



**Imagens de mães:
uma tomada da máquina
de esperar lissovskiana
por mulheres fotógrafas**
*Images of mothers:
a take on the Lissovskian
waiting machine by
female photographers*



Roberta Veiga¹

Juliana Salles de Siqueira²

¹ Professora Doutora do Curso de Comunicação e da linha Pragmáticas da Imagem do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), coordenadora do grupo de pesquisa *Poéticas Femininas, Políticas Feministas* (CNPq) e membra do Comitê Científico da SOCINE. E-mail: roveigadevolta@gmail.com

² Pós-doutoranda na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: jsallesdesiqueira@gmail.com

Resumo: Com as imagens de Rineke Dijkstra e Nan Goldin, retomamos, estética e politicamente, a noção de *máquina de esperar* de Mauricio Lissovsky, observando as relações entre a espera das fotógrafas e das mulheres retratadas em suas maternidades. A ideia é abordar, por meio das obras *Recém-mãe*, de 1994, e *Daqui à maternidade*, do período de 1986 a 2000, o modo como, ao retratarem a experiência materna, elas impregnam a imagem com a sua qualidade e restabelecem o poder de indeterminação da máquina lissovskiana face a uma antimáquina de expectativa feminina.

Palavras-chave: fotografia; maternidades; Mauricio Lissovsky; Nan Goldin; Rineke Dijkstra.

Abstract: By observing images by Rineke Dijkstra and Nan Goldin, we revisit Mauricio Lissovsky's (2008) notion of *waiting machine*, thinking relationships between the waiting of photographers and the portrayed mothers. This study aims to address, by the works *New Mother* (1994) and *From here to motherhood* (1986-2000), the way in which the photographers, in portraying the maternal experience, imbue the image with its quality and re-establish the power of indeterminacy of the Lissovskian machine in the face of an anti-machine of female expectation.

Keywords: photography; maternities; Mauricio Lissovsky; Nan Goldin; Rineke Dijkstra.

Primeira aproximação: *mise-en-abyme* de esperas

As fotografas estão com as câmeras a postos: entre corpos femininos, a objetiva se põe a capturar um tempo íntimo, irreproduzível. Na contramão, geram imagens que, reproduzíveis tecnicamente, se tornarão públicas. Frente à *máquina de esperar* – nomeação do dispositivo fotográfico por Mauricio Lissovsky (2008) –, as formas começam a sua fatura antes do momento de uma pose ou de uma cena, na convivência marcada por uma temporalidade singular e distendida em que fotógrafas e fotografadas aguardam o disparador estalejar. A cortina do obturador, que se abre e se fecha tão rapidamente, produz o “refluir do tempo para fora da imagem” (Lissovsky, 2008, p. 109).

É fora dela, enquanto materialidade, que está em jogo um vínculo ético e estético da espera que, como um campo de possíveis, faz do ato fotográfico menos a captura de um instante no espaço do que uma hesitação entre durações, como assinala o autor. Hesitação essa que convida o tempo a se achegar, que é capaz de acolhê-lo, pois o fará não em função do passado registrado, que certa história da fotografia já contou, nem mesmo do presente flagrado. O fará em função do futuro por vir que se insinua numa conformação não programada de um devir-imagem das mulheres retratadas, próprio de um saber ainda-não-consciente, como diria Walter Benjamin (1994). Grávida do tempo está a máquina de esperar de Lissovsky, que em nada compartilha com os automatismos capitalistas modernos em engrenagens homogêneas e hegemônicas. Grávidas do tempo estão as mulheres diante da câmera de Dijkstra e Goldin, as quais, tendo ou não parido, vivenciam suas maternidades. Grávidas do tempo estão as fotógrafas que, no antecampo, diante das mães, se perguntam: “é agora ou não é agora? [...] espero mais ou não espero mais?” (Lissovsky, 2011, p. 7).

Um modo de olhar que procura ver a fotografia nascendo, definiu certa vez Lissovsky sua formulação não só histórico-técnica e filosófica da máquina de esperar, mas a própria conflagração de seu método³ de ver a fotografia através do modo como o fotógrafo espera, ou seja, no modo como se qualifica o instante. Se a máquina lissovskiana traz a hesitação e a espera para a gênese da fotografia, na série *Recém-mãe* (*New mother*, 1994 – Figura 1), a artista holandesa Rineke Dijkstra, ao fotografar mulheres com seus bebês recém-nascidos nos braços, imediatamente depois do parto, parece ainda esperar algum índice do nascimento dessa mãe para que

³ Segundo Lissovsky (2008), é também um método de ver a fotografia, que pensa como a ética da espera se torna imagem.

haja foto. Já a mulher fotografada espera o desdobramento de sua maternidade, que ali, imediatamente após parir, só pode se anunciar. Não à toa, essa série inicia nossa reflexão sobre as noções de expectativa e aspecto na conceituação do ato fotográfico em Lissovsky.



Figura 1: *New mother*

Fonte: <https://www.getty.edu/art/collection/object/11437D>

É o anúncio da espera pelo nascimento (constituente de toda a gravidez), como qualidade experiencial, que Dijkstra busca quando abre a câmera para a mãe nua que acaba de parir e que deve segurar fora dela o ente que até então acolhia invisível em seu ventre. O ato de segurar o bebê como que imantado ao seu corpo mole do parto é desconcertante, pois, entre as esperas pelo parto e pela criança que, enfim, chega, está a conflagração da maternidade que, pela primeira vez, se apresenta como nunca inteira, em sua incompletude. Diante dessa *mise-en-abyme* de esperas, a câmera se faz máquina de esperar, e a imagem se insinua em uma trama temporal que relaciona o passado de quem tanto esperou e o futuro não-saber sobre a maternidade. No presente dos espectadores, a fotografia só pode ser a imagem “dialética” de Benjamin, guardiã do ponto crucial de um tempo em abismo, ou do “turbilhão da história”, que desfaz qualquer linearidade (Didi-Huberman, 2015, p. 123-138).

