

FRAGMENTOS APETIVOS:

A MEMÓRIA COMO MATÉRIA ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Alice Brauers

FRAGMENTOS AFETIVOS:

A memória como matéria artística

Porto Alegre

2016

Alice Brauers

FRAGMENTOS AFETIVOS:

A memória como matéria artística

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde de Alves Tedesco

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Porto Alegre

2016

*Para minha mãe, “virada” em músculos
de amor, da cabeça aos pés.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por sua delicadeza e empatia, por ser meu suporte emocional em todos os momentos, por ter sempre a cabeça aberta para entender minhas loucuras e ser tão igual e ao mesmo tempo tão diferente de mim. Ao meu pai pelo cinema e pela poesia, por me deixar tranquila em relação ao futuro e por chorar ao me ler nas *Etiquetas*. À minha irmã por estar sempre no quarto ao lado pronta para compartilhar medos, afetos e desafetos e por me fazer ver as coisas com outros olhos, uns mais equilibrados que os meus próprios. À minha tia Martha pelo carinho incondicional.

À professora Maria Ivone pela paciência ao longo do ano, por confiar em minhas escolhas, pelos “respire!”, seus escritos, estímulos e laboratórios de criação. E por me encorajar a estender as perguntas (logo, a caminhada como um todo) sempre um pouco mais.

Ao professor Eduardo pela experiência como sua monitora, pelos cafés no *lab*, livros emprestados e diálogos compartilhados. À professora Elaine pelos comentários e atenção acerca do meu trabalho e pelo aprendizado em disciplinas decisivas no início da graduação.

Ao Richer, David, Cláudia, Calvin, Cadu, Lipe, Marcelo, Gui, Nina, Rafa e principalmente à Gabi, pela companhia durante todos esses anos acadêmicos, descobrindo juntos o processo artístico e as mudanças doces e brutas da vida. Aos demais amigos e colegas, pelos encontros e desencontros.

E ao tempo, por ser realmente “tão inventivo”, como canta Caetano Veloso.

RESUMO

Em *Fragmentos afetivos: A memória como matéria artística* busco observar o processo artístico elaborado a partir de lembranças e objetos de minha história pessoal, articulados a diferentes tempos e meios, como a costura e a fotografia. Investigo de que forma essas memórias podem reverberar como matéria artística num processo de construção de territórios de rememoração e ressignificação compartilhados, e como a exposição desses territórios pode desdobrar-se em reflexões críticas que interligam o passado ao tempo presente. Perpassando essas questões, empreendo um diálogo com outros processos artísticos (Varda, Bispo do Rosario, Leonilson, Calle, Boltanski, Danziger e Zandavalli) e contribuições teóricas (Bergson, Arfuch, Stallybrass, Barthes e Tisseron) que problematizam igualmente inquietações acerca da memória, da autobiografia e dos inventários na arte.

PALAVRAS-CHAVE: arte; memória; autobiografia; ressignificação; exposição.

ABSTRACT

In *Fragmentos afetivos: A memória como matéria artística*, I seek to observe the artistic process elaborated from memories and objects of my personal history, articulated to different times and mediums, like sewing and photography. I investigate in which way these memories can reverberate as artistic matter in a process of construction of remembering and reframing shared territories, and how the exposure of these territories can be unfolded in critical reflexions that interconnect the past to the present time. Passing by these questions, I undertake a dialogue with another artistic processes (Varda, Bispo do Rosario, Leonilson, Calle, Boltanski, Danziger e Zandavalli) and theoretical contributions (Bergson, Arfuch, Stallybrass, Barthes e Tisseron) that in the same way problematize inquietations about memory, autobiography and inventories in art.

KEYWORDS: art; memory; autobiography; reframing; exposure.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Alice Brauwiers / <i>Livro em tratamento</i> , 2016.....	14
Fig. 2: Alice Brauwiers / Detalhe de <i>Livro em tratamento</i> , 2016	15
Fig. 3: Agnès Varda / Set de filmagem de <i>As praias de Agnès</i> , 2008	17
Fig. 4: Alice Brauwiers / <i>Nunca mais</i> , 2016.....	19
Fig. 5: Alice Brauwiers / Detalhe de <i>Nunca mais</i> , 2016	21
Fig. 6: Alice Brauwiers / Detalhe de <i>Nunca mais</i> , 2016	22
Fig. 7: Leonilson / Detalhe de <i>O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo</i> , 1990.....	23
Fig. 8: Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> , 2009	27
Fig. 9: Alice Brauwiers / <i>Páscoa</i> , da série <i>Segredos de Estado-afetivo</i> , 2016	28
Fig. 10: Laboratório de montagem para a série <i>Segredos de Estado afetivo</i> , 2016.....	31
Fig. 11: Alice Brauwiers / Detalhe do avesso de <i>Chimia</i> , da série <i>Segredos de Estado afetivo</i> , 2016.....	32
Fig. 12: Leila Danziger / <i>Diários Públicos</i> , desde 2001	33
Fig. 13: Alice Brauwiers / <i>Rindo solto</i> , da série <i>Notas fiscais</i> , 2016.....	36
Fig. 14: Alice Brauwiers / <i>Vontade de lavar-se</i> , da série <i>Notas fiscais</i> , 2016	37
Fig. 15: Bispo do Rosario / <i>Caixa dos escolhidos</i> , ano desconhecido	40
Fig. 16: Christian Boltanski / <i>Personnes</i> , 2010.....	44
Fig. 17: Alice Brauwiers / Registro da exposição <i>bici-atletas voadoras</i> , 2016	47
Fig. 18: Alice Brauwiers / Detalhe de <i>Não o meu</i> , da série <i>Etiquetas afetivas</i> , 2016	48
Fig. 19: Lenço confeccionado para o projeto <i>Broder pour la paix</i> , 2012.....	50
Fig. 20: Alice Brauwiers / Detalhe de <i>Órgão cortante</i> , da série <i>Etiquetas afetivas</i> , 2016.....	52
Fig. 21: Alice Brauwiers / Alguns conjuntos do trabalho <i>3x4</i> , 2016.....	55
Fig. 22: Rochele Zandavalli / <i>Mareados</i> , da série <i>Rever: retratos ressignificados</i> , 2009-2012.....	61

SUMÁRIO

Introdução	9
I. Fragmentos e curativos.....	11
II. O autobiográfico	17
III. Confesso que confesso um pouco: entre o público e o privado.....	26
IV. Objetos contra o esquecimento	34
V. Colecionando fracassos em vitrines do tempo	39
VI. A memória do que nos toca	43
VII. O sacrifício dos dedos: bordando para não esquecer	49
VIII. A fotografia entre existências e ressignificações	53
Considerações finais	61
Referências bibliográficas	65
Anexos	71
Apêndices	75

INTRODUÇÃO

Essa reflexão parte do meu processo artístico desenvolvido ao longo de 2016 e estabelece um diálogo com teóricos e artistas visuais. Tem como premissa e disposição geral questões acerca da memória. Longe de esclarecer aspectos fundamentais sobre o tema, o texto introduz perguntas e aproximações que permeiam e semeiam meus interesses no campo artístico.

Os trabalhos *Nunca mais* e *Livro em tratamento*, assim como as séries *Etiquetas afetivas*, *3x4*, *Notas fiscais* e *Segredos de Estado afetivo* demonstram inquietações muito antigas, mas percebidas apenas neste ano. Graças à pesquisa, essas inquietações vêm sendo desconstruídas e absorvidas aos poucos, englobando processos de acúmulo, rememoração e ressignificação através de meios distintos entre si, como a fotografia e a costura. Objetos que ressignificados mantêm simbologias pessoais e afetivas bem específicas. Os propósitos a que visam esses procedimentos são para mim (e conseqüentemente creio que para todo aquele que pensa sua vivência) a assimilação e incorporação de meu estar no mundo. Para tanto, não é possível descartar os *estados no mundo* que tivemos em outras temporalidades que não a presente: o recordar é o cerne do que chamamos caminho ou percurso.

O texto será estruturado em capítulos breves e independentes, complementares entre si, que apresentam aspectos iniciais que considero importante para dar partida nessa busca. Assim, no primeiro capítulo, *Fragmentos e curativos*, justificarei o tema da pesquisa e apontarei algumas ideias acerca do pensamento do filósofo Henri Bergson. Apresentarei a construção do trabalho *Livro em tratamento* para então comentar sobre a memória como uma construção e introduzir o gesto de ressignificar lembranças a partir do processo artístico, buscando tecer um paralelo com o filme *As praias de Agnès*, da artista de referência Agnès Varda.

No segundo capítulo, intitulado *O autobiográfico*, introduzirei a perspectiva da qual compartilham alguns artistas quando criam a partir da matéria advinda de suas próprias vidas, quando seu trabalho e sua trajetória se confundem ao ponto de serem, muitas vezes, indissociáveis. Através da apresentação do meu trabalho *Nunca mais*, em diálogo com a obra do artista Leonilson, demonstrarei o interesse por um querer expor-se.

O caráter confessional presente nesses trabalhos será melhor abordado no capítulo seguinte *Confesso que confesso um pouco: entre o público e o privado*, onde

discutirei algumas características do transporte que acontece quando parto de algo íntimo para chegar à esfera do público. Como se dará a recepção do espectador ao interpretar de acordo com sua própria vida o que até então era apenas parte de meu mundo? Sabemos que cada corpo é afetado de forma distinta e que muitos artistas necessitam justamente da exposição — essa modalidade de compartilhamento de seu estar no mundo — com o espectador, para poder através desse agenciamento, revelar suas histórias e esgotá-las. A busca por uma assimilação através do Outro será discutida a partir do trabalho de Sophie Calle. Algumas realidades, porém, são tão trabalhosas que não querem ser reveladas integralmente. Verificaremos essa tensão produzida pela subtração de informações em *Segredos de Estado afetivo* e seus avessos, que interagirão com a obra *Diários Públicos* de Leila Danziger.

Em Objetos contra o esquecimento abordarei a questão do acúmulo de objetos, sendo esse talvez o primeiro procedimento construtivo em minhas produções. Prospectarei os limites entre o que é aceitável ou não, buscando evidenciar que, apesar de ultrapassar certas normalidades, o meu processo é resultante de uma construção que seleciona lembranças e inevitavelmente apaga outras. Em *Notas fiscais*, busco elaborar as histórias, os sentimentos e a ligação com certas pessoas que cada objeto desperta em mim, essa sendo a razão do seu guardar. De que forma o processo de ressignificação enquanto arte propicia uma melhor assimilação de seu conteúdo posto ao mundo?

Em *Colecionando fracassos em vitrines do tempo*, num paralelo com a obra de Bispo do Rosario, que consistia numa espécie de grande catalogação do mundo para a posteridade, buscarei refletir sobre formas de ressignificação das coisas do mundo devido ao fracasso que encontramos ao tentar inventariá-las integralmente. Se toda seleção significa exclusão de algo que resta, e o tempo nos devora a todos, diante do insucesso de um inventário integral, esquecer não poderia ser então considerado uma benção? E qual seria, nesse caso, a função da arte? Poderia ela nos ajudar a ressignificar formas de lidar com tão inevitável fracasso através de discussões sobre esse assentar-se no mundo?

