”, HuffPost Live, July 12, 2013.)

controversa”¹⁰¹. Para Ansart (2002) esta é uma reação esperada já que: “Os jornais de informação não deixam de usar esta dimensão da cultura política e oferecer aos seus leitores ocasiões, sempre renovadas, de rirem dos heróis da cena política e de suas pretensões” (ANSART, 2002, p.62). Ao analisar os títulos das matérias, observa-se uma tendência a julgar os objetos artísticos como se fossem objetos quaisquer, mas acredito que não o são, que no espaço da arte talvez resida o espaço da liberdade e do questionamento de nossa própria cultura. As matérias veiculadas em diversas mídias desqualificam o trabalho, o diminuem, e questionam seu lugar na arte.

A ação de parir pode parecer banal se isolada de seu contexto, mas considerando as dificuldades que uma mulher encontra hoje para que suas vontades sejam respeitadas diante das ofertas comerciais e hospitalares, que visam muitas vezes o lucro e não a segurança de seus pacientes, o ato de parir como performance em uma galeria é também um ato político. A artista tenta assim restabelecer seu poder quanto às decisões sobre seu corpo, transforma uma ação privada em ação pública, provocando discussões no circuito artístico e na sociedade. As reações adversas dos meios de comunicação são vexatórias e tentam resgatar a vergonha de si que a artista “deveria ter”. Segundo Ansart (1983), a vergonha de si faz com que as massas continuem dominadas, de modo que há então uma continuidade na gestão das relações de poder. São criados mecanismos e dispositivos para a manutenção do poder, dispositivos de gestão das emoções.

Segundo o autor, são estes os meios de persuasão emocional. É importante notar que, mesmo no campo das artes, espaço comumente associado às paixões e emoções, o controle e a racionalidade ainda são exigidos em certas instâncias. Isto talvez esteja ligado à ideia de que a irracionalidade e as emoções são ligadas às classes dominadas, ou às culturas inferiores. A razão estaria ligada às classes superiores e às culturas superiores (ANSART, 1983). No caso analisado, portanto, no qual nas Artes Visuais fosse esperada uma postura de classe superior, não cabe o parto como performance, não cabem experiências viscerais, intensas e, muito menos, experiências maternas. A gestão do medo e da insegurança é imposta para reforçar então o modelo da doçura e da obediência.

As relações da arte dentro do movimento feminista também não têm um histórico muito acolhedor. Griselda Pollock, em uma perspectiva eurocêntrica, faz algumas críticas à recepção da arte dentro do movimento de mulheres na década de 1980 ao observar como algumas matérias da Revista Inglesa *Spare Rib* desvalorizavam as lutas das mulheres artistas.

101 WUWO Magazine. “Insane and Controversial Performance Art”, February 28, 2014

Para a autora, a importância das artistas mulheres não é reconhecida dentro do movimento feminista. Porém, pior do que isto, para Pollock é a constatação de que:

[...] este tipo de arte ou é esquecida ou ignorada pelas feministas [...] ou escolhidas sem muito gosto e por razões tolas, como tem sido por alguns críticos, simplesmente porque ela não está em conformidade com as definições tradicionais de arte, nas quais o pessoal é tudo e o político pertence a outro lugar. (POLLOCK, 1987, p.233).

Nesta encruzilhada entre arte e feminismo na década de 1980, Mary Kelly (1987) tenta identificar e analisar algumas estratégias encontradas pelas artistas ao fazer arte feminista. Concentrando-se na arte de mulheres na Europa e Estados Unidos, ela pontua que antes de responder “o que é arte feminista?”, é necessário distinguir duas questões na arte: a prática feminista, e a problemática feminista (KELLY, 1987, p. 303). A artista autora tenta, pelo menos metaforicamente, entender como as várias posturas sobre o feminismo vão levar a muitas formas e sentidos empregados nas práticas artísticas das mulheres. Assim, três estratégias identificadas por Kelly neste período ainda podem ser observadas nas obras apresentadas neste capítulo, a saber: 1) arte materna: estratégias na arte que falam sobre as técnicas de cuidado e criticam e performam as demandas domésticas; 2) arte do corpo: práticas que ressaltam um autoerotismo e identifica o corpo consigo mesmo; 3) experiência feminina: aborda questões sobre a própria imagem, em um paradoxo quanto ao que ela pode ser.

O Brasil e a América Latina durante este período viviam na ditadura. Outras necessidades e lutas se sobrepuseram às questões feministas e de gênero. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas (2013), somente no período pós-ditadura:

[...] se viu fortalecer na América Latina vários movimentos feministas, mas também os movimentos sociais dos trabalhadores das cidades e dos campos e os de minorias, como os negros, gays, ecológico etc. [...] Mesmo assim, ainda hoje é reduzido o número de críticos e curadores que incorpora em suas análises a especificidade da criação feminina, sobretudo suas propostas para o debate político sobre a construção da esfera pública e das subjetividades. (TVARDOVSKAS, 2013, p.206).

Os debates mais recentes sobre as práticas que envolvem arte, maternidade e feminismo não parecem tão defasados se considerarmos que, por exemplo, neste capítulo estudamos obras de artistas residentes no Brasil, México, Estados Unidos e Espanha, com obras produzidas entre 2005 e 2017. Aqui, as produções sobre arte e parto têm distinções, ora estão articulado com o contexto e local de produção, ora são singulares e se referem a experiências pessoais. Contudo, de qualquer forma, vejo que todas se inserem em um debate, conflituado e

polifônico, sobre as questões estéticas, políticas, feministas e artísticas que envolvem a maternidade e o parto.

Parte III: Pós- Parto

Puerpério

As mulheres independentes — matronas ou mulheres viris — fazem questão de desempenhar um papel ativo nos momentos que precedem o parto e durante o próprio parto. As muito infantis abandonam-se passivamente à parteira, à mãe; algumas põem seu orgulho em não gritar; outras recusam quaisquer conselhos. (BEAUVOIR, 2016, p.305).

No início desta pesquisa pensava haver poucas imagens de parto na arte atual, mas, no decorrer destes seis anos de coleta, descobri inúmeros trabalhos de artistas sobre o assunto. Como o objetivo desta pesquisa nunca fora o de descobrir uma unidade discursiva entre estas obras, foi necessário delimitar e delinear caminhos para que fossem observadas regularidades e irregularidades, além de apontamentos comuns entre esta diversidade de imagens de parto. Ao reunir e construir um mapa de regularidades enunciativas, organizando e selecionando imagens similares ou até contraditórias, propus diálogos e também apontei para discursos distintos sobre o parto na arte. Meu esforço foi no sentido de não “descrever totalidades culturais, para homogeneizar as diferenças mais manifestas e reencontrar a universalidade das formas coatoras” (FOUCAULT, 2016, p.245). Inicialmente, olhei as imagens e obras para que elas alimentassem a pesquisa de informações e direcionamentos, sem pensá-las dentro de um discurso rígido e já pronto, de modo a enquadrá-las em categorias externas. Dentro dos capítulos, construí narrativas distintas entre as imagens, pois as obras me direcionaram a autores, textos, contextos históricos e caminhos bastante diferentes. Entendo esta construção como uma trama de um bordado quase espontâneo, mas refletido, que de perto parece desorganizada com muitas linhas de cores e texturas diferentes, mas que de longe é possível enxergar formas e identificar figuras.

Apesar de ter me aprofundado nas questões trazidas por Aby Warburg somente no capítulo denominado “o expulsivo”, ressalto que sua estratégia metodológica contaminou toda esta tese. Dentro dos capítulos, além das imagens das obras analisadas, convidei para a conversa diversas produções artísticas de tempos e lugares diferentes, construindo uma teia de relações entre as imagens de parto, assim como Warburg fazia em suas pranchas. As imagens dispostas em meu mapa constroem sentidos em seu conjunto, mas vejo muitas outras possibilidades de encontros entre imagens. As sobreposições dos círculos coloridos denotam este trânsito e a abertura por novos discursos. Assim como Warburg não fixava suas imagens em suas pranchas proponho a neste final a desmontagem dos círculos delimitadores de meu mapa.

Ao me aprofundar nas análises das obras, a partir de seus contextos e histórias, ficavam claros os discursos e dispositivos usados para a construção de representações e sentidos sobre o parto. Muitos discursos se formaram ao longo da pesquisa, mas quatro deles delinearam-se melhor até este final: as imagens científicas, as autorrepresentações, o expulsivo do parto e o prazer. Seriam possíveis muitas outras abordagens, igualmente válidas, como a análise do uso de material têxtil em vários trabalhos a partir da década de 1990 ou, ainda, a relação proposta sobre o parto, a mulher e a natureza figurada em imagens com árvores, pássaros e flores. Penso que enunciar tais regularidades foi importante para afirmar que não há aqui a tentativa totalizante, mas uma tentativa de diagnóstico. Do diagnóstico como apontamento, e não certeza, sobre o parto na arte: “Em vez de percorrer o campo dos discursos para refazer, por sua conta, as totalizações suspensas, [...] opera sem cessar as diferenciações: é diagnóstico” (FOUCAULT, 2016, p.247-248). Além disso, pontuo que este foi também um caminho de exclusões. Ao olhar minha coleção de imagens inicial, observo que a diversidade das abordagens das artistas sobre o parto impossibilita a análise total de tantas obras. Afinal, a história é lacunar (VEYNE, 1982). Ademais, como este é um dos primeiros trabalhos sobre o assunto do parto nas artes visuais, ainda pesa na pesquisa a necessidade de enumerar as produções artísticas encontradas. Contudo, escolhi muitas delas e também decidi deixar várias obras para outros momentos desta pesquisa.

Estabeleci possíveis leituras de uma seleção de obras que trataram de mostrar o parto nas Artes Visuais em diálogo com os movimentos feministas da década de 90. Tanto esta delimitação quanto o arcabouço teórico marcado pelos feminismos foram muito significativos para fazer as leituras e análises das imagens sobre este corpo que dá à luz. Isto porque questioneei as imagens de parto a partir da observação e da análise de suas cores, formas, expressões e composições, porém, tentei, principalmente, entender as imagens como dispositivos que apontam para como o corpo feminino deve se posicionar, comportar e o que deve sentir em um parto.

Trago novamente o termo profanação de Agamben (2007) para pontuar que a mudança da maternidade retratada na arte, para a maternidade vivida por mulheres artistas e assim transformada em obra de arte, demonstra ser necessária a análise do sujeito que produz a obra de arte. Ao pensar, por exemplo, na obra de Ana Casas Broda (figura 34 e 35, p. 246, 248) que realiza retratos com seus filhos, percebo ser crucial entender a relação da artista/mãe com o processo do trabalho artístico. Esta artista se coloca na imagem, se apresenta com seus filhos,

profanando a imagem da boa e amorosa mãe. Ao apresentar uma cena quase teatral, que demonstra ao mesmo tempo um estado de poder e uma entrega de seu corpo para a imagem ela fala de sua própria experiência materna de potência e desolamento.