Trata-se de uma sobreposição de esperas: a do nascimento da criança, a do nascimento de um devir-mãe, a do nascimento da fotografia. Essa *mise-en-abyme* pode ser explicitada como uma tríplice gênese da máquina de esperar lissovskiana. A espera da fotógrafa (1) busca se aproximar daquela da mulher que, vinda de uma espera gestacional (2), acaba de chegar para, na expectativa do *recém* (3), se transmutar na imagem da mãe com o filho. Ao fim, as fotografias de Dijkstra carregam em sua

materialidade o vestígio das três esperas que se intercambiam de lugar: pela mãe-pela criança-pela fotografia. Por isso, talvez, tais imagens sejam capazes de se dobrarem sobre si mesmas e nos lançarem a um momento indizível de relação materna, puramente afetivo, que escapa às codificações do ser mãe. Ainda que todos os códigos estejam a escoltar tal espera, do ponto de vista da máquina, apontam para fora dali. Como assegura Lissovsky (2012), o tempo que a imagem conflagra jamais passará, já que no presente – no desajeito da mulher que segura o bebê ainda escorregadio – está prenhe do futuro do pretérito: o devir mãe primeira que a foto não realizará.

Na perspectiva de Lissovsky, a máquina de esperar de Dijkstra lançaria a fotografia à hesitação do *recém*, da maternidade que nunca se completa. Na perspectiva de Dijkstra, a máquina de Lissovsky lançaria a hesitação do *recém* ao nascimento da imagem da mãe com o filho, um devir da fotografia que nunca se completa. Seria a máquina lissovskiana, nessa potência de abertura temporal, provocadora de uma diferença na máquina de produção capitalista? As fotografias de Rineke nos lançariam para fora de uma trajetória já há muito cifrada historicamente por uma lógica patriarcal, capitalista e biocolonizadora? Ou, antes, tal marca histórica se insinuaria no mesmo *aspecto* da maternidade por vir? Nesse caso, tudo se passaria como se a função máquina da câmera fosse análoga à máquina capitalista, trazendo consigo as amarras da maternidade pré-concebida, cujo fora de campo da foto se fecharia sobre o jugo do sexismo. Não mais o futuro indeterminado daquele gesto, mas de um sistema que explora o trabalho do cuidado como o de uma mãe máquina, sem vida e sem remuneração.

Enquanto máquinas, ambas compartilham essa possibilidade. Porém, a máquina capitalista não espera. Trata-se de um regime de tempo da rapidez das trocas monetárias que, conforme aponta Silvia Federici, elege como atividade criadora de valor apenas “a produção-para-o-mercado”, enquanto a criação para a vida – a gravidez, o aleitamento e o cuidado – acontece na duração lenta da vida das mulheres-mães, cujos corpos perdem a mobilidade, e a dimensão laboral é invisibilizada e segregada das relações produtivas e criativas (Federici, 2017, p. 144-145).

O que a máquina de Lissovsky pode fazer, e o faz em Rineke, não é destruir a outra, mas chamá-la ao campo de forças do ato fotográfico, para tensioná-la por dentro, espaço em que ocorreria a gênese da mãe e da imagem. Isso porque, para fazer da mãe uma máquina de reproduzir, a máquina de fotografar não poderia ser a de esperar, mas a de determinar. É justamente em função dessa *mise-en-abyme* da espera que o futuro da imagem – do desajeito pós-parto de ter o ser antes abrigado no ventre

agora a se mexer nos braços – se faz potência para devires maternos indeterminados e singulares. Quando as mães nos devolvem nosso olhar, as imagens de Dijkstra mostram o que desejam, e isso Lissovsky e Martins (2013) sempre acreditaram: que elas biografam suas histórias e esperam se tornar. É justamente porque nessa obra o ser mãe surge em sua incompletude e abertura que a conformação da mãe funcional só pode aparecer como um instante de perigo que toda imagem dialética conjura. Para Benjamin (1994), o perigo é estar a um passo de se transformar em instrumento da classe dominante.

Segunda aproximação: a qualidade da experiência e a manutenção do invisível

Das esperas à imagem materializada, por fim na sala escura da revelação, depara-se então com uma *densidade fantástica*: “uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto” (Dubois, 2009, p. 326). Sobre essa vida própria das imagens e suas evocações, Mauricio Lissovsky também escreveu (citando Durand dessa vez) que o autor abordou a fotografia como “um palimpsesto infinitamente complexo” por repetir assuntos (Durand *apud* Lissovsky, 2008, p. 210). No caso sobre o qual nos debruçamos, ao operar com os signos-corpos da maternidade, quantas imagens se desvelam em conexão, repetição (e diferença) sobre as mãos, entre telas, antes delas, pelo encontro? Além do obturador da holandesa Rineke Dijkstra, o da estadunidense Nan Goldin, em *Daqui à maternidade* (1986-2000), também foi acionado no ínterim em que se enxergou uma entrega, na *mise-en-scène* de uma confiança silenciosa, íntima, de irreparável singularidade compartilhada a conformar palimpsestos.