Em *A memória do que nos toca*, num diálogo com o trabalho de Boltanski e suas grandes “pilhas” de roupas, inserirei a discussão sobre a carga afetiva e simbólica que pode conter uma roupa que abriga o corpo, em relação a outros objetos. Apresentarei o processo de confecção de *Etiquetas afetivas* e introduzirei a reflexão sobre a *presença através da ausência*, trazendo o relato do livro *O casaco de Marx*, de Peter Stallybrass.

No capítulo seguinte, *O sacrifício dos dedos: bordando para não esquecer*, comentarei sobre a potência de “carimbo” do bordado, e de como ele vem sendo rein-

roduzido na produção artística contemporânea. Abordarei o projeto de cunho social *Broder pour la paix*, detendo-me sobre o processo do bordar como entrega do corpo, para demonstrar sua força no processo de contação de histórias, e como ferramenta na batalha contra o esquecimento.

No último capítulo *A fotografia entre existências e ressignificações* serão analisadas distintas funções da fotografia, passando pelo noema *Isso-foi* de Roland Barthes até Serge Tisseron para quem a fotografia é ferramenta para uma melhor introjeção psíquica do mundo. No entremeio dessas discussões serão inseridas as problemáticas do trabalho *Segredos de Estado afetivo* e *3x4* e suas incontáveis temporalidades, assim como o trabalho da artista Rochele Zandavalli.

I. FRAGMENTOS E CURATIVOS

*Passou-se tudo ontem e já faz parte do passado.
[...] Recordo enquanto viver.¹*

Em meu processo artístico, o acúmulo, a costura e a fotografia são procedimentos cuja matéria fundamental é a memória, pois visam rememorar e ressignificar objetos e histórias do meu passado — lembranças selecionadas, meus fragmentos. Ao longo dessa pesquisa, porém, percebi que seria impossível colocar *Mnemosine* dentro de uma caixinha. A memória sendo um tema tão vasto e abrangente, abordada em distintas áreas como a história, psicologia, literatura, medicina, entre tantas outras, se referirá aqui à esfera da autobiografia, da minha individualidade como ser que expõe e relata parte de sua vida. Essa frustração em relação às tentativas de agarrá-la por inteira, não impede, porém, que algumas definições tentem abarcá-la parcialmente. Iván Izquierdo², mesmo com toda sua pesquisa acerca da memória dentro de uma área tão “objetiva” como a neurobiologia, nos coloca, por exemplo, a memória como passível de entendimentos diversos, porém sempre representações:

1 Fala de Agnès Varda no final de seu filme *As praias de Agnès* (2008).

2 Iván Antonio Izquierdo (Buenos Aires, Argentina, 1937) é médico e cientista.

[...] são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da Nona Sinfonia gravado por Toscanini, Karayan ou Kleiber não equivale à sua execução, nem à Nona Sinfonia que Beethoven concebeu. (IZQUIERDO, 1989: 89)

Assim, memória é tudo — resíduos de vida vivida — pois nada é ou jamais será sem ela: o presente escapa a toda hora para tornar-se passado, e o futuro é sempre à frente, disposto também a tornar-se pretérito. Se prestarmos atenção nisso que Henri Bergson³ chama de duração, que é justamente “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2006:47), nos daremos conta de que não há momento em que nossas lembranças não nos acompanhem. Elas nos seguem em permanência, pois precisamos delas para continuar. Do presente apelamos ao passado, convocando as lembranças que nos servem à determinada necessidade, seja ela qual for, e que rumam ao futuro, às vezes sem nem ao menos percebermos. A memória não é nada quando não serve ao presente, quando, a partir do processo de rememoração, não serve para seguir-se:

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil. (BERGSON, 2006: 48)

Essa ânsia por trazer ao presente o passado, por viver tanto à beira de um recordar, antes não tão bem elaborada (pois me custou acúmulos sem sentido e algumas horas imersa em sonhos nostálgicos), hoje já me aponta para um processo que elabora e para um comportamento sem culpa, e diria até, de cura. Descobri graças ao meu trabalho artístico que recordar é útil, me serve: sua natureza, quando emersa, é uma assimilação do (meu) mundo presente.

3 Henri Bergson (Paris, França, 1859 — 1941) foi um filósofo e diplomata francês.

Assim, parto de dezenas de objetos aos quais vêm atrelados suas lembranças. Eles são bases de recordação e de elaboração poético-plástica. Se não fosse assim, por que seriam guardados, afinal? São objetos que me afetam porque contam histórias. Evocam ligações com pessoas e sentimentos. Me sirvo de roupas, registros fiscais, fotografias, e até “lixo” para perguntar a mim mesma sobre a importância que tiveram em meu passado, e que por consequência podem ter a cada pessoa em sua própria individualidade, ou até mesmo na coletividade.

Recordar significa, do latim, *passar de novo pelo coração*, por etimologia ou por afeto, pois para que algo se imprima em nossa consciência, para que a lembrança-imagem que Bergson tanto reitera, possa emergir do inconsciente, é necessário, de fato, termos sido afetados de alguma forma. E por que recordamos, afinal, senão para aprender, para curar, para entender a nós mesmos e ao mundo?

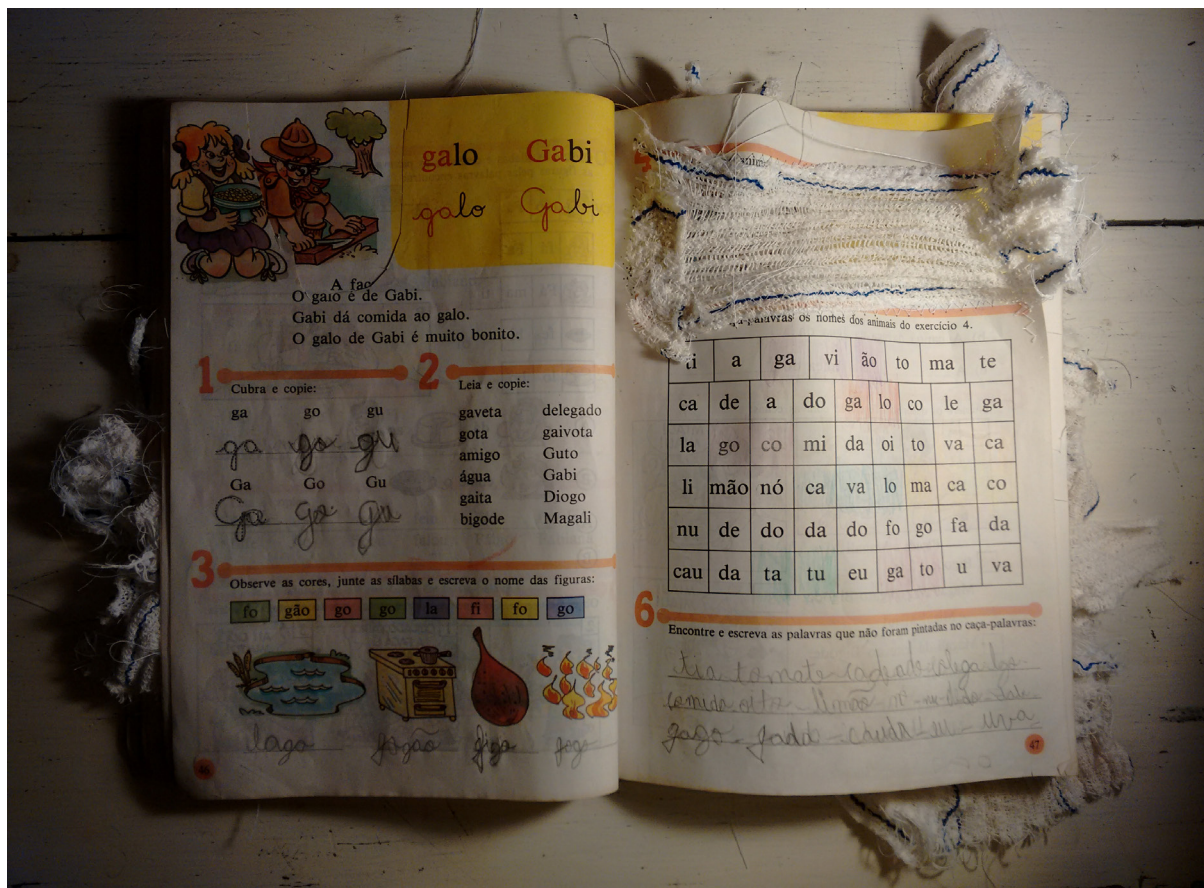
Assim, todos os trabalhos aqui apresentados tratam de tentativas de compreensão, assimilação, tratamento e cura. O primeiro trabalho que apresento é literalmente um catálogo de curativos. Ele apresenta de forma simples um dos objetivos de toda a monografia, que é repensar nosso estar no mundo através de nossas marcas, vestígios e histórias.

No trabalho intitulado *Livro em tratamento* (Figs. 1 e 2) empreendo esse processo de cura através de um livro escolar de minha infância, no qual intervenho através da colagem de faixas utilizadas para cobrir uma parte do corpo machucada. Já que me despertava uma maior afeição quando comparado, por exemplo, a outros livros de minha infância e adolescência (que se mantêm até hoje em caixas empilhadas no sótão de minha vó), esse, em específico, se encontrou durante anos sempre por perto.

Livro em tratamento é o trabalho onde mais percebo essas lembranças-ficções que vamos criando e recriando ao longo da vida. Explico: sempre achei que esse livro de alfabetização tivesse sido primeiramente de minha irmã, e posteriormente, visto que ela é a irmã mais velha, meu. Durante todo o tempo em que o guardei em caixas, gavetas e armários distintos, imaginava que ele nos tivesse passado por ambas. Isso não era, de fato, impossível, tendo em vista que pelo menos na época em que começávamos a frequentar o ensino fundamental público, era de praxe que os livros fossem compartilhados, ano após ano.

O fato é que, em 2016, ao tornar esse livro um objeto de estudo artístico, minha perspectiva em relação às lembranças que o cercam passaram a mudar. Já não sei se ele me pertenceu algum dia. Na folha de rosto é possível ler apenas o nome de minha irmã, seguido da expressão “1ª SÉRIE A”. Investigo, então: se eu também tivesse utilizado o livro na 1ª série, o mais provável seria que meu nome estivesse igualmente

escrito em algum lugar ou até mesmo como substituto do nome de minha irmã. Além dessa constatação, agora também tento me recordar de algum momento em que possa tê-lo usado, escrito ou rabiscado e já não consigo.



Presumo assim que minha lembrança possa ter se formado não propriamente no uso do livro, de fato, mas sim, em todo o período de idealização e admiração que vivi por essa lembrança inventada através desse objeto. Contemplo, então, essas pequenas ficções que inventamos e anexamos às memórias ao longo da vida, e que ocorrem justamente porque toda a memória é uma construção progressiva.