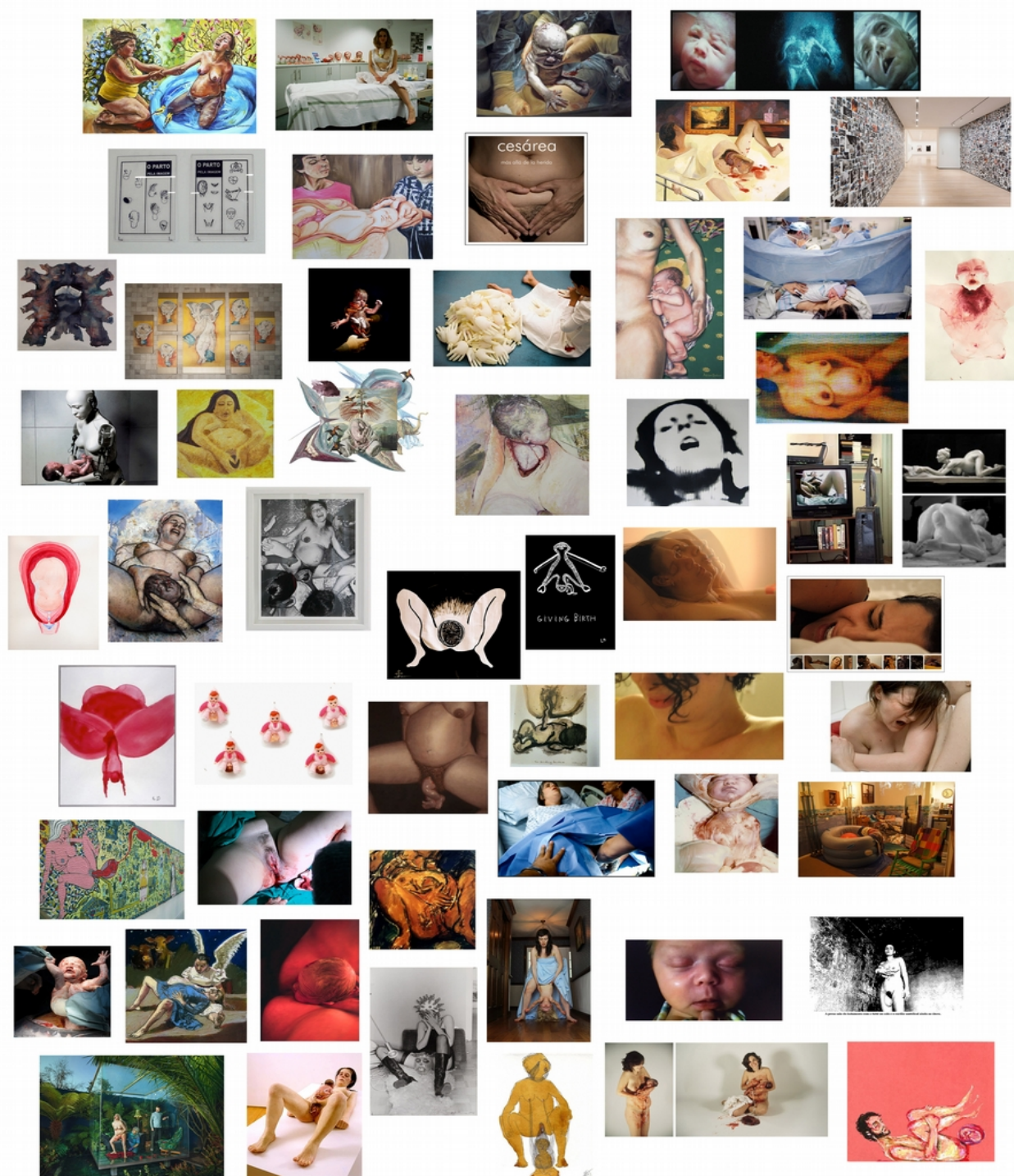
Apesar de esta tese apontar para um assunto que, superficialmente, pode ser visto como um ‘assunto feminino’ (pois se refere ao parto, um evento que corpos biologicamente femininos podem experimentar), ressaltei durante grande parte da pesquisa que os estudos, desenhos, e textos sobre o parto foram construídos historicamente a partir de uma perspectiva masculina androcêntrica sobre o tema, a qual parece ter sido preponderante na cultura ocidental moderna, não apenas sobre o tema (NOCHLIN, 2016; IRIGARAY, 1993; SWAIN, 2005; BORDO, 1997). É graças aos feminismos que encontramos resgates de falas apagadas, de textos como o manual da parteira Jane Sharp escrito em 1671, que propõe visões distintas sobre a maternidade e o parto (SHARP, 1999). Diante destas novas perspectivas, posso falar hoje, nesta pesquisa, em processos de construção de maternidades, e não mais de uma identidade fixa e determinista do que é ser mãe e parir. Aproximar-me das imagens de parto na arte também foi, portanto, um exercício de observação de objetos em construção, em processos de elaboração, tentando perceber os dinamismos e movimentos que operam nas construções destas obras de arte.

Tais pedagogias do corpo estão em operação em muitos discursos, também nas explicações sobre a sua fisiologia, seja na medicina, na literatura ou nos discursos cotidianos, o masculino aparece como universal, quando possivelmente não é nem uniforme (BUTLER, 2001, 2010). Porém, quando se trata do corpo feminino, este é esquadrinhado, decifrado e dominado. As imagens foram lidas aqui como mecanismos úteis para a investigação crítica do que é imposto socialmente, mas também como possíveis modelos a serem seguidos. Verifiquei, neste tabuleiro de percepções e imagens, que o jogo entre sociedade e arte não pode ser encarado a partir de posicionamentos fixos de poder, pois apesar de a criação artística ser fruto de várias questões sociais, ela é agente de poder e cria modelos que também afetam a sociedade. Da mesma maneira, tanto na arte, como na cultura atual, os jogos de poder são estruturados pelas imagens, impondo modelos e demandas para o corpo feminino. Eles simulam e desviam a atenção, parecem aceitar as possibilidades e diversidades dos corpos, mas, em seguida, estabelecem-se novamente como modelos. Susan Bordo nos alerta: “Não nos dizem mais como é uma dama ou em que consiste a feminilidade”, nem encontramos manuais de como devemos parir. Contudo, assim como em relação ao corpo, nas

imagens de parto: “ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimentos e comportamentos são exigidos” (BORDO, 1997, p.24).

Além da multiplicidade de discursos, os trabalhos aqui pesquisados também me demonstraram que o assunto do parto é pontual nas produções da maioria das artistas. Muitas vezes, o parto é como uma passagem, ele aponta e demarca uma abordagem, dentre muitas outras, em suas produções artísticas. Em outros momentos, é revolução e contestação. Para algumas artistas, este momento é de transição, que leva a sua produção em arte para novas direções. Na poética visual das artistas, o parto parece ser ainda um assunto temporário. Vale destacar que as experiências de ver o próprio filho nascer, de pensar sobre o próprio nascimento, ou ainda, de se imaginar parindo, afetou vários artistas homens, a ponto de fazê-los incluir o tema em suas obras.

Por fim, chamo a atenção para a importância da diagramação das imagens e apresentação das mesmas no início e no final do texto. Nestas escolhas, há também um pensamento conceitual que constrói uma narrativa para esta tese. No início deste trabalho, na concepção/introdução, apresento um mapa geral de imagens, sem delimitadores e territórios. Já na Parte II, *O parto*, mergulho em quatro regularidades observadas, que formam territórios de abordagens do tema do parto. Represento tais limites com círculos de cores e tamanhos diferentes. Termino, nesta conclusão/pós-parto, voltando à imagem inicial, retirando novamente as fronteiras por mim colocadas entre estas imagens. Assim como Warburg não fixava suas imagens em suas pranchas proponho neste final a desmontagem dos círculos delimitadores de meu mapa. Penso suas bordas não delimitadas e suas irregularidades como espaços para a inclusão de outras obras e outras artistas. Assim, espero que este seja um convite também para que novos enunciados sejam observados e criados.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p.55-79.

_____. O que é um dispositivo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Cesária: más allá de la herida**. Espanha: Editorial B STARE. 2010.

_____. Ana Álvarez-Errecalde. "Los partos 'de película' hacen de la mujer una espectadora, del bebé un producto y del médico un protagonista". **Quesabesde**, jul. 2013. Disponível em: <http://www.quesabesde.com/noticias/anaalvarez-errecalde-contexto-fotografico_9931> Acesso em: 12 mai. 2014. Entrevista concedida a Calvin Dexter. (a)

_____. "Cesarean, Beyond the Wound" & Other Life Images. ~ Ana Álvarez-Errecalde {Nudity & Childbirth}. Via **elephant journal** on Feb 26, 2013. Disponível em: <<http://www.elephantjournal.com/2013/02/cesarean-beyond-the-wound-other-life-images-ana-alvarez-errecalde-nudity-childbirth/>> Acesso em: 12 mai. 2014. (b)

_____. *Umbilicar Self-portrait*. Vídeo. 2013. Disponível em: <http://www.minushu.com/portfolio/eng-autorretrato-umbilical/?lang=en>. Acesso em: 01 jan. 2013.

_____. "In Conversation with Ana Álvarez-Errecalde." *Her Blue Print: Art & Ideas for Women Everywhere*. 2014. Disponível em <http://imowblog.blogspot.com.es/2014/01/in-conversation-with-ana-alvarez.html>. Acesso em 12 mai. 2014.

ANDRADE, Marta M. "A cidade das mulheres: A questão feminina e a pólis revisitada" In: FUNARI, Pedro P.; FEITOSA, Lourdes C.; SILVA, Gláydson José. (org.) **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. São Paulo: Fap-Inifesp. 2014.

ANSART, Pierre. Mal-estar ou o fim dos amores políticos. **História & Perspectivas**. Uberlândia: EDUFU, nº 25-26, jul/dez 2001-jan/jun 2002.

ANSART, Pierre. **La gestion des passions politiques**. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.

ARASSE, Daniel. Arte e Ciência: Funções do desenho em Leonardo da Vinci. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Mária Lúcia Bastos (org.). **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: EdUSP, 2006. (Coleção texto & arte; v.17).

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins, 2001.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: O mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **O conflito: a mulher e a mãe**. Tradução de Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BARAITSER, Lisa; TYLER, Imogen. From Abjection to Natality: Some Thoughts on Helen Knowles' YouTube Portraits. In: KNOWLES, Helen. **Private View: Public Birth**. Londres: GV art, 2013.

BARBA, Mariana Della, BARIFOUSE, Rafael, '**Desvalorização' de parto normal torna Brasil líder mundial de cesáreas**. São Paulo: BBC News Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/04/140411_cesareas_principal_mdb_rb.sh tml>, Acesso em out. 2015.

BARRAGÁN, Paco. Los antihéroes de Dijkstra. **Lapiz**: Revista Internacional de Arte, Espanha, n. 161, p. 49-53, mar. 2000.

BARROS, Roberta. **Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BARTHES, Roland (1984) *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BATAILLE, Georges. “A interdição ligada a reprodução”. In: **O erotismo**, São Paulo: Arx, 2004. p.83

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ / N-Imagem, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**, volume 2. Tradução Sérgio Milliet. -3 ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BELMIRO, Célia Abicalil. **A Fotografia na Construção Visual da Gravidez**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luz, 1992.

BENLLOCH, Montse. **Art i Maternitat**, Vic/Espanha: Eumo Editorial – H. Associació per a les arts contemporànies. 2009.

BENJAMIN, Walter et al. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos Escolhidos. São Paulo: Editor Victor Cunha, 1983.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 9-40.

BETTERTON, Rosemary. Maternal figures: the maternal nude in the work of Kathe Kolwitz and Paula Modersohn Becker. POLLOCK, Griselda (Ed.) **Generations and geographies in the visual arts**. New York, 1996.

_____. Louise Bourgeois, Ageing, and Maternal Bodies. **Feminist Review**, 93(1), (2009). p. 27–45. <https://doi.org/10.16995/sim.160>

_____. “Maternal Bodies in Visual Culture”. **Studies in the Maternal**. 1(1), pp.1–3. 2009. Disponível em: <<http://doi.org/10.16995/sim.160>>. Acesso em: 28/06/2017. <https://doi.org/10.16995/sim.160>

Birth Rites Collection. Symposia 2011, Manchester/London: 2011 . (FOLDER IMPRESSO)

BORDO, Susan. O Corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de

Foucault. In: BORDO, Susan, JAGGAR, Alison (ed.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. A feminista como o Outro. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 10, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9853>>. Acesso em: 29 out. 2017.

BORGES, Dulcina Tereza Bonati; PUGA, Vera Lúcia. Apresentação - **Mulheres artistas ou intérpretes das artes: relações de gênero contemporâneas subversivas ou silenciadas**. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, vol. 24, n. 2, p. 269-274, jul./dez. 2011.