A segunda dissertação de Mauricio Lissovsky (2008), para a qual o tempo da fotografia oitocentista se refugia no instantâneo moderno pelo trabalho de expectativa das fotógrafas⁴, considera as relações múltiplas, íntimas e secretas, tramadas pela mediação da câmera. Por meio das características pragmáticas do dispositivo, mobilizadas diferentemente pelas artistas em seus encontros, os sujeitos, com suas singularidades, se apresentam mais ou menos visíveis.

Ao se colocarem diante de mulheres mães, Dijkstra e Goldin compartilham experiências singulares a tais mulheres, evocando qualidades corporais que, de fato, não poderiam ser maquínicas. Ainda que as imagens resultem de interações

⁴ Optaremos por usar a palavra fotógrafa ou fotógrafas, sempre no feminino, visto que estamos trabalhando com artistas mulheres e que o texto pretende uma contribuição para a inflexão do gênero feminino no pensamento de Lissovsky.

maquínica, e ser mãe, historicamente, tenha nos implicado mecanismos de uma reprodução naturalizada, da transformação das mulheres em máquinas com destino biológico (Firestone, 1976), o que vemos na fotografia é uma “reserva de futuro” (Lisovsky, 2010) que não subsiste a nenhuma engrenagem autômata.

A questão da natalidade é visualmente apresentada pelas fotografias em distinção à mera reprodução ou ao cumprimento de certas determinações sociais e, nesse sentido, interessa pensar como acontece a apreciação da natalidade. A escolha e espera por uma cena que possibilita ver algo da experiência da maternidade em uma precária e transitória apresentação ainda preserva algo de seu invisível: a existência de um ser outro – que, mesmo presente na foto e pesando no colo da mãe, ainda não passou totalmente para o domínio de fora do corpo, da barriga que o guardou durante toda a gestação. Em Nan Goldin, a pose, as mãos que seguram, os seios que amamentam, convocam visualmente uma dimensão tátil no agregado dos sentidos que nos põe diante do que seja parir e nascer.

Acompanhando o pensamento de Luce Irigaray (1993; 2002), para trazê-lo ao contraponto do que se implica nessas imagens, o matricídio parece subsistir em inúmeras fotografias feitas para certa contemplação patriarcal do olhar. Desde o corpo deitado das mulheres parturientes, para que o parto fosse “feito” por um terceiro, tornando a constituição física e a carne feminina um campo de manejo médico, vê-se a evitação de tudo que “é intenso antes de ser complexo” (Bachelard, 1991, p. 193) em suas conexões: vida-morte, sexualidade-natalidade, pulsões, sangue, vísceras e assim por diante. A necessidade de controle do que seria mais característico ao nascer – o inesperado, o imponderável a ser recebido após as dilatações, com ou sem vida, por exemplo – passa pelo apagamento do corpo da mãe, que se invisibiliza à medida que o feto ganha suas próprias imagens supostamente separadas, ficcionalmente individuadas⁵.

Irigaray enxerga na filosofia uma tradição que nega a materialidade ontológica do que significa vir a ser alguém, afirmando a necessidade de se pensar as genealogias femininas e a condição interdependente com as mães em uma comunidade de nascidas e nascidos, cujas vidas são iniciadas intrauterinamente e implicadas em uma “cena plural” (Gabriel, 2022, p. 194) de contiguidade corporal. Nessa direção, as imagens também podem desempenhar uma regulação falocêntrica desde cedo, quando se preza tão logo pela imagem do feto buscando por uma individualização

⁵ Cf. Cavarero *apud* Gabriel, 2022.

separada, tornando ainda mais a mãe uma espécie de reprodutora-receptáculo.⁶ Diante do nascimento, apresenta-se imagética e socialmente a criança recém-chegada, legando a mãe à invisibilidade, algo que será subvertido pelo trabalho de Dijkstra.

Ao operar com certos signos hegemônicos da maternidade para evidenciar seu constructo ou compondo com a frontalidade da pose dos corpos no pós-parto, as fotógrafas em questão nos aproximam de uma diversidade e ao mesmo tempo de um traço próprio às experiências de mulheres e nos fazem retornar à teoria da fotografia algumas perguntas a partir do (nosso) lugar de escrita e elaboração como espectadoras/autoras que também gestaram. Afinal, como o olhar pode jogar com os outros sentidos, sobretudo com o tato, convocando a própria experiência do gestar em suas representações? De que formas a experiência das mulheres quando gestam ou parem produz novas qualidades de visibilidade? Operada pelas fotógrafas na relação com as retratadas, o que a fotografia é capaz de revelar sobre o corpo como lugar de nascimento (e não apenas), sobre as mulheres que, então, esperam, concebem? Se compreendermos que o campo da visão se modifica na relação ampla com os outros sentidos, arranjados entre si em inusuais disposições, seja no corpo da parturiente ou da puérpera, por exemplo, as imagens de Dijkstra, em seu ensaio *Recém-mãe*, ou as fotografias de Nan Goldin, reunidas em *Daqui à maternidade* como processo da espera, da qual nos fala Lissovsky, indicam algumas predominâncias do tato e provocam nosso “estoque próprio de imagens” (Favret-Saada, 2005, p. 159).