Me fascinavam também o estilo e as cores dos personagens e suas histórias, reproduzidas no livro. Elas me pareciam, inclusive, tão recorrentes, pois volta e meia pareciam me encontrar em algum outro livro infanto-juvenil⁴. À parte do apelo visual que vinha exclusivamente da gráfica responsável, algumas interferências manuais

Fig. 1:
Alice Brauwert
Livro em tratamento,
2016
Livro costurado,
30 x 21 x 5 cm

4 Só agora, devido à essa pesquisa, descubro que pertencem ao ilustrador Paulo Tenente.



Fig. 2: Alice Brauwiers
Detalhe de *Livro em tratamento*,
2016
Livro costurado,
30 x 21 x 5 cm

foram inseridas com o tempo: o livro estava todo picotado. Minha irmã possuía uma mania que me irritava (talvez por invejá-la): naquela época, ela não parecia possuir, como eu, muito apego ao armazenamento e cuidado em relação às coisas que, claro, não iria mais usar. Assim, volta e meia, para o meu desespero, quando precisava cumprir algum trabalho escolar, recortava formas de livros antigos que não eram mais tão usados. Para mim era inconcebível rasgar-se livros.

O fato é que esses vazios em meio às páginas me davam uma certa aflição (ou fascínio, quem sabe?) e essa sensação era recorrente desde que o guardara como *souvenir* da infância. Gostava muito do livro, mas havia diversos buracos nele. Como resolver esse incômodo? Quando resolvi que trabalharia com lembranças ressignificadas, assumi o papel de tentar acabar, pelo menos parcialmente, com parte desses desconfortos. Era necessário *sanar*, curar, preencher os vazios deixados pelos recortes.

Decidi, então, desenterrar outro de meus guardados (um pouco mais recentes dessa vez): as “ataduras” que usei quando, em 2015, tive que suturar um dos dedos da mão esquerda. De repente, vislumbrava em minha coleção sem sentido ambos o problema e a solução, o buraco e o preenchimento, a doença e o processo de cura. O

método em si não foi nada complexo, me pus simplesmente a tapar alguns vazios. Colocava a atadura por cima do buraco e perseguia seu contorno com a linha em modo *zigzague* da máquina de costura. Às vezes, quando o buraco era menor, levava o *zigzague* para dentro dele deixando-o mais firme.

Livro em tratamento não é um trabalho pronto, mas sim em processo. Alguns buracos não foram tapados. Outra intenção seria costurar em cores por cima das ataduras, imitando as que estariam originalmente no livro, em seus desenhos, palavras e espaços. A continuação desse trabalho é, então, empreender uma busca por outros livros que minha irmã possa ter recortado e confeccionar uma série na qual todos eles estarão com seus buracos preenchidos e coloridos. Por enquanto, o livro segue *em tratamento*.

Como analisei anteriormente, o ato de recordar é importante para seguirmos caminhando. Nada somos sem os dias que nos antecederam, nada teríamos formado. Agnès Varda⁵ foi uma das artistas que me impressionou ao trabalhar de maneira muito peculiar com esse tipo de contemplação. Em seu último filme, *As praias de Agnès* (Fig. 3), de 2008, ela executa um documentário peculiar de sua vida, bem distante do que seria uma manifestação de autobiografia conservadora, linear e composta por provas atestadoras. Ao invés disso, e em diversas cenas caminhando literalmente para trás, ela vai remontando sua vida através de instalações, reconstruções e encenações deslumbrantes e fantasiosas de momentos vividos ou desejados, diálogos entre sua vida real e seus próprios filmes. Assim, Varda vai reconstruindo seu percurso também através de ressignificações.

Ela passa a desconstruir grande parte de suas lembranças em cenas que vão desde hilárias até suspiros de tristeza (geralmente ao mencionar seu falecido companheiro Jacques Demy). A cineasta não se importa com esse estatuto fragmentário da memória e até parece preferi-lo diversas vezes. “Eu já tenho dito: as recordações são como uma nuvem de moscas — pedaços desordenados de memória”, Agnès Varda nos fala parecendo brincar com a possibilidade de criação que esses fragmentos lhe proporcionam.

A expressão “fragmentos” do título é escolhida por uma razão específica e simples: guardamos tudo, mas nem tudo nos chega à consciência, nem tudo é possível ser recordado. Como nos diz Bergson, trazemos ao nosso presente apenas o que é útil a ele, e descartamos o que não o é. Porém, nada se perde, insisto: tudo é armazenado virtualmente. Algumas coisas, entretanto, nunca chegarão à superfície, chegarão incompletas ou até mesmo distorcidas, constituindo, então, apenas algumas

5 Agnès Varda (Bruxelas, Bélgica, 1928) é cineasta, artista visual e fotógrafa.

partes — fragmentos — de um todo impossível de ser calculado.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie. (BERGSON, 1999: 30)



Fig. 3:
Agnès Varda
Set de filmagem
de *As praias de*
Agnès, 2008

II. O AUTOBIOGRÁFICO

Como Varda manifesta em *As praias de Agnés*, muitos de seus filmes foram sendo influenciados, através dos anos, por fatos e posicionamentos retirados de sua própria vida. Me parece impossível apontar um artista que não se ponha, de alguma maneira, em seu trabalho artístico. Não falo aqui da posse de um estilo, ou de como seu fazer artístico, seu “confeccionar”, se repete ao longo de sua “carreira”, mas sim de um colocar-se como ser vivente em seu próprio trabalho, posicionando sua vida em sua obra, ou vice-versa, quando a obra em si demanda esse tipo de posicionamento.

Todo interesse parte de algo pessoal, de algum traço, por menor que seja, que reporte a aspectos autobiográficos. O que acontece, entretanto, com alguns artistas, é que esse posicionamento transborda ao ponto de sua própria vida (memória ou cotidiano) tornar-se sua matéria artística e o cerne de seu processo. É dessa forma que passo também a observar meu trabalho.

O autobiográfico perpassa tudo o que é apresentado aqui. Nada há que não tenha sido extraído da matéria prima de minha própria existência, que meu corpo não tenha vivido, mesmo quando possam impor-se certas qualidades de autoficções no campo artístico, como nos mostra Leonor Arfuch⁶:

De que maneira a arte intervém neste espaço biográfico? Qual é a sua diferença a respeito de outras expressões da cultura contemporânea? Há, sem dúvida, um sem-número de respostas possíveis, mas em linhas gerais poderíamos dizer que a diferença substancial, a respeito dos meios de comunicação, por exemplo, é sua poética, o recurso à metáfora, a alusão, a alegoria, o *rodeio* [...], a distância do “feito” na sua crueza e do tributo à adequação referencial. Assim, a autoficção se impõe na literatura, cinema e artes visuais como forma equívoca, indireta, de dar vida ao próprio personagem sem as regras da veridicção, borrando os limiares entre ficção e realidade, construindo uma história no tempo hipotético do *podia haver sido* ou incorpo-

6 Leonor Arfuch (Buenos Aires, Argentina, ano de nascimento desconhecido) é professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires. Seus temas de investigação envolvem as subjetividades biográficas, memória e identidade.



Fig. 4: Alice Brauwers
Nunca mais, 2016
Dicionário costurado,
fotografia e elástico;
17 x 13 x 15 cm

Quando, ao criar, partimos de nossas próprias vidas e dos rastros de existência que são esses objetos e documentos, podemos pensar que a “margem de erro” não nos poderia ser suscetível, porém é claro que tudo o que recordamos ou relatamos não deixa de ser também construção. É possível notar isso em *Livro em tratamento*, por exemplo, quando discuto uma possível idealização do passado, ou mesmo em relação à expressão “fragmentos” do título (que, como já mencionado, são sempre cortes temporais que selecionam certas lembranças e excluem outras). Ou ainda em meus *poeminhas* que compõem o trabalho *Etiquetas afetivas* (Figs. 17, 18 e 20) e *Notas fiscais* (Figs. 13 e 14) e que, ao chegarem à interpretação do público já serão outra coisa quando comparado ao que eu quis, especificamente, relatar. Essa construção se completa através do encontro e do ato de recepção com o espectador, e isso acontecerá em todos os trabalhos.

Nunca mais (Figs. 4, 5 e 6) também pode chegar ao público evocando histórias pessoais de cada pessoa. Esse trabalho só foi passível de confecção quando vi no princípio da sombra mecânica — índice de presença física —, uma metáfora para sombras sofridas em minha própria vida. A ideia inicial para *Nunca mais* surgiu do diálogo com o professor Eduardo Vieira da Cunha e seu interesse pelo conceito de sombra, mais especificamente suas relações com a fotografia analógica, a psicanálise e a filosofia. Ao mostrar alguns trabalhos que já vinha desenvolvendo, fui incitada a pensar na definição do que é uma sombra, e Eduardo comentou sobre um dicionário que possuía e que poderia me emprestar⁸.

No mesmo dia, lembro que ao chegar em casa separei um dicionário meu e o

7 Livre tradução de: ¿De qué manera el arte interviene en este espacio biográfico? ¿Cuál es su diferencia respecto de otras expresiones de la cultura contemporánea? Hay sin duda un sinnúmero de respuestas posibles pero en líneas generales podríamos decir que la diferencia sustancial, respecto de los medios de comunicación, por ejemplo, es su poética, el recurso a la metáfora, la alusión, la alegoría, el *rodeo* [...], la distancia del ‘hecho’ en su crudeza y del tributo a la adecuación referencial. Así, la autoficción se impone en la literatura, el cine y las artes visuales como forma equívoca, indirecta, de dar vida al propio personaje sin las reglas de la veridicción, difuminando los umbrales entre ficción y realidad, construyendo una historia en el tiempo hipotético del *podría haber sido* o incorporando al relato de las peripécias la práctica del autoanálisis.” (ARFUCH, 2015: 3)

8 Coincidentemente, já vinha pensando em fazer algum trabalho com os dicionários que possuo. Desde pequena, fui sendo presenteada por meu pai com dicionários dos mais variados tipos. Muitos inclusive bem parecidos entre si ou vários de uma mesma língua. Lembro que meu pai uma vez falou que eu deveria ler esses dicionários, não apenas quando quisesse saber a definição de alguma palavra, mas de fato *ler* ele como um livro. Disse que isso ajudaria a conhecer as palavras, e que era um hábito que ele possuía. Dessa forma, dicionários não faltaram durante minha infância e adolescência e hoje encontro uma forma de ressignificá-los, trazê-los à esfera de novas inquietações.

deixei ao lado da cama. Antes de dormir fui procurar a definição de “sombra”. Fiquei estarelecida ao ler, dentre as muitas acepções que uma mesma palavra pode ter que “sombra” poderia ser “a falta de luz produzida pela presença de um corpo opaco”. Um daqueles momentos em que o corpo inteiro parece suspender-se, numa espécie de contemplação. Foi o que senti. Era óbvio, claro, mas nem tanto. Nunca havia parado para pensar no que de fato era uma sombra: que ela apenas surgiria quando a luz deixasse de atingir um objeto, e que a luz só poderia deixar de atingir se algo se transpusesse entre ela e esse determinado objeto.