BORGES, Dulcina Tereza Bonati; STRACK, Maria das Graças Rodrigues. O Ôco do Ventre: a representação da maternidade nas Artes Plásticas em Uberlândia 1980-99. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, vol. 9, n. 10/11, p. 109-146, 2º sem. 2001/1º sem. 2002.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.21, p. 103-131, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000200006>

BOURGEOIS, L. **Louise Bourgeois. Destruição do Pai. Reconstrução do Pai**. Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRAND, Peg; GRANGER, Paula. The Aesthetics of Childbirth. In: LINOTOTT, Sheila.; SANDER-STAUDT, Maureen (Ed.), **Philosophical Inquiries into Pregnancy, Childbirth and Mothering: Maternal Subjects**. Inglaterra: Routledge, 2012. (p.215-236)

BRIGHT, Susan. **Art Photography Now**. New York: Aperture, 2005.

_____. *Mnemosyne*. In: BRODA, Ana Casas. **Kinderwunsch**. Madrid: La Fábrica, 2013.

_____. **Home Truths: Photography and Motherhood**. London: Art Books, 2013.

BRODA, Ana Casas. Homepage da Artista. Disponível em: <<http://www.anacasasbroda.com/>> . Acesso em mai. 2017.

BRODA, Ana Casas. **Kinderwunsch**. Madrid: La Fábrica, 2013.

BUERKE, Chris. Yo Momma So Y That Z: A linguistic Analysis of Yo-Momma Humor. LING 498 – **Senior Seminar in Linguistics**. Dr. Gregory Richter. April 25, 2013.

BULLER, Rachel Epp. **Reconciling Art and Mothering**. Burlington, EUA: Ashgate, 2012.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam; sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

_____. Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia. Tradução de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni. Autêntica, 2015.

BÜTTNER, Claudia (2002) “Projetos Artísticos nos espaços não-institucionais de hoje.” In: Pallamin, Vera M. (org.) *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade.

CARNEIRO, Maria Elizabeth R. Imagens de mães pretas em 24 quadros **XXIX Simpósio ANPUH** Contra os Preconceitos: História e Democracia UnB. Brasília / DF, 24 a 29 de julho de 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1504219182_ARQUIVO_1504210453_ARQUIVO_ANPUH2017textoMERCarneiropublicacaoAnais.pdf

_____. Imagens de corpos negros no feminino: a construção de uma evidência?. Anais do XVII Encontro de História da ANPUH-Rio. 2016.

_____. Procura-se “Preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”: Uma cartografia das amas-se-leite na sociedade carioca (1850-1888). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Brasília, DF, 2006.

CARNEIRO, Rosamaria Giatti. **Cenas de Parto e Políticas do Corpo: uma etnografia de práticas femininas de parto humanizado**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2011.

CARVALHO, Maria Luiza. O renascimento do parto e do amor. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: Saint Germain, ano 10, p. 521-523, 2º sem. 2002.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200022>

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. 1 ed. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
_____. **Invenção do Cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002. (Coleção Memória e Sociedade).

CHAUVET, Eduardo; de PAULA, Erica. **Renascimento do parto**. Direção: Eduardo Chauvet e Erica de Paula. Brasil: Chauvet Filmes e Masterbrasil, 2013.

CHERNICK, Myrel.; KLEIN, Jennie (Org.). **The M Word: Real Mothers in Contemporary Art**. Canadá: Demeter Press, 2011.

CHIARELLI, Chiarelli. *Folder da exposição Deslocamentos do Eu. O Auto Retrato digital e pré-digital na Arte Brasileira (1976 - 2001)*. Itaú Cultural Campinas, Paço das Artes-São Paulo, 2001.

CLEMENTS, Jessica D. **The Origin of the World: Women’s Bodies and Agency in Childbirth**, Fairfax: George Mason University, 2009.

CLEMENTS, Jessica D. The Act with No image: Creating a feminist Aesthetic of Childbirth. In BULLER, Rachel Epp. **Reconciling Art and Mothering**. Burlington, EUA: Ashgate, 2012.

COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. Tese (Doutorado em

Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

COLASANTI, Alessandra. Aleta Valente, a boca do novo mundo. **Revista Nin** vol. 2, Editora Guarda-Chuva, 2016. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/aleta-valente/>. Acesso em maio 2018.

COLI, Jorge. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino. In: **Revista de história da arte e arqueologia n.16** /JAN/JUN de 2011. p. 131 – 146, Gráfica do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp.

CORTÊS, L. S. **Imagens de mulher: a fotografia na arte contemporânea brasileira**. 2007. 84 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade de Goiás – FAV/UFG, Goiânia. 2007.

COSTA, Cristina. A presença feminina no Imaginário dos artistas brasileiros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 12, p. 331-346, 1º sem. 2004.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000100021>

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção arte&fotografia).

COVA, Anne. **História da Maternidade: em que ponto estamos?**. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.12, p. 163-185, n. 16, 1º sem. 2011.

COX, Renee. Homepage da Artista. Disponível em: <<http://www.reneecox.org/>> Acesso em out. 2013.

DIJKSTRA, Rineke. Rineke Dijkstra: A Retrospective. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2012. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424>>. Acesso em: out. 2013.

DIJKSTRA, Rineke. Portraits. New York: Shirmer/Mosel and D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates: “Lire ce qui n’a jamais été écrit”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 9-79.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Contraponto; Museu de Arte do Rio. 2013.

DIJCK, José van. **Digital Cadavers and Virtual Dissection**. In: **Bleeker, Maaïke. Anatomy Live: Performance and the Operating Theatr**. Amsterdam University Press, 2008.
<https://doi.org/10.1515/9789048501229-005>

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres**, Vol. 4, 5. Porto: Afrontamento, 1990.

_____. **Imagens da Mulher**. Porto: Afrontamento, 1992.

EDWARDS, Daniel. **Dedication Honors Nude Britney Spears Giving Birth**, Daniel

Edwards Gallery. Disponível Em: <[Http://www.cacanet.com/monument-to-pro-life-the-birth-of-sean-preston.html](http://www.cacanet.com/monument-to-pro-life-the-birth-of-sean-preston.html)> . Publicado Em 22, Março. 2006.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

EISENBERG, Alex. **Becoming a child or a lamb?** In: SPILL: OVERSPILL, 2009. Disponível em: <<http://spilloverspill.blogspot.com.br/2009/05/becoming-child-or-lamb-by-alex.html>> Acesso em Set. 2017.

EVERSLEY, Shelly. Renee Cox: The Big Picture. *Nka*, 1 May 2003; 2003 (18): 72–75. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/a1fe9b_b2a84a31e6274063a97252974a148911.pdf . Acesso em: jun. 2019. <https://doi.org/10.1215/10757163-18-1-72>

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: EdUSP, 1991. (Coleção texto & arte; v.3).

_____. (org.); KERN, Mária Lúcia Bastos. **Imagem e Conhecimento.** São Paulo: EdUSP, 2006. (Coleção texto & arte; v.17).

FIOCRUZ. **Nascer no Brasil: Inquérito Nacional sobre parto e nascimento.** Disponível em <<http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/informe/site/arquivos/anexos/nascerweb.pdf>> Acesso em: set. 2014.

FLORES, Maria Bernadete Ramos (org.); VILELA, Ana Lucia (org.). **Encantos da imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Entrevista com Miklós Peternák.** 1988. Disponível em: <<http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html>> Acesso em: 2 mar. 2002.

FOGLIATTO, Débora. **Margs apresenta exposição só de artistas mulheres em “Útero, Museu e Domesticidade”.** Porto Alegre: Jornal Sul 21. Publicado em: 25 de maio, 2014. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/margs-apresenta-exposicao-so-de-artistas-mulheres-em-utero-museu-e-domesticidade/>>. Acesso em: 28/07/2017.

FORSTER, Kurt W. Introducción. In: WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo.** Madrid: Alianza Editorial, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Tradução e Organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Ed.

Graal, 1988.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 8ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

_____. **A arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, - 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, - 8ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

FREITAG, Vanessa. Tecendo os fios das memórias de infância no processo criativo docente, UFSM, 2008

GARB, Tamar. Gênero e Representação. IN: FASCINA, Francis et al (ors). **Modernidade e modernismo, a pintura francesa no século XIX**. SP: Cossac & Naify, 1998.

GOLDSTEIN, Laurence. **The female body: figures, styles, speculations**. 4. ed. Michigan: University of Michigan, 2001.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1993.

GORE, Ariel. (2014) “No Delineation Between Art Creation and Family Life.” **HIPMAMA**, Berkeley, n. 55, 2014. p. 10-13.

A GOOD BIRTH. (Série Medieval Lives: Birth, Marriage, Death) Diretor e produtor: Lucy Swingler. Apresentador: Helen Castor. Inglaterra: BBC, 2012. Documentário (59 min), son., co lor. <https://www.youtube.com/watch?v=s3oPoe8gy1Y>

GUIMARÃES, Cao; ANJOS, Moacir dos. **Cao**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: a ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HAROCHE. Claudine. Transformações das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades Contemporâneas. In: **A Condição Sensível**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008.

HAUSER, Arnold. **História Social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Catálogo *Manobras radicais*. (Curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

HOBBY, Elaine (Ed.). **The Midwives Book: Or the Whole Art of Midwifry** Discovered by Jane Sharp. (Women Writers in English 1350-1850), New York: Oxford University Press, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e Impasses: o feminismo, como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUCHEON, Linda. **Poética do Pós- modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IRIGARAY, Luce. **Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference**. New York: Routledge, 1993.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter**, NY, Routledge, 1996.

JANSEN, Charlotte. **Birth Rites: The Only Collection of Contemporary Art on Childbirth**. Jan. 2019. Londres: Elephant. Disponível em: <<https://elephant.art/birth-rites-collection-contemporary-art-childbirth/>>, Acesso em abr. 2019.

JEFFERIES, Janis. "Birth Rites and Rights in the Digital Age". In: KNOWLES, Helen. **Private View: Public Birth**. Londres: GV art, 2013.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2017

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KELLY, Mary. "On sexual politics and art". In: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Framing Feminism: art and the women's movement 1970-1985**. London: Pandora Press, 1987.

KELLY, Mary. **Post-Partum Document**, Routledge & Kegan Paul, 1983, reprint, English and German, Generali Foundation, Vienna and University of California Press, Berkeley, 1998

_____. Entrevista com Mary Kelly: Mary Kelly del 1 | Introdução & intervju. Publicado em 19 de outubro de 2010. Suécia, Canal Modetna Museet. Disponível em: https://youtu.be/F413Jmy_Zpk. Acesso em 15 junho 2019.

_____. Disponível em: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html. Acesso em maio 2019.

KERN, Daniela. "Do corpo e da alma". Blog Fernanda Martins Costa, 2013. Disponível em: <<http://fernandamartinscosta.blogspot.com.br/2013/>> Acesso em: 20/06/2017.

KNOWLES, Helen. **Private View: Public Birth**. Londres: GV art, 2013.

KNOWLES, Helen. Homepage da Artista. Disponível em: < <http://www.helenknowles.com> > Acesso em mai. 2014.

_____. **About Birth Rites Collection**. In: Feminar on Female Hysteria seminar, 2016. Public Exhibitions @ Premises Studios, Londres. Disponível em: < <http://www.birthritescollection.org.uk/public-exhibitions/4593812081> > Acesso em nov. 2017.

KOCHANOWSKA, Belinda. Belinda Kochanowska: My Flesh is Your Flesh. Austrália: Queensland Centre for Photography, Dec 18, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/qcppublications/docs/bk_catalogue_issuu> Acesso em mar. 2016.

_____. Homepage da Artista. Disponível em: <<http://www.belindakochanowska.com> > Acesso em mai. 2016.

KOTAK, Marni. Homepage da Artista. Disponível em: <<http://www.marnikotak.com/>> Acesso em mai. 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. EUA: MIT Press, 1999.

<https://doi.org/10.7551/mitpress/1504.001.0001>

LAPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, p. 283-300, 2º sem. 2002.

<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi De. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar** – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e Impasses: o feminismo, como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-241.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução Marina Appenseiler. - Campinas, SP: Papirus 2003.

LINS, Jacqueline Wildi. A presença feminina no imaginário dos artistas. Brasileiros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 12, n.1 p. 331-346, jan./abr. 2004.

<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000100021>

LISS, Andrea. **Feminist Art and the Maternal**. Minnesota University of Minnesota, 2009.