Daqui à maternidade: a maternidade como força comunal

“Eis a pergunta que proponho: quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo onde o futuro pudesse vir a aninhar-se?” (Lissovsky, 2003, p. 17). Que o autor respondeu a essa pergunta de várias maneiras durante toda a sua trajetória, não há dúvidas. Porém, foi principalmente com a construção teórica e histórica de sua máquina de esperar (anticapitalista⁷ porque fundada na duração e contraria a

⁶ A própria relação placentária, contudo, ofereceria outras formas de pensar essa relação não individuada entre mãe e feto, implicando uma ética específica, conforme a conversação entre Irigaray e Hélène Rouch (Irigaray, 1993) ao tratarem da “autonomia relativa da placenta e de suas funções regulatórias assegurando o crescimento de um(a) no corpo da outra” (Irigaray, 1993, p. 39). Sobre essa relação mediada pela placenta enquanto órgão que não pertence exclusivamente nem à mãe, nem ao feto, mas que garante a manutenção das vidas, destacamos a ruptura com as ideias de um corpo maquínico, cujas determinações estariam dadas de antemão ou cujos mecanismos poderiam ser facilmente compreendidos por meio de ideias como as de fusão ou agressão.

⁷ Lembramos que aqui a nossa noção de capitalismo acompanha a da historiadora Silvia Federici, para quem tal sistema não se separa da exploração de gênero, mais especificamente da mulher em sua função de reprodutora social, ou seja, máquina de parir para fomentar mão de obra, mais produção e consumo. Segunda ela, o capitalismo buscou “uma acumulação de diferenças e de divisões dentro da classe trabalhadora, em que as hierarquias constituídas sobre o gênero, assim como sobre a ‘raça’ e a idade, se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno” (Federici, 2017, p. 119).

homogeneização do ato fotográfico) que a busca do tempo fora da exposição ou da foto passou a qualificar tal sensibilidade ao *porvir*. Seus atributos, como resultado da maneira como as fotógrafas esperam e operam o dispositivo nessa espera, não é sobre a personagem fotografada – seu caráter, sua essência, sua história pitoresca –, nem sobre um precioso registro do passado para qual a fotografia sempre pagou seu tributo, mas a respeito de sua abertura ao futuro. Por isso, pela via do modo como corpos de mulheres em estados específicos se configuraram para o olhar de outras mulheres (Nan Goldin e Rineke Dijkstra), podemos novamente responder à pergunta que abre essa sessão.

Nan Goldin, em *Daqui à maternidade* (*From here to maternity*, 1986-2000 – Figura 2), desde o título, aborda a relação temporal do agora com o futuro em latência pelo ventre das mulheres, que podem estar sobre a cama ou numa banheira, com as mãos sobre a barriga, posando diretamente para a câmera. O corpo, submerso na água, mantém junto a criança nascida ou a guarda sob a pele, em gestação, um ser também da água, duplamente submerso. Com seus bebês em situações cotidianas, mães ou uma mulher idosa acolhem crianças em gestos que reconhecemos como nossos, no colo. Há também duas imagens centrais em que um homem figura nas fotografias reunidas, em segundo plano, evidenciando a intimidade corporal que, na água ou na cama, recebe o recém-chegado ou aguarda alguém que está por vir. As mãos são, então, mãos de acarinhar. Nessa remissão a um “daqui à eternidade”, as mulheres figuram como as protagonistas da natalidade e, com as crianças, do próprio tempo, e os homens, cujos rostos apenas são vistos parcialmente, mantêm-se em segundo plano.



Figura 2: *From here to maternity*

Fonte: <https://www.icaboston.org/art/nan-goldin/here-maternity/>

Contemporaneamente, o trabalho de Goldin vem trazer a espera como um posicionar-se em relação de amizade, empunhando a câmera ao passo que compartilha a vida. Suas câmeras de pequeno formato, estabelecendo relação frontal e proximal, com luz natural ou flashes acoplados, que muitas vezes disparam, mostrando-se existentes na cena pelo campo da sombra, fazem com que uma linguagem cotidiana se apresente como o resultado do tempo íntimo já dispendido com quem figura na cena. A máquina de esperar de Goldin instala-se no coração do instante comum, apreensível em decorrência de duração prévia da convivência com as personagens retratadas. São seus amigos e amigas, tal qual Greer, mulher artista transgênero que se soma na exibição de seios que alimentam, que amamentam, fazendo retornar à primeira imagem da estátua de seios fartos, fartura pela qual a vida futura ganha corpo. O pano sobre sua cabeça provoca o imaginário da *madona* e das imagens de mães redentoras. Longe da função puramente reprodutora que o capitalismo cunhou, a maternidade se liga novamente a uma força comunal, como propõe Silvia Federici (2022):

Em meu trabalho, não falo genericamente de ‘experiências comunitárias’. Falo de ‘reprodução em comum’. Falo das muitas formas pelas quais as mulheres já organizam as atividades que reproduzem as nossas vidas de uma forma mais cooperativa e comunitária. Vejo este tipo de luta como essencial tanto para criar novas relações sociais, produzindo, já no presente, o mundo pelo qual lutamos, quanto para superar a forma como temos estado isoladas umas das outras nas nossas atividades reprodutivas – com a família nuclear, com o mito da privacidade – enfraquece a nossa capacidade de resistência.

Se a amamentação poderia se mostrar socialmente construída como signo de realização da maternidade – campo hegemônico do *feminino* –, ao ser performada por Greer, escapa das determinações estritamente biológicas para inscrevê-la no campo do desejo, das projeções sobre o corpo, e assim por diante, conforme uma variação de legibilidade permitida ao olho cinemático que circula no bloco de fotografias e reconhece a retratada. É Greer a ocupar o canto inferior esquerdo da montagem. Seu ato de amamentar não provoca na/o espectador/a desavisada/o qualquer estranhamento. Para aquelas/es que reconhecem a personagem, sabendo que mães transgênero podem amamentar suas crianças, nos colocamos diante da construção de uma cena que afirma o corpo trans feminino no campo de imagens maternas, e, assim, deslinda a maternidade como constructo social, histórico-cultural e performativo, colocando-a no plural.