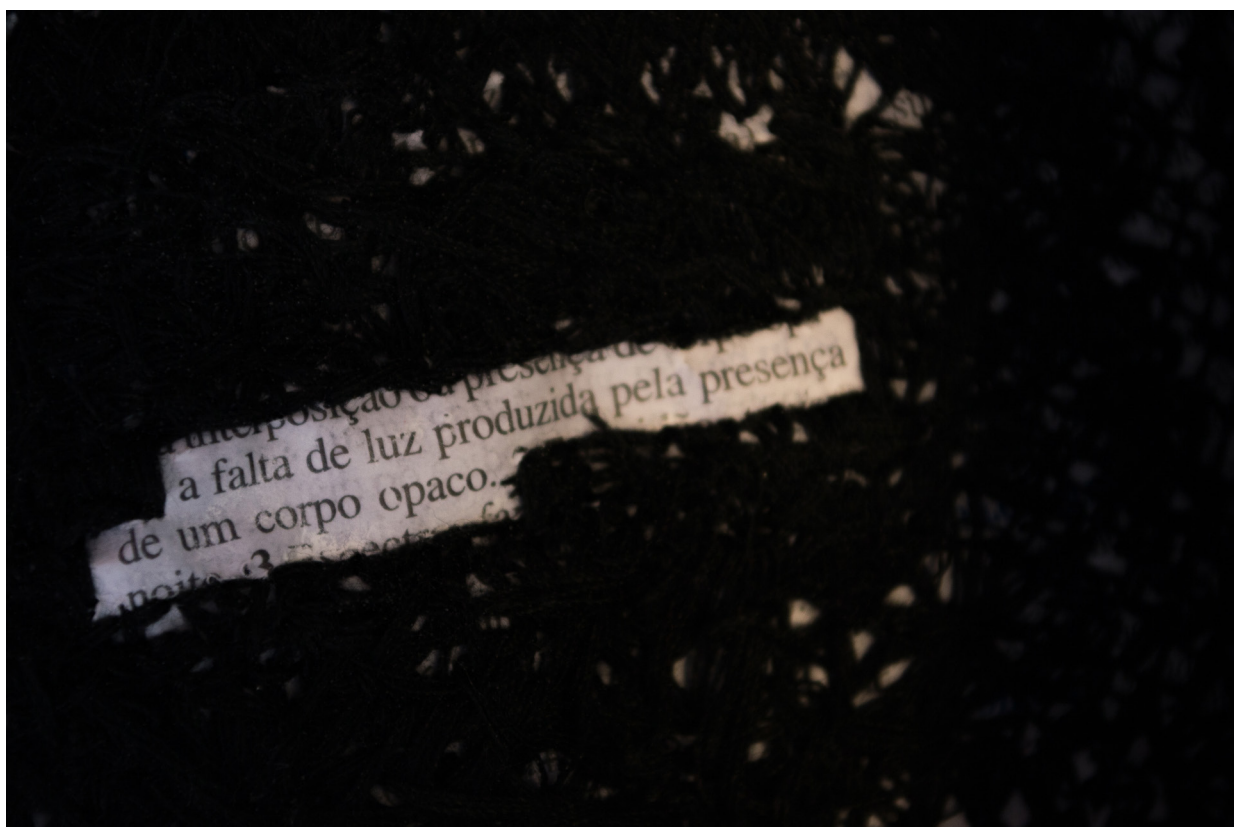


Fig. 5: Alice Brauwérs
Detalhe de *Nunca
mais*, 2016
Dicionário costurado,
fotografia e elástico;
17 x 13 x 15 cm

Porém, o que me fez ser impactada completamente por esse encontro com as palavras não foi propriamente a definição de “sombra” senão o fato de tê-la ligado às pessoas e suas relações com seus pares. Havia percebido que a sombra também poderia ser humana. Instantaneamente, lembrei das vezes, alguns anos atrás, em que havia escutado de amigas (e dito também, muitas vezes) algo como “ele te tira

toda luz, todo o brilho” referindo-se a situações de relacionamentos abusivos, onde uma pessoa pode “apagar” uma outra. Infelizmente, isso é muito comum de se ouvir, principalmente entre mulheres. E era dessa forma que me sentia, por diversas ve-



zes, quando me era tirada a luz. Havia algo, um objeto opaco, um outro ser, entre mim e a luz, que impedia que esta chegasse até mim. Dessa forma, e enquanto a outra pessoa continuasse sendo barreira, eu continuaria sendo apagada, banhada por sua sombra.

Entre amantes, amigos ou família, muitos relacionamentos são assim. Quando li a definição no dicionário, não pensei então, em sua configuração mecânica ou física, mas sim metafórica. Não era possível que se aceitasse e se submetesse a essa sombra. Decidi, então, que meu trabalho seria, na verdade, uma manifestação antissombra.

Minha primeira exigência era que a definição por si só encontrada no dicionário (“a falta de luz produzida pela presença de um corpo opaco”) deveria ser usada literalmente como se encontrava ali, pois era o que primeiramente me havia despertado

Fig. 6: Alice Brauwers
Detalhe de *Nunca
mais*, 2016
Dicionário costurado,
fotografia e elástico;
17 x 13 x 15 cm

interesse em produzir este trabalho. Logo mais, encaixaria à frente da descrição algo que demonstrasse uma vontade de boicote à sombra, que veio a ser a expressão “Nunca mais”, bordada na capa do dicionário. Em seguida, o processo foi o de cobrir o dicionário de “sombas”, encapsular todo o seu conteúdo, todas as suas páginas (com exceção, claro, da própria definição), num gesto de “sombrear” toda a sua informação.

Somei ao dicionário um elástico rosa, que teria a função de fechá-lo, levando em conta que, graças a toda a costura de suas páginas o livro adensou-se, tornando-se uma “massa” de linhas muito espessa. Apesar disso, o livro segue sendo manipulável. A ideia é que o espectador possa soltar o elástico e manusear o livro, percorrer todas as suas páginas até notar que nada encontrará a não ser sombras (suas palavras — função primordial de um dicionário — desapareceram), com ressalva da página onde a definição se encontra, que está indicada por um marca-página.

Impressa nesse marca-página está uma foto encenada por mim. Sentada em uma cadeira, olho para a câmera. Parte do meu rosto se encontra à sombra e um pequeno filete de luz ilumina uma faixa de meu rosto. Essa fotografia é colocada ali para que o espectador possa fazer um diálogo com a sombra pelo viés da aproximação com o que remete ao humano. A discussão poderia ser sobre o efeito da sombra sobre todas as coisas do Universo, porém o marca-página dá pistas para que se desconfie que é de pessoas que falo e que aquilo também se refere a um evento autobiográfico, à minha história.

Assim, e mesmo sabendo que isso pode não ser percebido pelo público de forma integral, a matéria desse e de todos os outros trabalhos é então a minha própria história. Em *Nunca mais*, o objeto-dicionário que me despertou toda a definição fica escondido, encapsulado por um emaranhado de linhas-sombra. O autobiográfico não se encontra expresso, a não ser pela fotografia, porque mesmo a história só pode ser recebida pelo espectador se ele tiver acesso a essa reflexão escrita. Já em outros trabalhos, isso pode vir a tornar-se mais evidente, mesmo que nunca de todo compreendido. É o caso, por exemplo, das *Etiquetas* afetivas (Figs. 17, 18 e 20), onde as roupas e os *poeminhas* bordados podem dar pistas, mas nunca revelar de forma mais direta um fato.

Leonilson⁹ é um artista importante para mim tanto no que diz respeito ao caráter autobiográfico quanto aos procedimentos empregados em seu trabalho artístico. Sua obra vai ao encontro das questões que nutrem minha pesquisa. Além do bordado, que,

9 Leonilson (Fortaleza, CE, Brasil, 1957 – São Paulo, SP, Brasil, 1993) foi artista visual. Em 1971, descobriu-se portador do vírus HIV, fato que teve enorme impacto em sua produção, despertando-lhe uma certa “urgência” com a vida.

à primeira vista, seria o principal elo que me liga a Leonilson, creio termos em comum esse tom confessional e urgente, essa vontade de expandir-se e de mostrar-se ao mundo. No filme *A Paixão de JL* (2014), de Carlos Nader, vemos que Leonilson tinha um gravador de fitas como diário e grande aliado, através do qual podemos conhecer mais sobre sua vida e seu trabalho, e constatar que, no final das contas elas se fundiam uma na outra.

Fig. 7:
Leonilson
Detalhe de *O
que você desejar,
o que você
quiser, eu estou
aqui, pronto
para servi-lo*,
1990
Bordado sobre
roupa, dimen-
sões desconhe-
cidas



Os áudios de Leonilson me inspiraram, logo nos primeiros exercícios da escrita dessa pesquisa, a fazer o mesmo utilizando como dispositivo o gravador de áudio do *Whatsapp*. Isso vem ajudando a pensar o meu dia a dia como observadora, a criar indagações e quem sabe, mais material para a produção de trabalhos no futuro, pois ao discutir a importância e os desdobramentos dos arquivos de processo gerados na vida cotidiana dos artistas (suas correspondências, agendas, diários e rascunhos), Maria Ivone dos Santos¹⁰ considera-os “transitando nesta dupla via, como sujeito que vive e se relaciona, que, atento à fragilidade dos documentos que ele próprio gera, os cuida, os preserva e os desdobra” (2015: 43).

Em muitos dos áudios de Leonilson, há essa concomitância de determinados conflitos pessoais e afetivos à criação da maioria de suas obras. Este é o caso, por

10 Maria Ivone dos Santos (Vacaria, RS, Brasil, 1958) é artista e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, onde desenvolve desde 2003 a pesquisa *As Extensões da Memória: a experiência artística e outros espaços*.

exemplo, de quando borda alguns tecidos para uma pessoa, um amante nomeado Al. Ao gravador ele diz: “(...) e eu fiz um trabalhinho super estranho numa *musseline* que eu só pintei de dourado as bordas assim... Mas eu fiz pro Al. Fiz pra ele, porque é um trabalho estranho, e é um trabalho simples, e é completamente saído de dentro de mim”. Há uma marcante característica de Leonilson que permeia todo seu trabalho: seu meio de criação era a própria vida, suas histórias e confissões eram seus disparadores criativos.

Como comentado anteriormente, muito se discute como todo trabalho carrega algo próprio da vida de seu autor, porém aqui o peso é maior: Leonilson usa de maneira direta sua vida na obra. Em *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1990) (Fig. 7), ele borda a mesma frase do título na borda de um vestido, seguida de um símbolo com peixinhos. Ao partir de procedimentos como bordar e desenhar, produz a exposição de assuntos íntimos, conflitos e afetos que são, sem dúvida, sua fonte primária de criação. É justamente ao mostrar sua fragilidade que ele consegue obter força, e é na comunicação que ele tem peso, no *quebrar barreiras* (RESENDE, 2012: 11) entre pessoas e sentimentos, através do processo artístico. Assim, ao expor seu mundo frágil ele mostra o quão forte pode ser.