_____. Making the Black Maternal Visible: Renée Cox's Family Portraits. In: BULLER, Rachel Epp. **Reconciling Art and Mothering**. Burlington, EUA: Ashgate, 2012.

LUCIE-SMITH, Edward. **Artoday**. Singapore: Phaidon, 1995.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (org.). **História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 2010, pp. 53-70.

LOUWEN, Frank, et al. **Does breech delivery in an upright position instead of on the back improve outcomes and avoid cesareans?**. In: *International Journal of Gynecology & Obstetrics*, 136, n.2, p.151-161, 2017. <https://doi.org/10.1002/ijgo.12033>

MACIEL, Nahima. Mulheres contam como é lidar com a maternidade e a produção artística. **Correio Brasiliense**, Brasília, 22 de mai. 2018.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. [online] Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

<https://doi.org/10.7476/9788575414514>

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Memórias maternas: experiências da maternidade na transição do parto doméstico para o parto hospitalar**. In: *História Oral*, v.8, n.2, p. 61-76, jul-dez. 2005.

MARTINS, Ana Paula V. **A Ciência dos partos: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia científica no século XIX**. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (3):320, set-dez/2005. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300011>

MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,

2009.

MAUS, Lilian (Org.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

McCLOSKEY, Paula. Post-Partum Document and Affect. *Studies in the Maternal*, 2012. 5(1), pp.1–22. Disponível em: www.mamsie.bbk.ac.uk. Acesso em maio 2019. <https://doi.org/10.16995/sim.121>

MESKIMMON, Marsha. **The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century**. Columbia: University of Columbia, .

MENDONÇA, Maria Collier de. **A maternidade na publicidade: uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto**. 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. **Grávidas, mães e a comunicação publicitária: uma análise semiótica das representações da gravidez e maternidade na publicidade contemporânea de mídia impressa**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MICROSCOPEGALLERY. Disponível em: <https://microscopegallery.com/marni-kotak-birt-baby-x/>, 2011. Acesso em ago. 2014.

MOTT, Maria Lucia. Parto (Dossiê). **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, p. 399-401, 2º sem. 2002. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200009>

MOTT, Maria Lúcia. ASSISTÊNCIA AO PARTO: DO DOMÍLIO AO HOSPITAL (1830-1960). **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 25, ago. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10588>>. Acesso em: 29 maio 2019.

Museum of Motherhood. Disponível em: <<http://mommuseum.org/>>. Acesso em ago. 2014.

NOCHLIN, Linda. “Courbet's ‘L'origine Du Monde’: The Origin without an Original.” **October**, vol. 37, 1986, pp. 77–86. Disponível em: *JSTOR* <www.jstor.org/stable/778520>. (Acesso em abr. 2019). <https://doi.org/10.2307/778520>

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity**. London: Thames & Hudson, 2001.

NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists? Thirty Years After. In: Nochlin, Linda; Reilly Maura. **Women Artists: The Linda Nochlin Reader**. Thames & Hudson, 2015, p.311-32.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed Aurora, 2016. (Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>)

O'BRIEN, Patricia. **A História da Cultura de Michel Foucault**. In: HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Trad. Jefferson Luiz Camargo) pp. 33-62.

O'REILLY, Andrea, **Between the Baby and the Bathwater: Some thoughts on a Mother-Centred Theory and Practice of Feminist Mothering**. *Jornal of the Association for*

Research on Mothering. Vol. 8, n.1-2, 2006. p.323-330

_____. **Ain't I a Feminist?: Matricentric Feminism, Feminist Mamas and Why Mothers Need a Feminist Movement/Theory of Their Own.** The Maternal Roots of The Gift Economy Conference, April 25-27, 2015 - Rome, Italy . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=miep_ohkzEY>. Acesso em: 17 de junho 2018.

_____. **The Baby Out with the Bathwater: The disavowal and disappearance of Motherhood in 20th and 21st Century Academic Feminism.** Palestra na Australian National University - Gender Institute, Wednesday 29th November 2017- Camberra, Austrália. <<http://genderinstitute.anu.edu.au/baby-out-bathwater%E2%80%A6disavowal-and-disappearance-motherhood-20th-and-21st-century-academic-feminism-0>>, ou, <<https://www.youtube.com/watch?v=Zl6sJcHGjSo>>. Acesso em: 17 de junho 2018.

PACHECO, Mirele de Oliveira. Mulheres artistas brasileiras nas redes sociais: o conceito de corpografia na obra de Andressa Ce., Laís Pontes e Aleta Valente. Anais do V EPHIS Entre História e Fontes: possibilidades de pesquisa. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em História ; coordenação Luis Carlos dos Passos Martins. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2018. Disponível em:<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2018/arquivos/20.pdf>. Acesso em maio 2019.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Framing Feminism: art and the women's movement 1970-1985.** London: Pandora Press, 1987.

POLLOCK, Griselda. "Issue: An exhibition of social strategies by women artists". In: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Framing Feminism: art and the women's movement 1970-1985.** London: Pandora Press, 1987.

POLLOCK, Griselda. The politics of theory: generations and geographies in feminist theory and the history of art histories. IN: POLLOCK, Griselda (Ed.) **Generations and geographies in the visual arts.** New York, 1996.

_____. **Making Feminist Memories: Woman in Art: From Type to Personality by Helen Rosenau.** In: UCL History of Art - Research Seminar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QhCLvdZPylo>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

PALOMO, Anna. IN: **Art i Maternitat**, Eumo Editorial – H. Associació per a les arts contemporànies, Catalunya.

PARDO, Rebeca. La maternidad en el arte: visiones renovadas tras el Post-partum document. Disponível em: <<http://rebecapardo.wordpress.com/2012/05/06/la-maternidad-en-el-arte-visiones-renovadas-tras-el-post-partum-document>>, Acesso em out. 2016.

PASCALI-BONARO, D.; LIEM, K. **Orgasmic Birth: the Best-kept secret.** [Filme-vídeo]. Produção de Debra Pascali-Bonaro e Kris Liem, direção de Debra Pascali-Bonaro. EUA, 2009. 1 DVD, 85 min. Cor e preto e branco. som.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007

PRASS, Dione; SENNA, Nádia. Maternidade: Identidade e Representação. XIX CIC - XII ENPOS, 2010.

- PREMIO PIPA, 2016, Rio de Janeiro. **A Janela para arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: MAM, 2016. Catálogo de Exposição.
- PRIORE, Mary Del. Histórias Íntimas. **Sexualidade e Erotismo na História do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta, 2011.
- _____. **Corpo a Corpo com a Mulher: : Pequena Historia das Transformações do Corpo Feminino no Brasil**. São Paulo: SENAC, 2000
- RAGO, Luzia Margareth; MURGEL, Ana Carolina (Org.). **Paisagens e Tramas: o Gênero entre a história e a arte**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- RAGO, Luzia Margareth. Pensar diferentemente a História. In: **Foucault, História e Anarquismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.
- _____. **Figuras de Foucault**. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2013.
- _____. **Do cabaré ao lar**. 4ed. São Paulo: Paz & terra, 2014.
- RECKITT, Helena (ED.). **Art and Feminism**. Londres: Ed. Phaidon, 2001.
- REES, Emma L. E. **The Vagina: A literary and Cultural History**. Londres: Bloomsbury Academic. 2015.
- REZENDE, Claudia Barcellos. Um estado emotivo: representação da gravidez na mídia. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.36, p. 315-344, jan./jun. 2011.
<https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100012>
- REZENDE, J. Obstetrícia. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1969.
- RIVERA, Tania. Limites, passagens, fricções, In: **Nos limites do corpo: residência artística no hospital da mulher Heloneida Studart**, Catalogo da exposição no Centro Cultural de Arte Hélio Oiticica, Relacionarte: Rio de Janeiro, 2016
- ROMERO, C. Antonio. Daniel Edwards Sculpture "Monument to Pro-Life": Britney Spears As Madonna With Child. **CultureKiosque**, Jul. 2006. Disponível em: <http://www.culturekiosque.com/art/exhibiti/britney_spears_birth_sculpture.html>. Acesso em: out. 2018.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. Emílio ou da educação. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: DIFEL, 3.^a ed, 1979.
- SABIÁ, Ana Paula. **Madonnas Contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade**, 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC, Florianópolis. 2015.
- SAINZ, Rebeca Pardo. La familia en el arte y la antropología del parentesco puntos de encuentro desde 1984 . **Revista sans soleil - estudios de la imagen**, vol 5, no 1, 2013, pp. 48-63. Disponível em: <<http://revista.ceiss.es/index.php/rss/article/view/94>> Acesso em outubro 2013.

SCHILLACE, Brandy. Naissance Macabre: Birth, Death, and Female Anatomy. 30 jul, 2014. Disponível em: <<https://nyamcenterforhistory.org/2014/07/>> Acesso em: 20 de maio 2017.

SENNA, Nádia. da C. **Donas da beleza: A imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX**. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Ciências da comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo. 2007.

SHARP, Jane. The Midwives Book. In: HOBBY, Elaine (Ed.). **The Midwives Book: Or the Whole Art of Midwifry** Discovered by Jane Sharp. (Women Writers in English 1350-1850), New York: Oxford University Press, 1999.

SJOO, Monica; MOORE, Liz; BERG, Ann. **Towards a revolutionary feminist art / Monica Sjoo, Liz Moore, Ann Berg**. Inglaterra, 1973. Disponível em: <<http://nla.gov.au/nla.obj-51715850>> Acesso em mar. 2019.

SJOO, Monica. Some thoughts about our exhibition of “Womanpower: women’s art” at the Swiss Cottage Library. In: PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Framing Feminism: art and the women’s movement 1970-1985**. London: Pandora Press, 1987.

SOUSA, Ruth Moreira de. **Madeup memories corp: a ficção como estratégia na construção de lembranças inventadas**. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. 2013.

_____. PEDIDO Nº 08: "POSSUIR UMA CRIANÇA INQUEBRÁVEL", 2013. Disponível em: <<http://www.madeupmemoriescorp.com.br/pedido-08>> Acesso em out. 2017.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Maternidade e Literatura: desconstruindo mitos. In: Swain, Tânia Navarro.; Muniz, Diva do Couto Gontijo (org.) **Mulheres em ação: praticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. (p.35-72)

STRECKER, Márion. Aleta Valente: suburbana, mãe solteira, feminista, artista. **Revista select**, n. 38, 01 de março de 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/aleta-valente-suburbana-mae-solteira-feminista-artista/>. Acesso em Junho 2019.

SWAIN, Tânia Navarro. “Mulheres sujeitos políticos: Que diferença é essa?”. In: Swain, Tânia Navarro.; Muniz, Diva do Couto Gontijo (org.) **Mulheres em ação: praticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. (p.337-354)

SWAIN, Tania Navarro. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. **Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares**, p. 201-244, 2007. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm>> (Acesso em jul.2019)

SWEETING, Samantha. Home Page. Disponível em: <<http://www.samanthasweeting.com/>> (Acesso em out.2017)

TAVOLARO, Lília Gonçalves Magalhães; TAVOLARO, Sergio Barreira de Faria. Corpo e Modernidade na abordagem de Anthony Giddens: Uma Reflexão à Luz do Discurso pela

Humanização do Parto. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, vol. 24, n. 1, p. 15-48, jan./jun. 2011.

TORNQUIST, Carmen Susana. Armadilhas da nova era: natureza e maternidade no ideário da humanização do parto. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, p. 483-492, 2º sem. 2002. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200016>

TSIARAS, Alexander. Disponível em: <http://www.thevisualmd.com/about_us> Acesso em: 20/09/2017.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações Feministas da Arte Contemporânea: Marcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte Contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013.

TYBURCZY, Jennifer. **Sex Museums: The Politics and Performance of Display**. Chicago. University of Chicago Press., 2016.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226315386.001.0001>

TYLER, Imogen; BARAITSER, Lisa. “From Abjection to Natality: Some thoughts on Helen Knoles' YouTube Portraits”. In: KNOWLES, Helen. *Private View: Public Birth*. London: Poppy Bowers and Helen Knowles, 2013.