Mais uma vez, a máquina de esperar lissovskiana evoca a expectativa como antimáquina em seu sentido de automação, posto não se tratar do ponto de vista de

um sujeito universal que marcou as perspectivas da visão moderna (Crary. 2001), nem a distância correta entre o mundo de um lado e o sujeito fotógrafo de outro, nem mesmo a fixação do traço do passado (Lissovsky, 2003), todos esses processos questionados pelo autor. Lissovsky nos propõe que estar no interior do ato fotográfico é como tomar lugar num campo de forças bem mais complexo que máquina e modelo, algo fora dali se dá, algo “que tem lugar em outra parte, entre olho e dedo, talvez. Algo que é mais hesitação que lampejo, e que produz, no coração do dispositivo instantâneo, em sua própria origem, um intervalo, uma dobra” (Lissovsky, 2003, p. 6). Nesse intervalo, abrigo da memória, diria Bergson, o que se passa não é mais um instante qualquer, mas a espera pura que permite devires instantes, formas múltiplas de afecção no durar diferenciado de cada espera. Trata-se de uma zona de indeterminação que, ao contrário da máquina como programada e consolidada em seu dispositivo de produzir imagens do espaço real, se abre a outros aspectos do tempo. “É na indeterminação da espera que a fotografia resiste e produz um sujeito. E é na sua abertura para o futuro que a fotografia ainda pensa” (Lissovsky, 2003, p. 8).

A *mise-en-scène* de Greer e o paralelismo com as imagens do canto inferior direito produzem um *punctum* crítico e sensível na tessitura das imagens. Em outras obras, como *A balada da dependência sexual* (*The Ballad of sexual dependency*, Nan Goldin, 1986 – Figura 3), fotografias de Greer também aparecem lado a lado a outros corpos de mulheres que gestam, como esta, em momento solitário.



Figura 3: *The Ballad of sexual dependency*

Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>

Em *Daqui à maternidade*, salvo duas exceções, as mulheres ora olham seus filhos (talvez netos), ora olham para a câmera, evidenciando a relação de intimidade entre fotógrafa e retratadas/os própria ao trabalho goldiniano. A reunião de imagens que aparecem separadamente em outros trabalhos da artista chama a atenção para o campo de forças que articula quando estão em vizinhança, desmistificando idealizações da maternidade, ainda que jogando com suas imagens míticas. Hal Foster (1996), ao sugerir o termo “representação obscena” indicou não apenas a característica da produção de Goldin, ligada à apresentação do relegado ao fora da cena, mas a mesma tentativa de oferecer uma imagem “sem cena”, direta, a/ao espectador/a. Imagem realizada de dentro dos eventos, na afecção mútua entre as/os concernidas/os e quem faz a imagem ou quem a visualiza. Em direção similar, também aponta Beatriz Jaguaribe (2006), ao falar de “realismo sujo” para caracterizar a produção de Nan Goldin e sua busca pela equiparação entre o viver e o fotografar.

O trabalho envolve a composição sobre composição quando aproxima, nesses exemplos, imagens de 1986 a 2000, e seu documentarismo se realiza por montagem no jogo com imagens maternas conhecidas. Os corpos retratados, espontaneamente nus em situações cotidianas, incomodam, contudo, os defensores de mitos. Em um país com contradições como o Brasil, por exemplo, no qual pautas arcaicas de costumes segregam pessoas e marcam as políticas institucionais, encontrou-se resistência na exibição da obra de Goldin que, no ano de 2012, fora censurada sob o argumento de proteção à infância.⁸ Desde que os estudos feministas apontaram para o corpo pessoal como político, tal concatenação entre política e costumes não deixa de se atualizar ainda mais vivamente aos nossos olhos.

Em diferenciação ao olhar falocêntrico ou “canalha”, para usar o termo de Jorge Coli (2011), se vê nas imagens de Goldin a marca de uma espectadorialidade entre mulheres, em amizade, quando a “conformação do olhar ao desejo” (Lisovsky, 2008, p. 186) ocorre por meio de composições inusitadas. Em *Ectopic Pregnancy Scar*, fotografia de 1980 (Figura 5), a posição da câmera em mergulho traz tanto uma relação erótica quanto sensível, pois o que está no centro do quadro não é um mero corpo oferecido ao consumo do olhar, mas um corpo sexuado marcado pela história, por uma cicatriz, a qual se mostra protagonista na cena, embora não encerre o corpo em seus prazeres, apresentado pelas mãos que se posicionam lateralmente ao quadril. A legenda revela a cicatriz como cicatriz de gravidez ectópica. O corpo, assim, essa antimáquina da expectativa, não produz exclusivamente vida, produz

⁸ Sobre o contexto da censura às obras de Goldin no referido ano, cf. Siqueira, 2012.

sobretudo história e sobrevive em seu prazer para além de um olhar objetificante, como poderia ser os ensejados outrora pela imagem de um Gustave Courbet (*A origem do mundo*, 1866 – Figura 4).