Como discorrerei mais adiante, o expor-se, carregar a intimidade, o privado, para o meio público exige força e ousadia. É necessário haver motivos fazê-lo. Um deles é, para mim, a questão da assimilação. Quando exponho algo da minha vida íntima, transporto-a de um lugar a outro, do interior ao exterior, do íntimo ao público, não haveria nesse gesto uma tentativa de absorção e conseqüente incorporação do ocorrido no meu consciente? Parar, lembrar, refletir. É como trazer algo submerso à superfície, e não estamos falando apenas de lembranças ruins ou rancores do percurso, que viriam então a se transformar em curativos, mas sim de sentimentos diversos.

Leonilson partia de si para entender a vida e as pessoas, pois o único que conhecemos em sua completude (ou em uma forma idealizada dela) somos nós mesmos. Dessa forma, parto também do que está em mim, do que me pesa como ser que possui uma história, que a transporta e caminha com ela. Ao partir de trabalhos que pedem e implicam sempre um processo de assimilação, eu me absorvo, e conseqüentemente me abro para absorver e entender os outros.

Meu processo acontece ao usar e expor elementos coletados ao longo de minha própria vida e que são unidos a um material não físico — lembranças, pensamentos, cotidiano —, mas que se apoia em dispositivos que são por sua vez físicos — fotografias, roupas, documentos, entre outros objetos, provenientes de um grande arquivo pessoal — e em ações de memorização, reconstrução e ressignificação. Ri-

cardo Resende (2012: 22) diz que para Leonilson “o mundo físico não lhe dava todas as coisas que desejava colecionar”. Ou seja, além da sua grande coleção particular material, lhe interessava também ter sua subjetividade, de certa forma, colecionada.

Meu grande arquivo também é assim. Guardo objetos e lembranças, histórias e sentimentos que podem ter sido desencadeados por acontecimentos, pessoas ou coisas, porém muitas vezes é o próprio material físico — esses *souvenirs* pessoais — que podem voltar e desencadear sensações. Os próprios objetos e as lembranças são disparadores de processos que seguem recriando-se mutuamente. Chamo-os “disparadores”, pois me desengatilham ideias, me fazem lembrar, recriar, ressemantizar, ressignificar em um processo progressivo e infinito. Afinal, quantos caminhos pode haver dentro de um mesmo? Nenhuma dessas operações é menos que a outra senão fazem parte de um ciclo importante da vida das pessoas, que dá consistência e peso à nossa existência.

III. CONFESSO QUE CONFESSO UM POUCO: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

*Tô botando tudo pra dentro porque botando
pra dentro eu botei pra fora¹¹*

Todas essas inúmeras personalidades expostas em meu trabalho empreendem uma migração que parte de uma esfera particular para uma que é então pública, e a partir daí já não sabemos no que poderá transformar-se ou como poderá ser lida. Quando esse tipo de transporte acontece — do íntimo ao público — não há dúvidas de que já não temos mais controle sobre interpretações ou reações possíveis por parte do espectador, como já refleti previamente. Mais do que essa impossibilidade de gerência, há uma potência no que se refere a esse caminho percorrido que culmina no objeto criado. Um estímulo parte do criador e afeta então o espectador, mas o próprio criador teve que ser primeiramente afetado.

11 Fala de Stela do Patrocínio apud MOREIRA, Renata, 2007: 18.



Fig. 8:
Sophie Calle
Prenez soin de vous, 2009
Bienal de Veneza, Itália
Instalação com fotografias,
vídeos e textos

Podemos ser estimulados a um ato de confissão por diversas razões: uma dor que precisa ser expurgada, uma injustiça a ser compartilhada informativamente, algo vergonhoso ou cômico do qual não podemos rir sozinhos, um carinho a ser liberado do corpo, uma dúvida que precisa pedir a opinião de outra pessoa. Sutis ou exageradas, de teor misterioso ou espalhafatoso, são muitas as formas usadas para tentar essas comunicações, que como seres sociais, necessitamos. Porém, mais do que isso e, como já mencionado, o expor-se exige força e coragem. Sophie Calle¹² é uma artista marcante quando se trata desse tipo de vigor expositivo. O primeiro trabalho da artista com o qual entrei em contato foi *Prenez soin de vous*¹³ (Fig. 8), apresentado pela primeira vez em 2007 na Bienal de Veneza.

12 Sophie Calle (Paris, França, 1953) é artista e escritora.

13 *Cuide de você* na tradução para o português.



Fig. 9: Alice Brauwers
Páscoa, da série *Segredos
de Estado-afetivo*, 2016
Bordado sobre fotografia,
20 x 15 cm

A partir de uma carta¹⁴ enviada por seu namorado via *e-mail*, na qual ele rompe seu relacionamento de maneira repentina, Sophie Calle decide divulgar esse mesmo texto pedindo para que duas marionetes, uma papagaia e 104 mulheres das mais diversas áreas profissionais a interpretem de acordo com suas competências. Assim, uma revisora de texto aponta erros na escrita e sugere como poderia corrigi-los, uma atriz a interpreta, uma vidente a lê nas cartas, uma analista de casais propõe uma entrevista na qual, obviamente, apenas Sophie aparece. O produto disso tudo é então visualmente apresentado em ampliações de versões interpretadas ou analisadas da carta, com novas linguagens produzidas a partir dela, como em quadrinhos e traduções, em fotografias e vídeos de performances ou atuações, entre outros tantos meios.

Em um folder¹⁵ de uma de suas exposições, Calle explica o porquê de seu convite a essas mulheres: “Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim”. Dessa forma, ela abre mão do que seria considerado “normal” em uma situação como essa: manter a carta de rompimento no âmbito pessoal, lamentar-se e resolver a situação de forma discreta e particular. Entretanto, libera informações da trama afetiva ao âmbito público. Uma carta privada de um ser íntimo é então revelada em contraposição aos padrões da sociedade que delimita muito bem o que deve manter dentro do âmbito doméstico.

Em seus motivos e justificativas encontramos uma busca por esse entendimento do mundo e da vida, processado através da arte. Entregar-se, ela e a carta, ao mundo, foi fazer com que outras mulheres pudessem também ajudá-la a digerir esse rompimento, a esgotá-lo. Ela expõe-se para encontrar-se; confessa para ser ouvida. Há, nessa troca com as subjetividades do Outro, a busca por si mesma. Esse rompante por revelar o que é íntimo não passa então da busca pela compreensão de um Outro, mesmo que único no mundo, alguém que possa ou tente entender ou que empaticamente possa sentir o que ela sentiu.

Acredito que meus trabalhos também processem essa mesma busca, que parte do íntimo para entender tantas outras coisas. Isso pode ser percebido nas *Etiquetas afetivas* (Figs. 17, 18 e 20) e nas *Notas fiscais* (Figs. 13 e 14), por exemplo, quando revelo sensações, sentimentos ou histórias que não seriam conhecidas se não tivessem sido bordadas. Eu me apresento como ser passível de sofrimentos, brincadeiras bobas ou vergonhosas, histórias dramáticas de amor. Esses são os textos que faço questão de apresentar ao mundo. Não me atenho aos dados fiscais ou informativos

14 É com o próprio título “Cuide de você” que a carta é encerrada.

15 Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200908/20090812_162153_Programa_CuidedeVoce_P.pdf> Último acesso: 25 out. 2016.

das etiquetas ou notas, mas enfatizo aqueles que são humanos, que existem por trás das listas e cifras. Mas o que ocorre quando há coisas que não querem revelar-se tanto?

Esse é o caso de *Segredo de Estado-afetivo* (Figs. 9, 10 e 11), em que guardo determinados objetos ou documentos justamente porque me fazem recordar algo: uma história vivida, sentimento passado ou pessoa que tenha me marcado de alguma forma, para bem ou mal. Porém, muitas vezes, me vejo guardando quinquilharias banais que podem englobar vasilhames de produtos, papéis que embalam alimentos, produtos que trocamos frequentemente como escovas dentais e até caixas de remédios.

Esse não querer livrar-se das coisas pode ser, de fato, uma agonia. Apesar de serem fragmentos de minha vida, essas coisas são ao mesmo tempo, “lixo”, e assim deveriam ser tratadas. Ao guardar algo que é considerado descarte — não cumprindo assim seu destino usual —, esse objeto/documento permanece ali, passível de minha inquietude, me fazendo lembrar ao mesmo tempo que me coloca no lugar de alguém sem controle, que não teria discernimento do que excluir ou guardar.

Nada anormal afirmar que muitos trabalhos artísticos surjam de problemas ou sofrimentos. Penso, inclusive, que é o que acontece sempre comigo: o incômodo é o primeiro passo de todos os processos que inicio. Sendo assim, há algum tempo vinha pensando o que fazer para resolver essa espécie de cercamento que esses objetos/documentos projetavam contra mim. Teimosa, eu queria resolver meus problemas, mas não me contentava com um desfecho simples, com a existência de apenas duas opções previsíveis: o lembrar (guardar os objetos) ou o esquecer (descartá-los). Foi assim que a série *Segredos de Estado afetivo* surgiu.

Comecei a coletar essas peças “em decadência” em meu apartamento como que numa caça às bruxas. Passei a fotografá-las e logo depois eu as descartava. Passava-se, então, a morte desses objetos. O que me restavam eram suas mais novas representações: uma imagem-*souvenir* como forma de armazenar suas histórias, de arquivar suas essências. Não é difícil imaginar que se antes, como objetos, já fosse difícil explicar porque os guardava, nada muda, nesse aspecto, quando o transporte para uma fotografia. Mas o que ocorre através dessa passagem? Como justificar o “in-guardável”? Percebi que ou me envergonhavam os motivos de manter esses objetos, ou o fato de serem coisas íntimas demais para serem expostas me impeliavam a não revelá-las. A verdade é que não gostaria de esquecê-las. Queria guardá-las para mim. De alguma forma, buscava resguardar talvez seu caráter de *souvenir* numa imagem e através de um formato mais plano do que o da materialidade própria desses resíduos.



Mesmo as representações mais dolorosas eram capazes de me trazer ao presente, me fazendo enxergar como e quantas coisas haviam mudado. Tanto era assim que tinha absoluta certeza que as via dessa forma apenas passado muito tempo. Talvez tenha sido essencial que aquele objeto tivesse ficado por anos latente em meu quarto. Ele já me dava sinais de que seria precioso para o futuro, como uma forma de comparação e aprendizado. Aquela lembrança seria completamente distinta se tivesse parado de frente a ela e lhe pedido uma reflexão há anos atrás, por exemplo. O tempo foi necessário ao passado.