TYLER, Imogen; CLEMENTS, Jessica, The taboo aesthetics of the birth scene. *Feminist Review* n.93 (1), 2009, p.134-137. <https://doi.org/10.1057/fr.2009.34>

UPPAL, E. 'Birth Rites: redefining the visual language of birth.'. **Practising Midwife**, Vol. 14(2), Londres: 2011, pp.24-26.

VALENTE, Aleta. Site da Exposição: ComPosições Políticas: outras histórias do Rio de Janeiro Bela Maré, de 2 de março a 1 de abril de 2016 / Hélio Oiticica, de 2 de abril a 21 de maio 2016. <https://www.composicoespoliticas.com/aleta-valente>

VARGAS, Eliane Portes. ‘Barrigão à mostra’: vicissitudes e valorização do corpo reprodutivo na construção das imagens da gravidez. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.237-258, jan./mar. 2012.
<https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000100013>

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WINANT, Carmen. “The art of birth”. *Contemporary Art Review Los Angeles* (Carla), Los Angeles, n. 5., 2016. Disponível em: <<http://contemporaryartreview.la/the-art-of-birth/>> Acesso em mai. 2018.

WINANT, Carmen. **Our Bodies, Online**. *Aperture*, Issue 225, Winter, 2016. Disponível em: <<https://aperture.org/blog/bodies-online-feminism/>>

WITTKOWER, Rudolf. **A Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WHITE CHAPEL GALLERY. Symposium: Birth in Contemporary Art. 11 May, 2011. Disponível em: http://www.whitechapelgallery.org/shop/product/category_id/1/product_id/870?session_id=13726448244becc81fc7c5fd881a5e88c0d0846aac Acesso em jul. 2013.

WHITE, Hayden. **Foucault Decodificado: notas do subterrâneo**. In: Trópicos do Discurso: Ensaaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio C. Franca Neto. 2ª. Ed. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 253-284.

WYE, Deborah. Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait: Prints, Books, and the Creative Process. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação** – 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

FONTES

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Cesária: más allá de la herida**. Espanha: Editorial B STARE. 2010.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Art i Maternitat**, Espanha: Eumo Editorial – H. Associació per a les arts contemporànies, 2009.

BARROS, Roberta; RIVERA, Tania; MATESCO, Viviane. **Arte, mulher e sociedade – residência artística em instituição pública de saúde**. Santa Maria: Anais do 24º Encontro da ANPAP, 2015.

BRODA, Ana Casas. **Kinderwunsch**. Madrid: Lá Fabrica, 2013.

CLEMENTS, Jessica D. **The Origin of the World: Women's Bodies and Agency in Childbirth**, Fairfax: George Mason University, 2009.

CLEMENTS, Jessica D. The Act with No image: Creating a feminist Aesthetic of Childbirth. In BULLER, Rachel Epp. **Reconciling Art and Mothering**. Burlington, EUA: Ashgate, 2012.

COCCHIARALE, Fernando. **Lia Menna Barreto**. Galeria: Revista de Arte, São Paulo, n. 23, p. 82, 1990.

CORREIA, Paula R.; MARTINS, Claudia Regina. **Corpo, tamanhos e histologias: o trabalho experimental de Ana Alvarez-Errecalde**. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-4-COMUNICACAO_COMUNICACAO-ORAL/Corpo.pdf. Acesso em: ago. 2014.

COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

ESBELL, Jaider. **Makunaima, o meu avô em mim!**. Porto Alegre: **Illuminuras**, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

GONÇALVES, Clarice. **Clarice Gonçalves: o som do silêncio**. Brasília: Briquet de Lemos/Brasília Contemporânea, 2014.

KNOWLES, HELEN. **Private View: Public Birth**. London: GV Art, 2013. N. 45/75.

KOCHANOWSKA, Belinda. Página no DIEP. Austrália: DIGITAL INSTITUTE FOR EARLY PARENTHOOD, 4 mai. 2016. Disponível em: <http://www.diep.org.uk/associate-artists/australia/belinda-kochanowska/>

SJÖÖ, Monica. Biblioteca Nacional Australiana, [Bristol : s.n. , [19--] Disponível em: <http://nla.gov.au/nla.obj-51715850/view?partId=nla.obj-51717062#page/n12/mode/1up>

SOUSA, Ruth Moreira de. **Madeup memories corp: a ficção como estratégia na construção de lembranças inventadas**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. 2013.

WYE, Deborah. **Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait: Prints, Books, and the Creative Process**. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

Palestras e vídeos on-line

Birth in Contemporary Art symposia. 2011. Disponível em: <http://www.birthritescollection.org.uk/symposia-sounds/4552170639>>. Acesso em 01 de abril de 2014.

Cesárea, más allá de la Herida - Cesarean, beyond the Wound (Projeto Fotográfico). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3oelExpkv4#t=10>>. Acesso em: ago. 2014

COELHO, Ricardo. Depoimento em vídeo: Grávida, desconfie de seu obstetra, 22 mar. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yn0_fRwTnp8

KOCHANOWSKA, Belinda. **Photo LA Meet The Artist - Belinda Kochanowska**. 14 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebZytaE9ttI> >. Acesso em 01 abr. 2017.

KOCHANOWSKA, Belinda. **Belinda Kochanowska introduction**, 20 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojWtoaYamjQ> > Acesso em 01 abr. 2017.

VALENTE, Aleta. **Perspectivas “Kuir” nas práticas artísticas contemporâneas**, 22 mar. 2016, com Aleta Valente e Matheus Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=deG4BTHREE0>

WALLER, Jonathan. **"Birth as Confrontational Image"** (Helen Knowles, Hermione Wiltshire, Jonathan Waller). In: Birth in Contemporary Art symposia. 2011. Disponível em: <<http://www.birthritescollection.org.uk/symposia-sounds/4552170639>>. Acesso em 22 de julho de 2014.

WYNNE, Megan. Vídeo: **My Puppet**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kceatsd151A>

WYNNE, Megan. Vídeo: **Floor Birth**, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-R9vJbYK1_4

WYNNE, Megan. Vídeo: **The Rebirth Project**, 2016. Disponível em: https://youtu.be/y4sfw_WqACU

Entrevistas

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Umbilicar Self-portrait**. Entrevista concedida a Eva Dominguez, 2013. Disponível em: <<http://www.minushu.com/portfolio/eng-autorretrato-umbilical/?lang=en>> ou <<http://vimeo.com/74476108>>. Acesso em: dez. 2013.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. Ana Álvarez-Errecalde. **"Los partos 'de película' hacen de la mujer una espectadora, del bebé un producto y del médico un protagonista"**. Quesabesde, Entrevista concedida a Calvin Dexter, jul. 2013. Disponível em: <http://www.quesabesde.com/noticias/ana-alvarez-errecalde-con-texto-fotografico_9931> Acesso em: 12 mai. 2014.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. In Conversation with Ana Álvarez-Errecalde. **Her Blue Print: Art & Ideas for Women Everywhere**, Entrevista concedida a Fortunata Calabro. 2014. Blog. Disponível em: <<http://imowblog.blogspot.com.es/2014/01/in-conversation-with-ana-alvarez.html>> Acesso em 12 mai. 2014.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **No Delineation Between Art Creation and Family Life**. Entrevista concedida a Ariel Gore. HIPMAMA, Berkeley, n. 55, p. 10-13, 2014.

BARRETO, Lia Menna. Entrevista concedida a Lílian Maus, 18 de fevereiro de 2014. In: MAUS, Lilian (Org.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

BARROS, Roberta. [**Sobre Não Toque**]. Uberlândia, 01 nov. 2016. Informações passadas por e-mail, Clarissa Monteiro Borges.

COELHO, Ricardo. [**Sobre Origem do Mundo**]. Uberlândia, 20 abr. 2019. Informações passadas por e-mail, Clarissa Monteiro Borges.

DIJKSTRA, Rineke. Rineke Dijkstra (Entrevista). New York: **MOMA Multimídia**. Disponível em: < <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6742>>. Acesso em: ago. 2013.

ESBELL, Jaider. Entrevista para Amazônia Real, 28 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3W7hR6SOBGA>.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell leva o olhar indígena para as artes plásticas**. Programa Antenize. Entrevista com Karina Cardoso. TV Brasil, 30 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B6k7FP5qlrk>

GONÇALVES, Clarice. [**Sobre arte e maternidade**]. Brasília, 28 jul. 2015. Encontro com a artista, Clarissa Monteiro Borges.

KNOWLES. Helen. [**Sobre Birth Rites Collection**]. Uberlândia, 06 mai., 2014. Informações passadas por e-mail, Clarissa Monteiro Borges.

KNOWLES. Helen. **About Birth Rites Collection**. In: Feminar on Female Hysteria seminar, 2016. Public Exhibitions Premises Studios, Londres. Disponível em: <http://www.birthritescollection.org.uk/public-exhibitions/4593812081>. Acesso em nov. 2017.

KOCHANOWSKA, Belinda. **CommonGround**, entrevista concedida a Katelyn-Jane Dunn. Thicker than Water: ON COLLAGE, MOTHERHOOD & HER SERIES 'MY FLESH IS YOUR FLESH', 2015.

VALENTE, Aleta. [**Sobre Bárbara**]. Uberlândia, 01 junho, 2017. Informações passadas por e-mail, Clarissa Monteiro Borges.

VALENTE, Aleta. **PIPA 2017**, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/ruWhOzH2zJs>, Jul, 2017.

VALENTE, Aleta. **Ficção x realidade nas redes sociais** (UOL/2016), entrevista com Juliana Carpaneze em 04 jun. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TO6qeBNPQPM>.

WILTSHIRE, Hermione. [**Sobre Teresa**]. Londres, 02 fev. 2018. Encontro com a artista, Clarissa Monteiro Borges.

Matérias de Jornais e Revistas

A GOOD BIRTH. (Série Medieval Lives: Birth, Marriage, Death) Diretor e produtor: Lucy Swinger. Apresentador: Helen Castor. Inglaterra: BBC, 2012. Documentário (59 min), son., color.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Artista Ana Alvarez-Errecalde retrata el momento inmediato al postparto de su hija**. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Qbmz7GTfLIE> Acesso em ago. 2013.

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. **Self-Portrait of the Artist Giving Birth**. ~ Ana Álvarez-Errecalde {Nudity & Childbirth}. Disponível em <http://www.elephantjournal.com/2013/10/self-portrait-of-the-artist-giving-birth-ana-alvarez-errecalde-nudity-childbirth/>

AKINSHA, Konstantin. **The Mysterious Journey of an Erotic Masterpiece**. Artnews, 2008. Disponível em: <http://www.artnews.com/2008/02/01/the-mysterious-journey-of-an-erotic-masterpiece/>

ARAÚJO, Alberto César. **Jaider Esbell expõe ‘TransMakunaima’ na Casa das Artes, em Manaus**. Manaus: Jornal Amazônia real, 28 mai. 2018. Disponível em: <http://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/>

ARTINFO, “**See The Women Who Shook Up The Art World in 2011**”, Artinfo.com, December 26, 2011.

BLUMSOM, Amy. **They Did What?: Amy Blumsom takes a look at ten of the most shocking performance art works**”, Nouse, May 6, 2014.

CLOUGHTON, Beth. **Monica SJÖÖ: Inspiring women through history – looking back on those whose shoulders we stand upon in our actions for positive social change**. Disponível em: <http://www.ywcascotland.org/tbt-monica-sjoo/>

DAVID, Keren; ROWE, Mark. **Birth paintings get a queasy reception: An artist's attempt to capture the moment of childbirth proved too strong for gallery staff**. Inglaterra: The Independent, 06 jul 1997. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/birth-paintings-get-a-queasy-reception-1249258.html>

ESBELL, Jaider. **Museu Paranaense celebra os povos indígenas em abril**. Secretaria de cultura do Pará, 01 abr. 2019. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/2019/04/3815/Museu-Paranaense-celebra-os-povos-indigenas-em-abril.html>

EISENBERG, Alex. **Becoming a child or a lamb?** In: SPILL: OVERSPILL, 2009. Disponível em: <http://spilloverspill.blogspot.com.br/2009/05/becoming-child-or-lamb-by-alex.html> Acesso em Set. 2017.