Figura 4: *A origem do mundo*

Fonte: <https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-de-orsay/origem-do-mundo>



Figura 5: *Ectopic Pregnancy Scar*

Fonte: <https://www.moca.org/collection/work/ectopic-pregnancy-scar-new-york-city>

A espera, assim, o tempo da expectativa, constituinte da tomada e, conseqüentemente, das fotografias mesmas, se torna visível, também, por meio do colocar em jogo as relações de gênero e sexualidade quando uma fotógrafa realiza tais imagens com mulheres em suas maternidades. Ao pôr em cena um erotismo que foge ao campo da espectadorialidade heteronormativa, relaciona-se no ato fotográfico dois corpos de mulheres, ativamente um sobre o outro pelo gesto performático da câmera, que focaliza a cicatriz: sinal da história, do que é legado ao fora-de-campo

das imagens de consumo rápido, permitindo ainda uma reflexividade sobre o corpo cuja relação com a natalidade não é óbvia, mas pode ser marcada por tudo aquilo que é constituinte da vida em sua dimensão imponderável, como uma gestação ectópica ou, acrescentaríamos, quando da natimortalidade. A cena, então, marcada pela cicatriz, não encerra o erotismo, e, nesse sentido, o corpo exibe-se com e para além da cicatriz, uma diferença sentida na imagem: duas mulheres juntas afirmam suas vidas, sobre a cama, com a câmera.

Recém-mãe, na dobra da espera, o aspecto contra a reprodução

Como já antecipado, nas três fotos que compõe a série *Recém-mãe* (*New Mother*, 1994), de Rineke Dijkstra, o aspecto que prevalece é a maternidade nascente. Nas três fotos que compõe a obra, as mulheres são retratadas de frente para a câmera, a uma distância que as capta de corpo inteiro, em um ambiente que dá pistas de não ter sido produzido para uma grande encenação: um batente, um pedaço de mesa, piso frio ou de madeira, interruptor. Esses restos do espaço no quadro junto à nudez das mulheres e a frontalidade do olhar constroem uma ambiência intimista. Todas elas, nas respectivas fotografias, seguram nos braços, colados à pele, seus bebês recém-nascidos. De seus corpos emana uma qualidade múltipla e complexa peculiar ao *recém* – do esperar/de quem esperou, espera e esperará, já que, durante toda a maternidade, a/o filha/filho, na jornada de seu crescimento, está sempre a tornar-se outra/o. É possível senti-la no quase cheiro que sobrevém do ecossistema hospitalar, ligado à ambiência minimalista e asséptica do cenário; no desajeito da compleição física das mulheres, conexa ao vestígio corporal da violência intrínseca ao ato de parir; na nudez de cada uma que não remete à sensualidade ou à doença, mas ao inespecífico; bem como na forma como enlaçam os braços para reter os bebês que parecem escorregadios com seus corpinhos frágeis, diminutos, nus e lisos, ao mesmo tempo que ainda por demais contorcidos contraditoriamente se acomodam.

Mesmo que essas imagens difiram em espectralidade, seja por suas impressões em formato natural ao tamanho dos corpos humanos, vistos nas exposições, ou pelas vistas em dispositivos eletrônicos, permanece significativo o exercício da fotógrafa em criar visibilidade a partir do “inespecífico”, do instante de *desarme* das fotografadas, ou de “um momento de introspecção” (Cunha, 2023, p. 198). Entre a pose que as recém-mães constroem e a procura da fotógrafa pela manifestação livre dessa construção, trata-se de um intervalo em que a *auto-mise-en-scène* “falha” para ser capaz de revelar uma singularidade no próprio trabalho de expectativa de Dijkstra que, segundo ela, se caracteriza por um momento de “reconhecimento” (Blessing; Philips, 2012).

É interessante que a fotógrafa se refira a um “reconhecimento”, pois, se bem compreendemos as formulações de Lissovsky acerca de Wittgenstein sobre o aspecto, ele é criado justamente quando o “e agora? o que vejo?” se conjuga ao “é agora!” da visada da imagem, ou seja, da surpresa, da exclamação daquele que diz *agora reconheço* essa imagem. Nesse sentido, o *agora* indica uma mudança na percepção que diante da imagem torna visível algo que antes lá não estava. Esse piscar, “a infecção do agora pelo não agora” (Krauss *apud* Lissovsky, 2008, p. 148) é dos olhos daquela/e que vê a foto. A cada piscar de olhos da/o espectadora/o, o aspecto pode mudar, sugerindo uma nova percepção no seio de uma percepção inalterada (Wittgenstein *apud* Lissovsky, 2008, p. 153). Assim, o aspecto é uma mudança na percepção inicial que gera um reconhecimento. Não é o inteiramente outro perceptivo, mas digamos um curto-circuito na percepção que recoloca o objeto/fotografia diante da visão. Como escreve Lissovsky (2008) sobre os surrealistas, a cada piscar de olhos o inconsciente advém projetando-se sobre o que se vê.

Em uma das retrospectiva da artista (Blessing; Philips, 2012), no texto que acompanha a série, as comentadoras destacam o momento da maternidade nascente em que cada uma das mulheres se encontrava ao ser fotografada: Tecla (Figura 6), uma hora depois do parto; Julie (Figura 7), no dia seguinte; e Saskia (Figura 8), uma semana após uma cirurgia cesariana.



Figura 6: Tecla

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/93100?artist_id=8139&page=1&sov_referrer=artist



Figura 7: Julie

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/93098?artist_id=8139&locale=en&page=1&sov_referrer=artist



Figura 8: Saskia

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/93099?artist_id=8139&page=1&sov_referrer=artist

Embora Blessing e Philips comentem que Julie nos olha “com evidente exaustão e alívio, protegendo seu pequenino bebê vermelho do flash da fotógrafa”; que Tecla tem “um comportamento tanto protetor quanto ansioso, seu bebê é um pequeno animal”; e que Saskia se mostra “confortavelmente com seu bebê.”⁹, as expressões que as recém-mães oferecem nos parecem carregar uma considerável ausência de uma expressividade substancial. Esse ausentar-se dali intensifica a relação de quem olha as imagem com os diminutos aspectos que se engrandecem e se desdobram: o filete de sangue que desce na perna de Tecla, o absorvente encharcado em Julie, a cicatriz inchada em Saskia.