Fig. 10: Laboratório de montagem para a série *Segredos de Estado afetivo*, 2016
Fotografias bordadas e acondicionadas em porta-retratos variados

Com as fotografias já impressas, mais uma vez me lancei ao exercício do bordar, com a diferença de que, dessa vez, decidi esconder a lembrança do espectador. Como já mencionei, esses fragmentos ora vergonhosos, bobos ou demasiado íntimos me induziram a mantê-los em reserva, já que possuíam um sentido apenas para mim. Assim, o que aparece do lado visível, dessa vez, é o avesso do bordado. A escrita está lá, foi cuidadosamente bordada, mas está inalcançável no lado de trás da fotografia. O que resta na frente dos trabalhos é simplesmente a representação do objeto e, ao redor dele, delimitando-o como uma espécie de sombra da costura, aparece seu

avesso, com todas suas imperfeições e erros.

Esses “avessos ao contrário” não são passíveis de desvendamento mesmo que se possa relacioná-los talvez, em um primeiro momento, a uma espécie de código, de hieróglifo. Mas não, eles são apenas meus. Ao espectador cabe imaginar o que poderia ser tão importante para ter sido guardado e elevado ao patamar de representação e de legenda, mesmo que descodificada.



Fig. 11: Alice Brauwers
Detalhe do lado bordado
com escrituras (verso) de
Chimia, da série *Segredos de
Estado afetivo*, 2016

Como comentado no início deste capítulo, em diálogo com a artista Sophie Calle, meus trabalhos mantêm muitas vezes essa relação entre o público e o privado. Isso não deixa de ser uma verdade aqui, mas muda um pouco. Sinto que pela primeira vez quebro um equilíbrio e pendo para o lado que concerne ao âmbito particular. Claro que nos outros trabalhos o privado já tinha sua importância evidenciada no fato de eu não “dar de bandeja” a integridade de algumas lembranças, como é o caso, por exemplo e outra vez, das *Etiquetas afetivas* (Figs. 17, 18 e 20), onde abria consideravelmen-

Fig. 12: Leila Danziger
Diários Públicos,
desde 2001
Folha de jornal manipulada
manualmente; dimensões
desconhecidas

te os *poeminhas* a inúmeras interpretações. Porém, em *Segredo de Estado afetivo*, uma parte da informação sofre simplesmente um corte, um rasgo, eu a tiro de vista. Ela é suprimida brutalmente por um ato egoísta de artista, como quando uma criança proíbe a outra de brincar com seu brinquedo, arrancando-lhe das mãos. Quando a linha perfura o papel, formando letras precisas de um lado, mas chega ao outro com nada mais do que rastros confusos e disformes é como se eu me escondesse para brincar.



Aqui me lembro de Leila Danziger¹⁶ com seus *Diários Públicos* (2001-) (Fig. 12), uma série em que, desde 2001, “depila” (retira com cuidado para não destruir) páginas específicas de jornais, suprimindo justamente seu conteúdo informacional e deixando apenas imagens ou cores residuais, para ali enxertar pequenas referências como citações de poemas, nomes próprios etc. A artista procura nos jornais “aquilo que interroga, que fere e fascina” (DANZIGER, 2008). Através desse ato agressivo de extração, mesmo que

16 Leila Danziger (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1962) é artista plástica e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

controlado, o que sobra são esses vestígios inquietos selecionados e uma camada frágil do que um dia foi uma página de jornal, “uma espécie de pele, superfícies em carne viva, marcadas pelo real” (DANZIGER, 2008). Trata-se de uma translucidez que revela ainda, mesmo que parcialmente, seu avesso com outras tantas notícias.

Se Danziger faz desaparecer para então construir uma crítica aos meios de comunicação incansáveis em nos bombardear diariamente com informações fadadas ao esquecimento, a minha supressão é mais um gesto de brincadeira com as possibilidades do mostrar, do esconder, da censura pessoal talvez. A materialidade desse avesso pelo bordado passa a ser importante em meu processo.

Olhar o avesso é papel essencial da curiosidade. Talvez seja essa a proposta principal de *Segredos de Estado afetivo. Avessos Encadeados* (1970) (Anexo 1), da artista Lourdes Castro¹⁷, me remete também a esse aspecto. A série mostra essa curiosidade que busca caminhos infinitos. Castro borda diversas palavras, como *ombre*¹⁸, por exemplo, em um livro, vira a página, copia e reproduz — ainda através do bordado — o seu avesso na outra página, que gera outro avesso, que copia e reproduz, então, na outra página, e assim progressivamente, formando infinitos avessos, sombras. Interesse-me por aquilo que não se encontra na superfície, senão logo abaixo dela, do outro lado. Uma roupa do lado virado, o outro lado de uma parede, aquilo que não é absorvido em uma primeira leitura. Tudo avesso, logo, passível de novos caminhos e indagações.

As nove peças de *Segredos de Estado afetivo* serão colocados em porta-retratos em cima de uma mesinha e em molduras na parede, buscando a simulação de um ambiente doméstico tradicional. A ideia é justamente fazer uma crítica ao próprio trabalho em si, mostrar um caráter de fracasso da ideia. Isso porque ao “bidimensionar” o objeto real para ocupar menos espaço (torná-lo representação através da fotografia), o colocarei novamente em cima de uma mesa ocupando o mesmo (ou até mais) espaço que ocupava anteriormente, quando ainda era um objeto tridimensional. Ou seja, a busca por “compactar” a memória através das fotografias, se mostrará assim, falha. Toda essa concepção de caráter irônico partiu da artista e amiga Cláudia Prass quando lhe pedi sugestões de montagem para esse trabalho.

17 Lourdes Castro (Funchal, Portugal, 1930) é artista visual.

18 *Sombra* na livre tradução para o português.

IV. OBJETOS CONTRA O ESQUECIMENTO

Se tudo tem seu avesso, qual seria o da memória senão o esquecimento? Uma das bases fundamentais para o início de meu processo artístico foi a percepção dessa ânsia pelo guardar, que me acompanha há anos. Creio que esse comportamento tenha surgido a partir do medo do esquecer. Como uma Dibutade, presumia que senão materializada, uma lembrança importante poderia ser perdida. Posicionar-me entre o acúmulo e a seleção das coisas é talvez da onde parta grande parcela dos meus trabalhos, pois os objetos precisam de uma certa latência para que surjam como disparadores de ressignificações.

Me parece razoável o desconforto que podemos causar a outras pessoas quando juntamos determinados materiais da ordem do descartável e ultrapassamos em número esse limite. Algo que em menor escala talvez pudesse ser tolerado, quando aumenta em demasia e passa a ocupar muito espaço, torna-se acumulação e inclusive, muitas vezes, barreira física — reduzindo uma área e por consequência os movimentos. O que e quanto, de fato, poderia ser admitido?

É difícil, muitas vezes, encontrar essa fronteira entre o desejo e a obsessão, entre a normalidade e a loucura. Isso acontece, por exemplo, na série já citada *Segredos de Estado afetivo* (Figs. 9, 10 e 11), ao acumular as fotografias de objetos que foram para o lixo (mas continuam “vivos” em sua reprodução fotográfica), em 3x4 (Fig. 21), no qual empreendo uma já fracassada tentativa de coletar todas as imagens existentes de meu rosto, ou ainda em *Notas fiscais* (Figs. 13 e 14) no qual torno colecionável o que não seria aceitável como coleção para o senso comum.

Objetos que podem ser considerados completamente fora dos parâmetros do “guardável” para alguns, por serem qualitativamente não usuais ou ainda quantitativamente improváveis, acabam me despertando desejo de rememoração e ressignificação. Me reconheço, assim como uma colecionadora-criadora em algumas etapas de meu processo artístico.

Creio ser irrefutável o fato de que graças ao capitalismo passamos a consumir mais, trazendo à tona, inclusive, problemas referentes ao acúmulo de objetos em nossa sociedade. Entretanto, como reivindicadora de minha própria obsessão, penso que mais do que simplesmente acumular (com toda a sua carga de conduzir ao futuro uma suposta utilidade), eu coleciono disparadores de histórias e de lembranças. É importante deixar claro que não é minha intenção romantizar esse tipo de ação, pois nem sempre ela me encontra feliz. Como nos coloca Stallybrass (2008: 15) “para dizer de

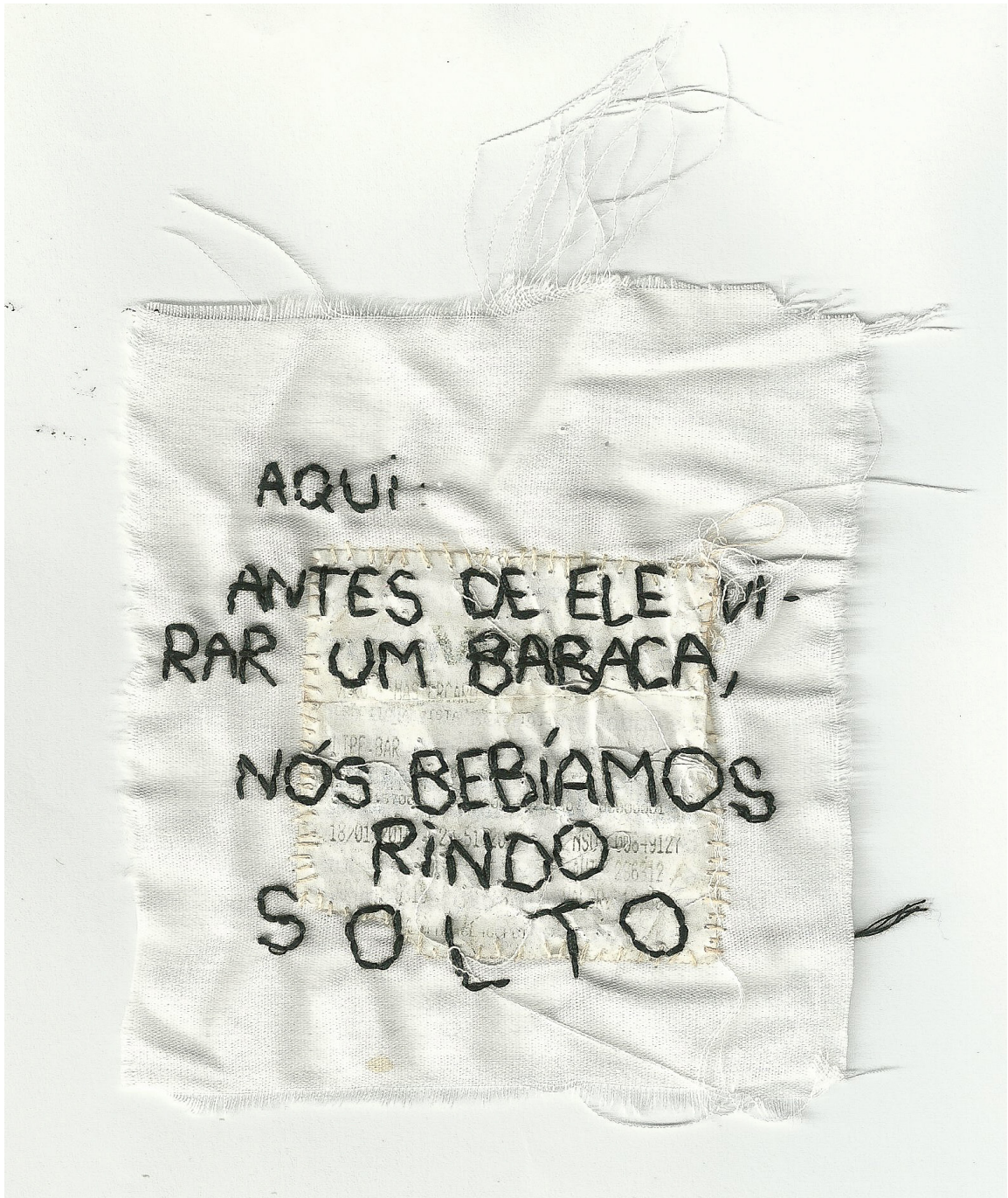


Fig. 13: Alice Brauers
Rindo solto, da série
Notas fiscais, 2016
Nota fiscal bordada sobre
tecido; 9,5 x 10,5 cm