EVERSLEY, Shelly. **Renee Cox: The Big Picture**. Nka, 1 May 2003; 2003 (18): 72-75. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/a1fe9b_b2a84a31e6274063a97252974a148911.pdf . Acesso em: jun. 2019. <https://doi.org/10.1215/10757163-18-1-72>

FOGLIATTO, Débora. **Margs apresenta exposição só de artistas mulheres em “Útero, Museu e Domesticidade”**. Rio Grande do Sul: Sul 21, 25 mai. 2014. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/margs-apresenta-exposicao-so-de-artistas-mulheres-em-utero-museu-e-domesticidade/>

Huffington Post, Arts. **“Outrageous Modern And Contemporary Art: A Primer”**, October 31, 2011.

KAUFMAN, Gil. **Britney Spears sued by ex-bodyguards, immortalized in controversial sculpture**, 29 mar.2006. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1527281/britney-spears-sued-by-ex-bodyguards-immortalized-in-controversial-sculpture/>

KELLY, Mary. **Mary Kelly del 1- Introduktion & intervju.** Moderna Museet. 19 out. 2010. Disponível em: https://youtu.be/F413Jmy_ZPk

MACIEL, Nahima. **Poesia feminina em imagem: Panorama celebra uma década de trajetória da artista Clarice Gonçalves.** Correio Braziliense. 06 mai. 2014 . Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/05/06/interna_diversao_arte,426221/panorama-celebra-uma-decada-de-trajetoria-da-artista-clarice-goncalves.shtml.

MACIEL, Nahima. **Muito Prazer: Clarice Gonçalves.** Brasília: Jornal Correio Braziliense 15 jun. 2014.

McNAY, Anna. **Louise Bourgeois, Tracey Emin: Do Not Abandon Me.** Nova York: Studio International, 21 fev. 2011. Disponível em: <https://www.studiointernational.com/index.php/louise-bourgeois-tracey-emin-do-not-abandon-me>

MITCHELL, Catriona. **Luise Bourgeois: Flowering & Decay.** Brava Media, n. 07, 07 jul, 2018. Disponível em: <https://brava.media/louise-bourgeois-flowering-decay/>

MOYNIHAN, Colin. **A Clay Britney Stars in the Abortion Debate.** NY: Nytimes, 30 mar 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/03/30/nyregion/a-clay-britney-stars-in-the-abortion-debate.html>

Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Fernanda Martins Costa inaugura mostra individual no MARGS,** Jul. 2016. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/midia/fernanda-martins-costa-inaugura-mostra-individual-no-margs/>

REED, Aimée. **Louise Bourgeois: Mother and Child at Gallery Paule Anglim.** São Francisco: Daily Serving, 3 jun. 2010. Disponível em: <https://www.dailyserving.com/2010/06/louise-bourgeois-mother-and-child-at-gallery-paule-anglim/>

REDD, Nancy. **“Amazing Births in Unusual Places”,** HuffPost Live, July 12, 2013

ROMERO, C. Antonio. **Daniel Edwards Sculpture "Monument to Pro-Life": Britney Spears As Madonna With Child.** CultureKiosque, Jul. 2006. Disponível em: http://www.culturekiosque.com/art/exhibiti/britney_spears_birth_sculpture.html. Acesso em: out. 2018.

SPARE RIB. Revista feminista inglesa (1973-1993). Disponível em: <https://journalarchives.jisc.ac.uk/britishlibrary/sparerib>

STRECKER, Márion. **Aleta Valente: suburbana, mãe solteira, feminista, artista.** Conhecida pelo personagem Ex Miss Febem, que aparece em redes sociais, a artista de Bangu desafia estereótipos e recebe enxurradas de ataques. Revista Select. Ed. 38, 01 MAR. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/aleta-valente-suburbana-mae-solteira-feminista-artista/> Acesso em mai. 2019.

WHITE, Rupert. **God Giving Birth**. Inglaterra: Jornal eletrônico Artcornall. Disponível em: http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm

WUWO Magazine. “**Insane and Controversial Performance Art**”, February 28, 2014.

Folders e Catálogos de Exposições

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. Catálogo de Artista. Espanha: Anfigraf S.A. Textos de Antonio Colom Pons y Javier Briongos Ibañez, 2010.

BARROS, Roberta. **Nos limites do corpo: residência artística no hospital da mulher Heloneida Studart**, Catálogo da exposição no Centro Cultural de Arte Hélio Oiticica, Relacionarte: Rio de Janeiro, 2016

BROOKLYN MUSEUM. **Exposição Courbet Reconsidered**, 04 nov. 1988 a 16 jan. 1989. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1143>

DIJKSTRA, Rineke. **Rineke Dijkstra: A Retrospective**. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2012. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424>>. Acesso em: out. 2013.

KOCHANOWSKA, Belinda. **Catálogo da exposição “my flesh is your flesh”**. 18 dez., 2014. Disponível em: https://issuu.com/qcppublications/docs/bk_catalogue_issuu

Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Catálogo da exposição: O museu sensível e Utero, museu, domesticidade**. Disponível em: https://issuu.com/margsmuseu/docs/o_museu_sensivel

Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Educativo da exposição Utero, museu, domesticidade**. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/publicacao/utero-museu-e-domesticidade-caderno-de-experiencia-utero/>

PREMIO PIPA, 2016, Rio de Janeiro. **A Janela para arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: MAM, 2016. Catálogo de Exposição.

VALENTE, Aleta. **Site da Exposição: ComPosições Políticas: outras histórias do Rio de Janeiro** Bela Maré, de 2 de março a 1 de abril de 2016 / Hélio Oiticica, de 2 de abril a 21 de maio 2016. <https://www.composicoespoliticas.com/aleta-valente>

Museus, Espaços Culturais, Galerias e Prêmios

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. Hangar gallery. Disponível em: <<http://www.hangar.org/gallery/v/album27/album484/>> acesso em out. 2013.

BIRTH RITES COLLECTION. Disponível em: <http://birthritescollection.org.uk/>

BOURGEOIS, Louise. Exposição Louise Bourgeois: The Empty House, Berlin: The Schinkel Pavilion, 21 abr. – 29. jul. 2018. Disponível em:
<https://www.schinkelpavillon.de/exhibition/the-empty-house/>

ESBELL, Jaider. PREMIO PIPA 2016. Disponível em:
<http://www.premiopia.com/pag/jaider-esbell/>

KOTAK, Marni. Exposição *The Birth of Baby X* na Microscope Gallery, Nova York, 08 out. a 07 nov. 2011. Disponível em: <https://microscopegallery.com/marni-kotak-birt-baby-x/>

MUSÉE D'ORSAY. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html?no_cache=1

MUSEUM OF MATHERHOOD, <https://mommuseum.org/>

VALENTE, Aleta. PREMIO PIPA 2017. Disponível em:
<http://www.premiopia.com/pag/artistas/aleta-valente/>

WELLCOME COLLECTION. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/>

Homepages e blogs de artistas

ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. Homepage da Artista. Disponível em:
<<http://www.alvarezzerrecalde.com/>> Acesso em set. 2013.

BARRETO, Lia Menna. Homepage da Artista. Disponível em: <https://liamennabarreto.blogspot.com/>

BORGES, Clarissa. Homepage da Artista. Disponível em: <http://clarissaborges.blogspot.com/>.

BOURGEOIS, Louise. Página no The Museum of Modern Art. Disponível em:
https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/

BOURGEOIS, Louise. Página na Tate sobre o trabalho *Birth* de 1994. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-birth-p77684>

BRODA, Ana Casas. Homepage da Artista. Disponível em:
<<http://www.anacasasbroda.com/>> Acesso em out. 2013.

CLEMENTS, Jessica. Homepage da Artista. Disponível em:
<http://jessicaclementsainting.com/>

COELHO, Ricardo. Página do artista no Warburg: Banco comparativo de Imagens (Unicamp). Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13493>

COSTA, Fernanda Martins. Homepage da Artista. Disponível em:
<http://fernandamartinscosta.blogspot.com.br/2013/>. Acesso em 20 jun. 2017.

COX, Renee. Homepage da Artista. Disponível em: <https://www.reneecox.org/>

ESBELL, Jaider. Homepage do Artista. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/>

ESBELL, Jaider. Página do Projeto ¡Mira!. Disponível em: <https://projetomira.wordpress.com/>

KELLY, Mary. Homepage da Artista. Disponível em: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html

KELLY, Mary. Página da artista no MODERNA MUSEET, Suécia. Disponível em: [http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist\\$004013689/0/primaryMaker-asc?t:state:flow=5f14bfd3-7664-43c6-8d4e-dc9f825b2106](http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist$004013689/0/primaryMaker-asc?t:state:flow=5f14bfd3-7664-43c6-8d4e-dc9f825b2106)

KNOWLES, HELEN. Homepage da Artista. Disponível em: <http://www.helenknowles.com> >

KNOWLES, HELEN. Blog da Artista. Disponível em: <http://www.helenknowlesartist.blogspot.co.uk/> Acesso em mai. 2014.

KNOWLES, HELEN. Obra de arte adquirida: Ecstatic Labour Pammhlet . London, 2010. N. 37/100

KOTAK, Marni. Homepage da Artista. Disponível em: <http://www.marnikotak.com/>

EDWARDS, Daniel. Homepage do Artista. Disponível em: <https://www.danieledwardsartist.com/introduction/>. Acesso em 01 abr. 2019.

EDWARDS, Daniel. Página do artista na Cory Allen Contemporary Art. Disponível em: <http://www.cacanet.com/daniel-edwards.html>. Acesso em 01 abr. 2018.

HILLER, Susan. Homepage da Artista. Disponível em: http://www.susanhiller.org/otherworks/ten_months.html

KOCHANOWSKA, Belinda. Homepage da Artista. Disponível em: www.belindakochanowska.com

KOCHANOWSKA, Belinda. Página da artista no DIEP. Austrália: Digital Institute For Early Parenthood, 4 mai. 2016. Disponível em: <http://www.diep.org.uk/associate-artists/australia/belinda-kochanowska/>

SOUSA, Ruth. Homepage da Artista. Disponível em: <http://www.madeupmemoriescorp.com.br/>

SWEETING, Samantha. Homepage da Artista. Disponível em: <http://www.samanthasweeting.com/>. Acesso em out. 2017.

WALLER, Jonathan. Homepage do Artista. Disponível em: <http://jonathanwaller.co.uk/>

WALLER, Jonathan. Página do artista em site de pesquisa sobre arte inglesa. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artists/waller-jonathan-b-1956>

WILTSHIRE, Hermione. Homepage da Artista. Disponível em: <http://hermionewiltshire.com/>

WYNNE, Megan. Homepage da Artista. Disponível em: <http://meganwynne.net/>

Imagens

Durante o texto as Imagens foram nomeadas de duas formas: 1) Obra: se referem aos trabalhos que estão no mapa de regularidades enunciativas; 2) Figura: assim foram nomeadas quaisquer outras imagens que dão suporte para a discussão textual.