No léxico de Lissovsky, a latitude de espera de Dijkstra, enquanto hesitação da atitude da fotografada para o reconhecimento do que lhe seja espontâneo, diferencia-se daquela de Goldin, que conecta sua latitude às atitudes intencionais, ou seja, cria visibilidade para uma *mise-en-scène* carregada da intencionalidade do mundo das fotografadas. Dijkstra, contudo, nessa procura por um grau zero, cria uma singularidade que remete a um comum, uma comunidade entre quem vê e é olhada a partir de pequenos indícios, gestos, da experiência materna, da parturiente: seja por meio das marcas que ficam em seu corpo, cicatriz ou abdome distendido, ou da relação corpo-a-corpo entre mãe e bebê, dos gestos, um liame se faz entre espectadoras e fotografadas a partir de um corpo exibido em sua respiração concentrada.

As mães, com os braços e as mãos, ocultam o rosto e parte substancial do corpo de seus/suas filhas/os, ao se apresentarem frontalmente à câmera. A função social da fotografia, então, deixa de ser a mostração do bebê a quem seja, para tornar-se a apresentação das recém-mães em relação recente com suas crias, agora fora de seu ventre. Vemos aqui que a espera tanto da máquina nas mãos da fotógrafa pelo momento do clique, com sua própria “ética do devir do instante”, como quer Lissovsky (2008, p. 211-212), quanto a espera pelo nascido ou nascida se findou e a fotografia guarda o vestígio e a promessa dessa espera. Ainda que o fora de campo guarde a espera própria ao ato materno, nunca finda, da/o filha/filho sempre a tornar-se.

Como dito inicialmente em nossa primeira aproximação, o ter estado em espera do corpo e da máquina confere à imagem uma temporalidade densa, espessa, que escorre, pois assim não poderá durar, na incerteza e na pura afecção do toque, e no piscar os olhos da lente e da mãe para um mundo de maternagem por vir. A fotografia

⁹ No original: “Julie [...] looking at us with obvious exhaustion and relief, shielding her tiny red infant from the photographer’s flash”; “Tecla has had [...] her comportment one of both protectiveness and anxiety, her baby a tiny animal”; “Saskia [...] presents herself comfortably together with her infant” (Blessing; Philips, 2012, p. 112).

então *resguarda* “no presente adensado de expectativa, uma certa imunidade do futuro” (Lissofsky, 2008, p. 213). Desse piscar de olhos do primeiro contato, de uma cena ainda primeva, desarmada e não fechada em códigos patriarcais e capitalistas da maternidade, sentimos algo erótico, como definem Audre Lorde (2019) e Byung Chul Han (2017), possível porque anterior à separação entre maternidade e erotismo pela gramática reprodutiva. O erótico se associa ao amor na medida em que “renunciar à consciência de si mesmo, esquecer-se num outro si-mesmo” ganha lugar (Han, 2017, p. 47). Para Lorde (2019, p. 67),

o erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados... para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes e poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança, no caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas”.

A análise confirma que, por meio do trabalho de Dijkstra, é possível apostar que a máquina de esperar interroga a função máquina-corpo da mulher, socialmente definida como reprodutora e cuidadora, na medida em que se coloca diante de um instante inaugural, em que as imagens fazem durar uma relação ainda não codificada pelo falocentrismo, em que as funções filiais não estão dadas de antemão, embora possam estar escoltadas por diversas projeções sociais, e a relação mãe-recém-nascida/o permanece cifrada na fotografia como vestígio de uma pré-relação, um encontro primeiro, um momento de pura afecção e tatilidade.

Imagens da maternidade, tatilidade da imagem

Se vemos as fotografias de Goldin e Dijkstra questionando certo imaginário da maternidade sem deixar de jogar com sua produção simbólica, observamos nuances sutis que são convocadas tanto por sua latitude de espera quanto pela construção propriamente icônica das fotografias – seja pela montagem, em Goldin, ou pela conformação da pose que se repete, em Dijkstra. É no *entre imagens* que se torna possível a intensificação da *função* de Greer na dimensão também performativa do que seja ser mãe, remetendo criticamente à imagem sacra. E na repetição da frontalidade das mães é possível sugerir outra função social da fotografia quando do nascimento, que não seja exclusivamente a mostra do recém-nascido, mas a apresentação da contiguidade corporal que marca a existência.

Somos convocadas pelas fotografias aos nossos sentidos de proximidade, sobretudo ao tato. Por meio das imagens do toque, no pele-a-pele entre mães e crianças, pelo colo, na textura dos tecidos ou na pele exposta (à água, à luz), dessa proximidade corporal entre as retratadas resta uma especificidade poética em que uma visualidade própria às maternidades pode ser indiciada. Essa experiência é intensificada, como apontamos, pelo movimento espectral de piscar os olhos, devolvendo-nos novas imagens internas à imagem vista. Lissovsky recupera Barthes ao tratar do binômio fechar os olhos/ver bem:

Quando Barthes sugere que ‘fechar os olhos’ é algo que faz parte do ‘ver bem’ uma foto, ele não deseja outra coisa senão recompor a perda que esse intervalo nos lega na medida mesma em que se constitui, dividindo-se. Assim Barthes justifica seu interesse pelo fotograma, em detrimento do cinema, cuja ‘voracidade’ não lhe dá tempo de fechar os olhos. (Lissovsky, 2008, p. 150)