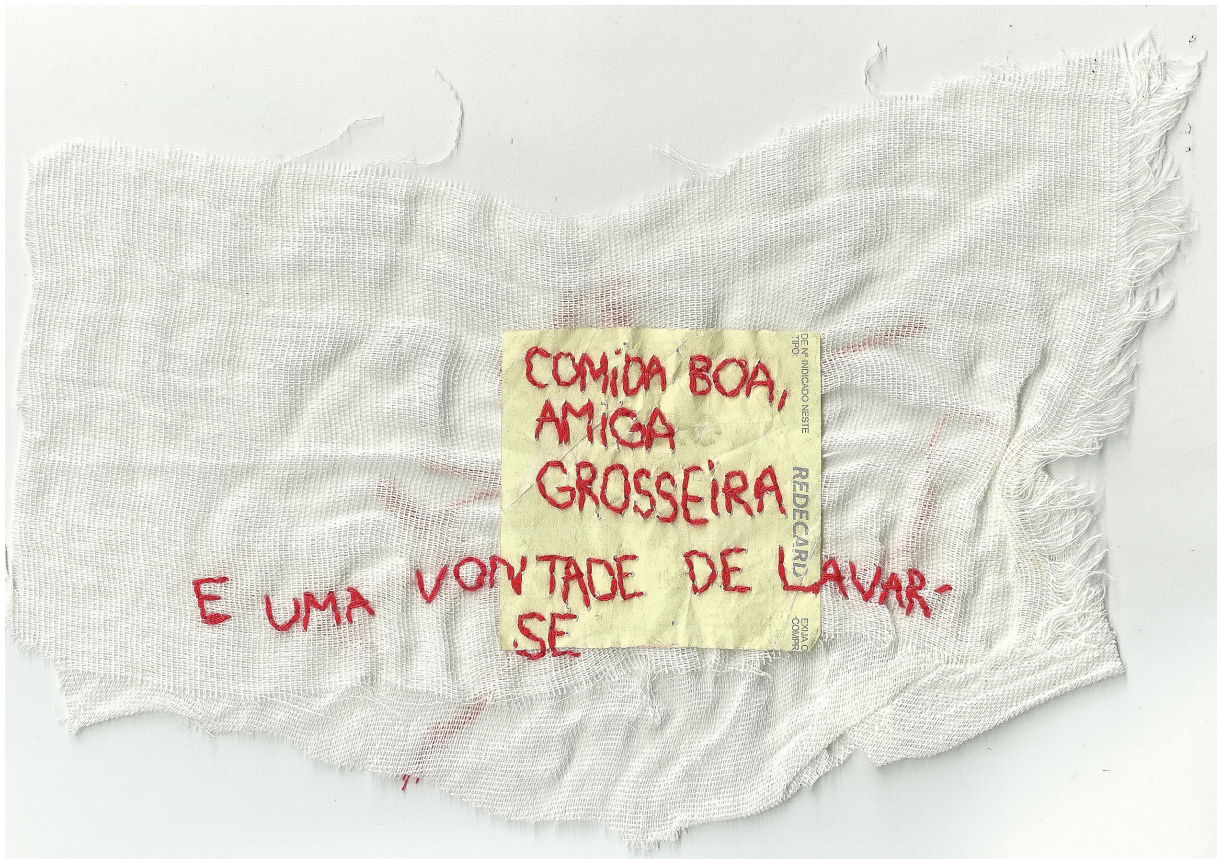


Fig. 14:
Alice Brauwers
*Vontade de
lavar-se*, da série
Notas fiscais, 2016
Nota fiscal bordada
sobre tecido, 20 x
13 cm

uma outra forma, amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida. É porque as coisas *não* são fetichizadas¹⁹ que elas continuam sem vida”.

A lógica é simples: se não coloco determinado objeto fora é porque ele possui um valor, a ele me apego e dele guardo algo importante que pode me trazer à luz histórias, pessoas e sentimentos bons ou ruins. Lembro que um dia, provavelmente em uma tentativa de limpeza, decidi ler algumas notas fiscais que por algum motivo guardara, entre algumas já muito antigas e outras nem tanto. Nasceu aí o trabalho *Notas Fiscais* (Figs. 13 e 14), que consiste, até o momento, em uma série de nove notas fiscais costuradas em trapos de tecido branco e com algumas pequenas histórias bordadas (alguns são *poeminhas* outras apenas frases soltas).

19 Stallybrass aponta aqui que considera equivocada a maneira com que Karl Marx (Trier, Alemanha, 1818 — Londres, Inglaterra, 1883) usa a palavra “fetiche” em seus escritos.

Trata-se de textos bordados à mão em diversas cores sobre a nota. Ao serem expostas à luz com o passar do tempo, seu conteúdo financeiro desaparece, deixando apenas o bordado à vista. Oriundas de compras no cartão de crédito, li seu registro, suas linhas de consumo, e algumas me trouxeram uma necessidade de guardá-las pelas lembranças que me traziam, visto que me falavam de momentos que tinham significados diversos para mim, histórias e sentimentos que vivi durante a compra ou na situação que a rodeava: o encontro com amigos, *boys*, as sensações de determinados dias da semana, da rotina ou da saída dela. Essas notas me traziam uma vontade de ressignificar aquelas lembranças, de melhor incorporar seus conteúdos.

Percebi, então, que não podia sequer me livrar daquelas notas fiscais, pois quando as lia, me recordava de algo importante. Deduzi então que deveria guardá-las, pois poderiam vir a participar desse suporte de rememoração. Para não correr o risco de perder algo importante, eu as mantinha comigo. Mas a memória como construção é também seleção. Era necessário pontuar lembranças, pois viver com todas seria impossível e ademais, doloroso, como já nos demonstrou Funes, o personagem memorioso de Borges (1944), e que como situa Maria Esther Maciel²⁰, ironicamente, nos faz

evidenciar a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado. (MACIEL, 2004: 14)

Selecionar algumas lembranças é sempre apagar outras. Nada pode ser integralmente contêiner da permanência. Que momentos do meu cotidiano eram enfim os “mais importantes” de serem lembrados e elaborados? A vida, em sua completude nos faz experimentar. As notas guardadas pertencem a diversas categorias de situações: felizes, indiferentes, tristes, vazias, apaixonadas, desesperadoras, cômicas, vergonhosas... Uma lista gigante de sensações. Tento abarcar todas, não limitando as lembranças apenas a uma ou outra categoria, pois não apenas de beleza e alegria vivem as narrativas merecedoras de permanência.

Quando, por exemplo, pago a conta em *Rindo solto* (Fig. 13), e bordo “Aqui: antes de ele virar um babaca, nós bebíamos rindo solto” suponho que o momento de frustração precisa de um antecedente de crença, e que os dois são igualmente importantes na vida de qualquer pessoa. Através dessa rememoração que acontece graças

20 Maria Esther Maciel (Patos de Minas, MG, Brasil, 1963) é poeta, ensaísta e escritora.

ao ato artístico, ao fazer prático, que envolve desde o acúmulo, a seleção, o ato de “pontuar” bordando, é que esse passado chega como um texto mais elaborado ao presente e é onde entra a reflexão sobre os momentos que tive, sobre o convívio com essas pessoas. O que isso me traz hoje? Como o elaboro? O que é possível aprender, admirar, transmitir?

V. COLECIONANDO FRACASSOS EM VITRINES DO TEMPO

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo²¹*

Arthur Bispo do Rosario²², artista e também “acumulador” com quem proponho um diálogo, considerava-se o escolhido de um suposto Deus. Iluminado por arcanjos, dois dias antes do Natal de 1938 no quintal da casa em que vivia e trabalhava como empregado doméstico, fora incumbido de catalogar o mundo para que, quando este acabasse ele pudesse apresentar, em sua “passagem”, todo o seu trabalho na Terra. Passa, então, a reconstruir o novo universo ao qual fora encarregado. Para isso, bordava estandartes, construía miniaturas de objetos e os “encapsulava” com o famoso fio azul desfiado do uniforme de interno. Isso quando não apresentava os próprios objetos reais, postos num estado entre caótico e organizado, retirados de sua funciona-

21 Parte da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso.

22 Arthur Bispo do Rosario (Japarutuba, SE, Brasil, 1909 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1989) foi morador, entre idas e vindas, da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá (RJ) de 1938 até o final de sua vida. Era diagnosticado como esquizofrênico-paranoico. Com uma certa liberdade e poder que poucos internos gozavam na Colônia, Bispo conseguiu um quarto-forte apenas para si, onde passou a guardar tudo o que considerava necessário para a sua “passagem”.

lidade e organizados em espécie de coleções, suas “vitrines”, como ele as chamava.

Fora incumbido de uma missão²³, deveria cumpri-la: a reconstrução do mundo estava em suas mãos. Para isso, catalogava e nomeava tudo o que levaria consigo para a posteridade, para um outro lugar. No final da vida, quando as celas da Colônia Juliano Moreira foram abertas e os internos poderiam escolher sair ou ficar, Bispo aproveitou a saída dos colegas e pediu autorização para usar todo um pavilhão para si (HIDALGO, 1996: 125), preenchendo-o com o seu árduo inventário do mundo. Cata-



Fig. 15: Bispo do Rosario
Caixa dos escolhidos,
ano desconhecido
Madeira, tinta PVA,
papel, papel de seda e
metal; 52 x 37 x 15 cm

logava pessoas, inclusive, como se pode ver em sua *Caixa dos escolhidos*²⁴ (Fig. 15), onde ele lista através de “fichas” com nome, função, localização, entre outros dados, as pessoas que provavelmente encontrou em vida.

Dessa forma, Bispo catalogava para não esquecer. Como em *Notas fiscais* ou no trabalho 3x4 (Fig. 21), por exemplo, o acúmulo, num primeiro momento, me permitia ter a certeza de que não esqueceria nada e que tudo permaneceria ali, pronto para contar a minha história de forma integral. Porém, assim como meus objetos, os de Bispo também tiveram que ser ressignificados de alguma forma, para que pudessem inserir-se em sua missão no mundo, tanto pela simples seleção das coisas que “escolhia” levar para esse além-mundo quanto por suas operações de escrita e bordado, por exemplo, formas artísticas que aplicava em sua prática.