Obra/ Figura	Dados sobre a imagem	p.
Figura 1	Gravura para The Midwives Book de Jane Sharp, 1671	85
Figura 2	Jan van Rymsdy (Holanda), Gravura para Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata de William Hunter, 1774.	85
Obra 1	Belinda Kochanowska (Austrália, b.____), <i>Birth, Eden of my flesh, Germination, (Nascimento, Paraíso da minha carne e Germinação)</i> . Série: <i>Biophilia</i> , 2014. 60 x 60 cm (cada), impressão sobre papel.	86
Obra 1	Obra 1- Belinda Kochanowska (Austrália, b.____), <i>Birth (Nascimento)</i> . Série: <i>Biophilia</i> , 2014. 60 x 60 cm (cada), impressão sobre papel. Fonte: Catálogo: Belinda Kochanowska: <i>My Flesh is Your Flesh</i> . Austrália: Queensland Centre for Photography, Dec 18, 2014.	87
Obra 2	Fernanda Martins Costa (Brasil, b.____), <i>A Boa Hora</i> , 2013. Grafite, lápis aquarelável e acrílica sobre tela.	90
Figura 3	Prancha XXXVIII (Extraction des bras et de la tête). Nouvelles Démonstrations d'Accouchements, 1822. Gravura de Forestier, desenhos de Antoine Chazal.	91
Obra 2	Obra 3- Fernanda Martins Costa (Brasil, b.____), <i>A Boa Hora</i> , 2013. Grafite, lápis aquarelável e acrílica sobre tela. (3 detalhes)	92
Obra 3	Ruth Sousa (Brasil, b.), <i>Pedido n.08, Série: Memories Cooperation</i> , 2011. Instalação. Negativo de vidro em caixa backlight, placas de vidro com ilustrações em silkscreen sobre sistema reprodutor feminino, ilustração antiga em moldura dourada.	96
Obra 3	Ruth Sousa (Brasil, b.), <i>Pedido n.08, Série: Memories Cooperation</i> , 2011.(detalhe)	97
Obra 4	Clarice Goncalves (Brasil, b.____), <i>Todas As Palavras Ocultam Um Verbo</i> , 2013. Óleo Sobre Tela, 80x80cm	100
Obra 5	Samantha Sweeting (Cingapura, b.), <i>La Nourrice (come drink from me my darling)</i> , 2011. Performance com espectador individual. Birth Rites Collection, Salford School of Nursing and Midwifery, Manchester. Fotografia de Lisa Newman.	105
Figura 4	Samantha Sweeting (Cingapura, b.), <i>La Nourrice (come drink from me my darling)</i> , 2009. Performance com espectador individual. Exposição: Visions of Excess, quadria de Lee Adams and Ron Athey, Spill Festival, Londres. Fotografia de Richard Andersen.	107
Obra 6	Ana Alvarez-Errezcalde (Argentina, b.____), Imagens do Livro: <i>CESÁREA, más allá de la Herida</i> (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010, Espanha, Fotografia Acervo: Césarea, más allá de la herida, libro fotográfico. Editorial Ob Stare, ISBN 978-84-937526-3-7, 2010. Fonte: http://www.alvarezerrezcalde.com/	111
Obra 6	Ana Alvarez-Errezcalde (Argentina, b.____), Páginas do Livro: <i>CESÁREA, más allá de la Herida</i> (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. (Detalhe)	112
Obra 6	Ana Alvarez-Errezcalde (Argentina, b.____), Páginas do Livro: <i>CESÁREA, más allá de la</i>	113

	<i>Herida</i> (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. (Detalhe)	
Obra 6	Ana Alvarez-Errezcalde (Argentina, b.____), Páginas do Livro: <i>CESÁREA, más allá de la Herida</i> (livro fotográfico feito em colaboração com a Association El Parto es Nuestro, Editorial Ob Stare), 2010. (Detalhe)	114
Obra 7	Roberta Barros (Brasil, b.____) <i>Não toque</i> , 2014. Performance. Material: luvas cirúrgicas, tiras de papel (8 x 1.5 cm); 100 a 150 nomes de pessoas (artistas, professoras, funcionários da direção, obstetras, enfermeiras, técnicas de enfermagem, anestesistas, pediatras, gestantes, puérperas, recém-nascidos). Local: Rampas de acesso ao segundo piso do Hospital da Mulher Heloneida Studart, Rio de Janeiro	117
Figura 5	Pierre-Auguste Renoir (França, 1841-1919), <i>Maternidade</i> . 1886. Óleo sobre tela. 74 x 54 cm. Coleção particular. Fonte: https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/motherhood-woman-breast-feeding-her-child-1886	124
Figura 6	Gustav Klimt (Austria, 1862-1918), <i>Esperança</i> 1. 1903. Óleo sobre tela. 189,2 x 67 cm. Coleção particular. Fonte: https://www.gallery.ca/collection/artwork/hope-i	124
Obra 8	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Youtube screen grab German birth video</i> . Série: Heads of Women in Labour, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. 61 x 61 cm. Fonte: http://www.helenknowles.com/	134
Obra 8	Helen Knowles, <i>Youtube screengrab 'Chase Andrews waterbirth'</i> , Série: <i>Heads of Women in Labour</i> , 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. 61 x 61 cm. Fonte: http://www.helenknowles.com/	135
Obra 8	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Annabel's birth</i> . Série: Heads of Women in Labour, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. 63 x 63 cm. Fonte: http://www.helenknowles.com/	135
Obra 8	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Youtube screen grab of 'Shiloh's quick and peaceful waterbirth'</i> , Série: Heads of Women in Labour, 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. 61 x 61 cm. Fonte: http://www.helenknowles.com/	136
Figura 7	Imagem retirada de vídeo no YouTube, Vídeo: Shiloh's quick and peaceful water birth. Postado em 14 outubro de 2010, por: Jessica Connolly. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3TL6GsSb3-4 (Imagem retirada do segundo 1:07)	137
Obra 8	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Youtube screengrab 'Chase Andrews waterbirth'</i> , Série: <i>Heads of Women in Labour</i> , 2011. Impressão em duas cores sobre papel Fabriano Edição de 2. Fonte: http://www.helenknowles.com/	138
Figura 8	Imagem aproximada do rosto de Teresa no trabalho Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), <i>O Êxtase de Santa Teresa</i> , 1644-1647. Escultura em mármore. Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.	138
Obra 9	Obra 9- Helen Knowles (London, b.1975), <i>'A szülés természete' The natural way of birth</i> http://www.youtube.com/watch?v=CH0sRTYd17I , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 148 cm. Edição de 5. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/	139
Obra 9	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Alleingeburt / Unassisted Childbirth</i> http://www.youtube.com/watch?v=a3ANtPxI3pE , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/	140
Obra 9	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Birth with Orgasm I</i> http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/	140
Obra 9	Helen Knowles (London, b.1975), <i>Homebirth of Finn No Music Waterbirth, Homebirth, Caul, Midwife.....</i> http://www.youtube.com/watch?v=NzZYvg6AYdc , Série: Youtube	141

	Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 101 x 135 cm. Edição de 4. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/	
Obra 9	Helen Knowles (London, b.1975), “ <i>Shiloh’s Quick and Peaceful Water Birth</i> ” http://www.youtube.com/watch?v=3TL6GsSb3-4 , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 97cm x 149 cm. Edição de 5. Fonte: http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series/	142
Obra 9	Helen Knowles (London, b.1975), ‘ <i>Раждање с оргазъм</i> ’ <i>Birth with Orgasm I</i> http://www.youtube.com/watch?v=EDyUbZW29ts , Série: Youtube Series, 2012. Impressão em quatro cores sobre papel Fabriano, 115,5cm x 166 cm. Edição de 5. Fotografias: Clarissa Borges, na Birth Rites Collection, na Henriette Raphael House, Gu’s Campus, Kings College, Londres, jan.2018. (As duas imagens abaixo são fotografias de detalhes aproximados da imagem.)	145
Obra 10	Daniel Edwards (EUA, b. 1965), Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston (vista frontal), 2006. Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling	148
Obra 10	Daniel Edwards (EUA, b. 1965), Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston (vista posterior), 2006. Galeria Capla Kestling Fine Art no Brookling	149
Figura 9	Estatua de cera da cantora Britney Spears no Museu Tussauds, em Whashington DC, Estados Unidos. Fonte: https://www.madametussauds.com/washington-dc/en/	151
Obra 11	Clarissa Borges (b.1976), “ <i>Me beija, meu amor, me beija</i> ” (<i>Fernanda</i>), Série: <i>Narrativas de Parto</i> , 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.	156
Obra 11	Clarissa Borges (b.1976), “ <i>Dê seu amor todinho a ela</i> ” (<i>Natália</i>), Série: <i>Narrativas de Parto</i> , 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.	157
Obra 12	Clarissa Borges (b.1976), <i>Silêncio para Bento</i> , Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 60x90cm	159
Obra 12	Clarissa Borges (b.1976), <i>Despindo-se para Ulisses</i> , Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm	160
Obra 12	Clarissa Borges (b.1976), <i>Cantando para Beatriz e Fernando</i> , Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm	161
Figura 10	Prancha 46 – Um dos caminhos de leitura para esta prancha, proposto por Andrea Pinotti, é a leitura da natividade, relacionada especificamente ao nascimento de Esaú e Jacó; João Batista; e Jesus. (Fonte: https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/)	169
Figura 11	Prancha 47 – Nesta Prancha Warburg apresenta pinturas de Giotto, Donatello, Botticelli e Ghirlandaio. Apresentando o personagem da Nínia como criadora e destruidora, anjo da guarda e degoladora. (Fonte: https://warburg.library.cornell.edu/panel/47)	169
Figura 12	Prancha L’origine du monde, A origem do Mundo. Dados das imagens da esquerda para a direita: Jessica Moore (Canadá, b. ____), <i>Charity e Izaiah</i> (Exposição: The Origin of the World: an MFA Thesis Exhibition, 2009). Óleo sobre tela. 60X60cm. Louise Bourgeois (Paris, 1911-2010), <i>The Birth</i> , 2007, Aquarela. Rachel Kainy (Israel, b.1981), <i>Birth</i> , 2016, Aquarela sobre papel, 30 x 21 cm. (Fonte: https://www.artsy.net/artwork/rachel-kainy-birth-1). Jan van Rymdy (Holanda), Gravura para Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata de William Hunter, 1774. Gustave Courbet (França, 1819-1877), <i>The Origin of the World</i> , 1866. Alexander Tsiaras (EUA, b. ____), Imagem da Série: <i>Da concepção ao Nascimento – a vida revelada</i> , sem data (Fonte: http://www.alexandertsias.com/art.php). Frida Kahlo (México, 1907-1954), <i>Mi nacimiento</i> , 1932, óleo sobre tela, 30x35cm (Fonte: https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp). Jaider Esbell (Brasil, b.1979), <i>O parto</i> , 2012, acrílica sobre tela, 80 x 80 cm, (Fonte: http://www.premiopia.com/pag/jaider-esbell/). Ricardo Coelho (Brasil, b. ____), <i>A Origem do Mundo</i> , 2015. 46 x 55 cm, Fotografia.	172
Obra 13	Obra 13- Jaider Esbell, <i>O parto</i> , 2012, acrílica sobre tela, 80 x 80 cm, (Fonte: http://www.premiopia.com/pag/jaider-esbell/)	174