Enquanto a montagem de Goldin traz consigo um *entre imagens* singular, uma relação intervalar que implica o piscar de olhos de modo peculiar, o ensaio de Dijkstra, na economia de seus elementos, nos devolve camadas de significação sensível e social à medida que nos permitimos *esperar* as imagens enquanto se mostram e são vistas, interrogando-as com tempo. Fechar os olhos torna-se constitutivo também da espectralidade, como afirmou nosso autor acerca da “ética do instante”, na qual se resguarda “o futuro e, no interior deste, a temporalidade adventícia do acontecimento e da diferença” (Lissovsky, 2008, p. 213). Em *Daqui à maternidade e Recém-mãe*, o acontecimento e a diferença transcorrem na relação tátil com a natalidade ou com sua espera mesma, diante do encontro com o desconhecido vindouro, quando, no colo, se carrega um começo.

Ao longo de “A máquina de esperar” e também de outros textos de Lissovsky (2011, p. 11), como “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”, tem-se que “toda fotografia está grávida de sonhos” e outros vocabulários ligados a metáforas do nascimento e da gestação são empenhados ao tratar da *espera hesitante* característica do ato fotográfico, retomando a definição de espera de Kracauer, conforme revela Lissovsky (2011, p. 8): “Kracauer definiu a espera, a espera que lhe interessava, como um ‘estar-aberto hesitante’, e que nascia de um ‘sentido alerta’ ao ‘seu próprio tempo’”. A própria experiência da gestação que se encerra com o parto, sua orientação para um futuro e sua conexão com os sonhos, guarda, ainda, uma *passagem do invisível ao visível* na existência do feto ao bebê, que torna essas relações profícuas ao tratar do fazer fotográfico.

Tal ideia se põe contra a função maquínica do materno e se associa à indeterminação temporal e semiótica da máquina de Lissovsky e, por isso, guarda a significativa expectação em sua estrutura em abismo ou em turbilhão. Trata-se de um conceito de visão e tatilidade que não hierarquiza os sentidos, mas que permite observar a relação entre a visão e o tato, de modo a pensar na própria expressão “dar à luz”, tal qual propõe Luce Irigaray (Vasseleu, 2002), quando a relação eminentemente tátil do ser invisível passa à existência visual ao ser afetado pelo toque da luz. Conforme esclarece Vasseleu, a respeito de Irigaray, uma elaboração da luz a partir da textura ou do visual a partir do tato modifica certa representação da visão como um sentido independente ou como o sentido de distância, em que a/o observador/a ou espectador/a se distancia de um objeto.

Seguindo essa senda, nos sentimos implicadas, hesitantes, tateando tais imagens impregnadas da qualidade experiencial das mulheres que em tais fotografias se anunciam para afirmar a abertura da maternidade ao novo e às origens interdependentes de cada uma de nós. Uma ética da espera também implica a nós, espectadoras, mães e filhas que, durando nessas imagens, nos enredamos em complexo palimpsesto cujo imaginário também é capaz de surpreender o real matricida e patriarcal que não deixa de, ainda, nos acercar. Quando vemos com o corpo, e não apenas com a visão, nos colocamos novamente fora do instantâneo para permanecer no fluxo do tempo em aliança com mulheres que mobilizam, dentro de si, forças potencialmente infinitas.

Referências

- BACHELARD, G. O direito de sonhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BLESSING, J.; PHILIPS, S. S. (orgs.). *Rineke Dijkstra: a retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 2012.
- COLI, J. “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino”. *Revista de História da Arte e da Cultura*, São Paulo, n. 16, 2011.
- CUNHA, G. B. *Rineke Dijkstra: formas do comum e do inespecífico*. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2009.

CRARY, J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.

FAVRET-SAADA, J. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, S. “O capitalismo ameaça a nossa reprodução, envenenando o solo, as águas”. [Entrevista cedida a]. Susana de Castro. *Le monde diplomatique*, São Paulo, 2022. Disponível em <https://diplomatique.org.br/o-capitalismo-ameaca-a-nossa-reproducao-envenenando-o-solo-as-aguas/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

FIRESTONE, S. *A dialética do sexo: um estudo da revolução feminista*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

FOSTER, H. *The return of the real*. New York: MIT Press, 1996.

GABRIEL, A. B. Materialidade, maternidade e outras matrizes. 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2022.

GOLDIN, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986.

HAN, B. C. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

IRIGARAY, L. *Je, tu, nous: toward a culture of difference*. London: Routledge, 1993.

IRIGARAY, L. “A questão do outro”. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 1-2, 2002.

JAGUARIBE, B. “Realismo sujo e experiência autobiográfica” In: Bruno, F.; FATORELLI, A. *Limiares da imagem: Tecnologia e Estética na Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 109-138.

LISSOVSKY, M. A máquina de esperar. In: GONDAR, J.; BARRENECHEA, M. A. (orgs.). *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Publicadora, 2003. p. 15-23.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, M. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, São Paulo, n. 23, p. 4-15, 2011.

LISSOVSKY, M. O Elo perdido da Fotografia. *Laika*, São Paulo, v. 1, p. 1-17, 2012.

LISSOVSKY, M.; MARTINS, J. “A fotografia e seus duplos: um quadro na parede”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 1363-1375, 2013.

LORDE, A. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SIQUEIRA, J. S. *Conjurar imagens, interrogá-las: a prática fotodocumentária de Nan Goldin como poética de montagem*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

VASSELEU, C. *Textures of light: vision and touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. New York, London: Routledge, 2002.

submissão em 15 mai. 2024 | aprovação em 18 jul. 2024