Figura 13	Ricardo Coelho, <i>A origem do mundo - The Origin of the World</i> , 2003. Flores de Espátódea dispostas sobre piso de borracha, 5 cm X 80 cm x 1600 cm, Instituto de Artes da Unesp, Fotografia Ricardo Coelho. (Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13598)	176
Figura 14	Ricardo Coelho, <i>A Vênus de Courbet</i> , 2008. Fotografia, 46 x 55 cm. (Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13419)	176
Obra 14	Ricardo Coelho, <i>A origem do Mundo - The Origin of the World</i> , 2015. Fotografia, 46 x 55cm. (Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13493)	176
Figura 15	Imagem da diagramação da revista com as fotografias do artista Ricardo Coelho. (Fonte: https://www.angulodesign.com/portfolio-item/revista-arteria-11/)	178
Figura 16	Gustave Courbet (1819-1877), <i>L'origine du monde</i> , 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris. Fotografia: Clarissa Borges	180
Obra 15	Jessica (Moore) Clements, <i>Charity and Izaiah</i> , 2007. Óleo sobre tela, 60 x 60 cm. Exposição a <i>Origem do Mundo</i> , out. 2009, (Fonte: http://jessicaclementsainting.com/)	182
Obra 15	Jessica (Moore) Clements, <i>Eileen and Liam</i> , 2007. Óleo sobre tela, 63,5 x 76,2 cm. Exposição a <i>Origem do Mundo</i> , out. 2009, (Fonte: http://jessicaclementsainting.com/)	185
Figura 17	Louise Bourgeois, <i>The Reticent Child</i> , 2003. Exposição "Louise Bourgeois. Petite Maman" no Museo del Palacio de Bellas Artes, México Fotografia: Polan Zepeda. Fonte: https://linnemagazine.com/2013/12/19/louis-bourgeois-plantea-otras-maneras-de-ser-lorena-wolffer/	189
Figura 18	Louise Bourgeois, <i>The Family</i> , 2007. Guache sobre papel, 29x 22 cm (cada). Easton Foundation e Houser & Wirth, Fotografia: Christopher Burke. Fonte: https://www.hauserwirth.com/artists/2777-louise-bourgeois?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=24115	189
Obra 16	Louise Bourgeois, <i>The Birth</i> , 2007/2008 Guache sobre papel, 59 x 45 cm, Tate Collection, Londres (Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-the-birth-t14856)	191
Obra 16	Louise Bourgeois, <i>The Birth</i> , 2007/2008 Guache sobre papel. The Easton Foundation Photo: Christopher Burke. (Fonte: https://irenebrination.typepad.com/.a/6a00e55290e7c4883301b7c7535959970b-popup)	191
Obra 16	Louise Bourgeois, <i>The Birth</i> , 2007/2008. Guache sobre papel, 59 x 45 cm, Galeria Paule Anglim, NY, Fotografia de Cheim & Read. (Fonte: https://www.dailyserving.com/2010/06/louise-bourgeois-mother-and-child-at-gallery-paule-anglim/)	192
Obra 16	Louise Bourgeois, <i>The Birth</i> , 2007/2008 Guache sobre papel, 37.1 x 27.9 cm, The Easton Foundation/VAGA, NY. (Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/920/w500h420/CRI_281920.jpg)	193
Obra 16	Louise Bourgeois, <i>The Birth</i> , 2007/2008 Guache sobre papel, 60 x 45.7 cm, The Easton Foundation/VAGA, NY. (Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/244/w500h420/CRI_308244.jpg)	193
Figura 19	Prancha God Giving Birth, Deus parindo. Dados das imagens da esquerda para a direita: Hermione Wiltshire (Inglaterra, b. 1963), <i>Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth</i> , 2008, Fotografia digital, 50 x 65 cm. (Fonte e coleção: Birth Rites Collection). Autor Francês desconhecido , <i>A birth-scene</i> , 1800, Óleo sobre tela, Wellcome Collection, n.44694i (Fonte: https://wellcomecollection.org/works/myv6pb54). Grayson Perry (Reino Unido, b.1960), <i>The Walthamstow Tapestry</i> , 2009, lã e seda 140 x 700 cm, Tecido por Flanders Tapeçarias a partir de arquivos preparados na Factum Art, Coleção Bonnefantenmuseum. (Fonte: http://www.factum-arte.com/pag/107/-i-The-Walthamstow-Tapestry-i). Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, 1959), <i>Pequenos Partos</i> , 1993, Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. Rachel Kainy (Israel, b.1981), <i>Birth</i> , 2016, Aquarela sobre papel, 30 x 21 cm.	197

	(Fonte: https://www.artsy.net/artwork/rachel-kainy-birth-1). Monica Sjöö (Suécia, 1938-2005), <i>God Giving Birth</i> , 1968, Óleo sobre compensado, 183 x 122 cm, Coleção Museu Anna Nordlander, Skellftea, Suécia. Jonathan Waller (Inglaterra, b.1956), <i>Mother No.27</i> , 1996, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel, 152 x 115 cm (Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/). Megan Wynne (EUA, b.1979), <i>The Rebirth Project</i> , 2016, vídeo (Fonte: http://www.meganwynne.net/). Judy Chicago (EUA, b. 1939), <i>Birth Project (The Crowning)</i> , 1981-84. Pintura Batik e bordado sobre tecido (Fonte: Coleção Birth Rites Collection, fotografia de Clarissa Borges). Autor desconhecido , estátua sobre nascimento, Povo Bazombo, Angola, 1801-1900, Wellcome Collection, Londres (Fonte: https://wellcomecollection.org/)	
Figura 20	Monica SJÖÖ, <i>God Giving Birth</i> , 1968. Óleo sobre compensado, 183 x 122 cm. Coleção Museu Anna Nordlander, Skellftea, Suécia. Imagem de: http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm	198
Obra 17	Lia Menna Barreto, <i>Pequenos Partos</i> , 1993. Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. Fonte: Dissertação de Vanessa Freitag (2008), segundo a autora, esta imagem estava disponível em ww.arteswebbrasil.com.br	202
Obra 17	Lia Menna Barreto, <i>Partinhos</i> , 1993. Bonecas costuradas presas com alfinete na parede. Fonte: https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2007/11/bonecas-1993-galeria-camargo-vilaa-so.html , segundo o qual, as obras foram exibidas em São Paulo, na Galeria Camargo Vilaça, 1993.	202
Figura 21	Monica Sjöö ao lado de sua obra na exposição. Fonte: http://www.ywcascotland.org/tbt-monica-sjoo/	206
Obra 18	Jonathan Waller, <i>Mother No.36</i> , 1996. Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel, 202 x 115 cm.. Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/ , acesso em mai. 2018.	207
Figura 22	Imagens da exposição de Jonathan Waller na New End Gallery, Londres, 1997. Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/cv/	210
Figura 23	Grayson Perry (Reino Unido, b.1960), <i>The Walthamstow Tapestry</i> , 2009, lã e seda 140 x 700 cm, Tecido por Flanders Tapeçarias a partir de arquivos preparados na Factum Art, Coleção Bonnefantenmuseum. (Fonte: http://www.factum-arte.com/pag/107/-i-The-Walthamstow-Tapestry-i).	212
Obra 18	Jonathan Waller, <i>Mother No.45</i> , 1997, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel., 204 x 114 cm. Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/	213
Obra 18	Jonathan Waller, <i>Birth No.2</i> , 1995, Carvão sobre papel. 100 x 66 cm. Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/	214
Obra 18	Jonathan Waller, <i>Mother No.58</i> , 1998, Carvão, guache, pastel, tinta spray e goma-laca sobre papel., 144 x 84 cm. Fonte: http://jonathanwaller.co.uk/	214
Obra 19	Hermione Wiltshire (Inglaterra, b. 1963), <i>Teresa Crowning in Ecstatic Childbirth</i> , 2008, Fotografia digital, 50 x 65 cm. (Fonte e coleção: Birth Rites Collection).	216
Figura 24	Autor Francês desconhecido, <i>A birth-scene</i> , 1800, Óleo sobre tela, Wellcome Collection, n.44694i. Fonte: https://wellcomecollection.org/works/myv6pb54).	217
Figura 25	Sheela-na-gig na Capela de Kilpeck. Fonte: https://www.bbc.com/news/uk-england-45116614	219
Figura 26	Judy Chicago (EUA, b. 1939), <i>Birth Project (The Crowning)</i> , 1981-84. Pintura Batik e bordado sobre tecido (Fonte: Coleção Birth Rites Collection, fotografia de Clarissa Borges).	220
Figura 27	Hermione Wiltshire, <i>A Pressing Engagement</i> , 1994, Fotografia Preto e Branca instalada na The British Council Gallery, Praga. Fonte: http://hermionewiltshire.com/portfolio	221
Figura 28	Hermione Wiltshire, <i>Preparing for birth</i> , 2008. Fotografia Preto e Branca instalada em exposição da Birth Rites Colectício, The Glasgow Science Centre. Fonte: http://hermionewiltshire.com/portfolio	222

Figura 29	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fotográfica Memória</i> , 2000-2001. (Frame 728). Vídeo, animação digital a partir de fotografias.	231
Figura 30	Clarissa Borges (b.1976), <i>Palácio da Alvorada</i> da Série: <i>Turista Censurado</i> , 2003. Fotografia manipulada, 60 x 40cm. Coleção Sérgio Carvalho, Brasília.	231
Obra 20	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. (Frame 113 e 202). Vídeo, 7min.	233
Obra 20	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. (Frame 203 e 351). Vídeo, 7min.	234
Obra 20	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. (Frame 354 e 302). Vídeo, 7min.	234
Obra 20	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. (Frame 432 e 458). Vídeo, 7min.	235
Obra 20	Clarissa Borges (b.1976), <i>Fantasy Birth Memory</i> , 2017. (Frame 646). Vídeo, 7min.	236
Figura 31	Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, <i>Madame Vigée-LeBrun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie</i> (Detalhe da obra), 1786. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris. Fotografia: Clarissa Borges, janeiro 2018.	238
Figura 32	Mary Kelly, <i>Post-Partum Document, Documentação V (Classificação de espécimes, diagramas proporcionais, tabelas estatísticas, Pesquisa e Índice)</i> , 1973 a 1979. Fonte: Moderna Museet, Suécia. (http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist\$004013689/0/primaryMaker-asc?t:state=flow=5f14bfd3-7664-43c6-8d4e-dc9f825b2106)	241
Figura 33	Renée Cox (Jamaica, b.1960), <i>Yo mama</i> , 1993. Fotografia, 150 c 100 cm. Fonte: http://www.reneecox.org/	244
Figura 34	Renée Cox (Jamaica, b.1960), <i>Yo mama the sequel</i> , 1995. Fotografia, 150 c 100 cm. Fonte: http://www.reneecox.org/	244
Figura 35	Ana Casas Broda, <i>Videogame, August 7</i> , 2009. Fotografia do Livro <i>Kinderwunsch</i> , 2013. Fonte: http://www.anacasasbroda.com/	247
Figura 36	Ana Casas Broda, Fotografia do Livro <i>Kinderwunsch</i> , 2013. Fonte: http://www.anacasasbroda.com/	249
Obra 21	Ana Casas Broda, livro/arte “ <i>Kinderwunsch</i> ”, Fotografia Colorida.	251-255
Figura 37	Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), <i>Julie, 29 fevereiro</i> , 1994, Den Haag, Holanda. (1 hora após parto). Série: <i>New Mothers</i> . Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.237.2004)	257
Figura 38	Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), <i>Tecla, 16 maio</i> , 1994, Amsterdam, Holanda. (1 dia após parto). Série: <i>New Mothers</i> . Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.239.2004)	257
Figura 39	Rineke Dijkstra (Holanda, b.1959), <i>Saskia, 16 março</i> , 1994, Harderwijk, Holanda. (1 semana após parto). Série: <i>New Mothers</i> . Fotografia colorida sobre alumínio, 154 x 130 cm. Fonte, acervo: MoMA NY (No.238.2004)	257
Obra 22	Megan Wynne (EUA, b.1979), <i>My Puppet</i> , 2013. Vídeo, 1min50. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Kceatsd151A	259
Obra 23	Megan Wynne (EUA, b.1979), <i>Double Birth</i> , 2016. Fotografia. Fonte: http://meganwynne.net/work/double-birth	260
Obra 24	Ana Alvarez-Erezcalde (Argentina, b. ____), <i>El Nacimiento de mi Hija</i> , Série Ecología, 2005. Díptico fotográfico sobre canvas.	262
Obra 25	Aleta Valente (Rio de Janeiro, b. 1986), <i>Bárbara</i> , 2016. Impressão sobre lona, 88 x 64 cm	270
Figura 40	Imagens do ensaio realizado por Aleta Valente no processo de realização da obra: <i>Bárbara</i> , 2016. Fonte: Imagens enviadas pela artista por e-mail em 01 de junho de 2017.	271
Figura 41	Aleta Valente (Rio de Janeiro, b. 1986), <i>Bárbara</i> , 2016. Impressão sobre lona, 88 x 64 cm.	271

	Fonte: Imagens enviadas pela artista por e-mail em 01 de junho de 2017.	
Figura 42	Susan Hiller, <i>Ten Months</i> , 1977-79. 10 Composições com fotografias preto e brancas e 10 textos, organizados em sequência. Tamanho total: 203 x 518 cm. Fonte: http://www.susanhiller.org/otherworks/ten_months.html	274
Obra 26	Marni Kotak (EUA, b. ____) <i>The Birth of Baby X</i> , 2011. Instalação na Microscope Gallery in Brooklyn New York.	275
Obra 26	Marni Kotak (EUA, b. ____) <i>The Birth of Baby X</i> , 2011. Performance e Vídeo digital em cores, 4min30seg, Ed. 9. Fonte: http://www.marnikotak.com/works-birth-of-baby-x	276