23 Ele ouvia vozes, alguém lhe impunha um ditado: “Bispo era um operário padrão, um trabalhador braçal a serviço de forças ocultas” (HIDALGO, 1996: 19).

24 Os títulos de suas obras não foram colocados por Bispo, mas muito mais tarde pelo processo de tombamento de sua obra pelo Inepac (AQUINO, 2012: 31).

Assim, podemos afirmar que nenhuma coleção nunca seria, ou ainda será capaz de dar conta do mundo existente de forma absoluta. Ela estaria primeiramente fadada ao fracasso por nossa seleção, é claro. No trabalho das *Notas fiscais* (Figs. 13 e 14), por exemplo, bordo apenas aquelas lembranças que me são importantes, que me marcaram de alguma forma. E privilegio somente a história que ela me dispara, nada mais. Todo o resto, os dados financeiros do documento, se apagarão. Foi justamente essa tensão que me despertou para esse trabalho: o apagamento que esses documentos estão sujeitos quando deixados ao exercício do tempo. Pois esquecer também é, muitas vezes, uma benção.

Benção essa que vem quimicamente da composição da tinta e do papel da qual é feita a nota fiscal, que faz com que os textos impressos em contato com a luz se apaguem aos poucos até desaparecerem completamente. Em condições propícias, podem durar anos; já em condições não favoráveis de temperatura ou umidade, podem desaparecer em poucas horas ou dias. Já que se apagariam, e vendo que algumas se apagavam sem nem ao menos me dar conta do que se tratava, decidi que era preciso, sim, marcar suas histórias. O bordado (logo a lembrança) ficaria, enquanto as cifras e nomes dos itens iriam-se para sempre. Faço, muitas vezes, questão que se apaguem, pois se trata de uma espécie de alívio.

Tenho na minha essência de colecionadora células rebeldes que ficam contentes quando algo é passível de ser descartado, quando algo “acidentalmente” se apaga, quando não há mais nada a se fazer a não ser deixar ir, pois esse é o destino de todos os objetos. Me sinto também feliz ao esquecê-los. Observo que há também uma hierarquia de informações: aquelas de registros “duros”, imparciais, catalogados por uma máquina que abrevia números, produtos e pessoas, essas não duram; o que sobra é a que foi bordada com um certo sofrimento e necessidade, por mim, um certo ser passível de paixões, que conta histórias não exatas, um ser humano com células entupidas de fragmentos afetivos.

Observamos também o outro viés da impossibilidade de um registro integral do mundo: o próprio tempo. Já mencionei a impossibilidade pela seleção em si, mas e mesmo se alguém fosse capaz de recordar de todas as coisas, de acumular todas as lembranças, como Funes, anteriormente citado, ainda assim lhe faltaria o tempo para viver, que é o que sempre nos escapa. Cada letra que digito nesta frase, por exemplo, torna-se passado em relação àquela que virá em seguida, e assim ocorre uma a uma. Dessa forma, nada nunca poderá ser assimilado em sua completude, pois o tempo sempre passa; tudo é perecível, afinal.

“Carimbar”, marcar, bordar: tentativas de assentar-se no mundo, na memória do mundo. Muito se cogita sobre o que é necessário para que um homem seja lembra-

do... Filhos, árvores, livros... É um antigo sonho dos homens. Quando bordo é como se colocasse um “carimbo” de minhas histórias nas notas fiscais. Nada mais faço do que uma tentativa de tornar essa lembrança algo que perdure, de compartilhar uma síntese de meu estar no mundo, um modo particular de manter na memória algo que se esvairia de outra forma. Sintetizar essas lembranças e marcá-las com o bordado é também uma forma de assimilação de minha trajetória na humanidade.

Entretanto, me encontro, outra vez, diante de mais um fracasso, pois todo homem é perecível e “o tempo que nos cabe neste mundo, é algo que será representado apenas aos que nos sobreviverem, já que não teremos essa percepção, nem *a posteriori*” (RIPOLL, 2012: 146). Morreremos, e esse será o nosso primeiro fracasso. Nossos objetos ficarão, mas logo mais também nos daremos conta de que tampouco eles são eternos, e que um dia também serão distribuídos, se perderão ou se apagarão por completo. Em certa entrevista, Christian Boltanski²⁵ é categórico quando descreve esse pavor diante do tempo que passa:

Podemos lutar contra inúmeras coisas, mas não contra o Tempo. O Tempo é a imagem de Deus porque é a única coisa que o homem não pode vencer: o Tempo é indiferente a nós, o Tempo nos despreza, o Tempo avança, e nós nada podemos fazer contra ele. O que nós dois fazemos é tentar impedir a morte, sabendo muito bem que nada podemos fazer. Como você bem diz, é impossível fazer reviver seu tio. Mas há, ao mesmo tempo, esse desejo, essa tentativa de mostrar a ausência por uma presença. (BOLTANSKI, 2010 apud RIPOLL, 2012: 152)

Diante de tão decepcionante conclusão, ainda mais se tratando de alguém tão apaixonada pelo ato *mnemônico*, é necessário refletir... Se não duramos, mas insistimos — tais quais nos mitos gregos de Sísifo, com sua condenação forçada, e de Penélope, com sua condenação voluntária, recomeçando sempre fracassos cíclicos e planos impossíveis de finalização — em “guardar” de qualquer forma, não seria a arte uma espécie de caminho, uma saída para uma reflexão necessária acerca da vida e da morte, envolvendo nossos fragmentos e rastros? Não seria possível recorrer à arte como uma assimilação da vida que passa, e como um ato de incorporação em nosso estar no mundo? Não se trata apenas de “guardar por guardar”, mas sim de ressignificar esses fragmentos, dar a essa lembrança seu espaço, que é por ela de direito, fazendo-a retornar em um presente que testemunhe a existência.

25 Christian Boltanski (Paris, França, 1944) é artista.

VI. A MEMÓRIA DO QUE NOS TOCA

*No armário do meu quarto escondo de tempo e traça
meu vestido estampado em fundo preto.
É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas
à ponta de longas hastes delicadas.
Eu o quis com paixão e o vesti como um rito,
meu vestido de amante.
Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.
É só tocá-lo, volatiza-se a memória guardada:
eu estou no cinema e deixo que segurem a minha mão.
De tempo e traça meu vestido me guarda.²⁶*

Muitos objetos podem surgir como disparadores de uma memória individual, como acontece em meu trabalho, ou até mesmo de uma memória que seja coletiva, como é o caso de Boltanski. Muitas de suas obras partem da primeira para então adentrar a segunda, numa visão que mostra as duas como sendo indissociáveis. Em distintas instalações que realiza, como é o caso de *Personnes* (Fig. 16), ele preenche ambientes amplos com milhares de roupas usadas, fazendo uma referência à morte e principalmente à *Shoah*, o genocídio de judeus, ciganos, homossexuais e negros pelos nazistas alemães na Segunda Guerra Mundial.

Há uma força que pode transformar um simples objeto em algo carregado de carga simbólica. Muitos artistas contemporâneos, como é o caso de Boltanski, vêm trabalhando com esse peso e constituindo o que Leonor Arfuch (2015) chama de *poética do objeto*:

Um investimento afetivo nos objetos, que, além das práticas artísticas, é consubstancial à construção da memória e da própria identidade: o que ficou fixado na lembrança, o que acumula ainda hoje, o que marca uma herança, o que traduz um modo de ser — ou o aparenta —, o objeto simbólico, o objeto de desejo... vivemos imersos em um mundo de objetos, um mundo que — evocando um conhecido poema de Borges — nos sobreviverá... (ARFUCH, 2015: 2-3)²⁷

26 Poema *O vestido*, de Adélia Prado.

27 Livre tradução de: “Una investidura afectiva en los objetos que, más allá de las prácticas artísticas, es consustancial a la construcción de la memoria y la propia identidad: el que quedó fijado en el recuerdo, el que se atesora todavía hoy, el que marca una herencia, el que traduce un modo de ser — o lo aparenta —, el objeto simbólico, el objeto de deseo... vivimos inmersos en un mundo de objetos, un mundo que — evocando un conocido poema de Borges — nos sobrevivirá...” (ARFUCH, 2015: 2-3)

Em meu trabalho posso citar a utilização de notinhas fiscais, livros didáticos, fotografias de objetos que foram descartados, entre outros, mas concentrarei essa parte do estudo nas roupas utilizadas em *Etiquetas afetivas* (Figs. 17, 18 e 20). Em uma espécie de classificação ou hierarquia dos objetos, acredito que aqueles que tocam nossos corpos, que se moldam a nossas formas, recebem nosso suor e nosso cheiro,



Figura 16:
Christian Boltanski
Personnes,
2010
Instalação
com
roupas
usadas

enfim, nos acolhem e recebem (STALLYBRASS, 2008: 10), podem ser singulares em diversos sentidos, como

[...] com toda sua carga histórica, geracional, emotiva: simbologias do corpo, da carnalidade, da uniformidade, e até da possível cercania com o diferente, ou em acumulações aterradoras em relação metonímica com o número e o massacre, como no caso de Boltanski. (ARFUCH, 2015: 2)²⁸

Etiquetas afetivas é como denomino a série, até o momento, composta por

28 Livre tradução de: “[...] con toda su carga histórica, generacional, emotiva: simbologías del cuerpo, de la carnalidad, de la uniformidad, y hasta de la posible cercanía con el diferente, o en acumulaciones aterradoras en relación metonímica con el número y la masacre, como en el caso de Boltanski.” (ARFUCH, 2015: 2)

sete roupas pessoais ou familiares que contam histórias através de suas etiquetas; que são também bordadas e costuradas a elas. São todas peças que não fui capaz — ou que previamente já supus não ser capaz — de descartar. Roupas com uma carga afetiva tão extensa para mim que não há possibilidade de desvencilhamento ou desapego, como ocorrem com tantas outras peças. Essas indumentárias especiais creio que todos as temos. Entretanto, não me parecia que guardá-las em caixas até morrer seria a melhor forma de “honrá-las” como singulares, pesadas, caras que me são. Seria, então, necessário ressignificá-las. Talvez transformá-las em coleção? Para que o afeto pudesse vir ainda mais à superfície, eu retiro suas etiquetas comerciais, “de fábrica” (esse rótulo formal e impessoal), quando essas as possuem, e separo-as em um catálogo que pretendo utilizar em trabalhos futuros.

Substituo-as, então, por etiquetas bordadas à mão por mim. Etiquetas essas que passam a possuir uma carga simbólica e que contam o que de fato aquela roupa é ou recorda. Há uma fala que se expõe no lugar da marca da roupa. Assim, faço uma pequena brincadeira com nossas roupas preferidas, memoráveis, especiais. Ao costurar a etiqueta bordada junto de seu tecido, etiqueta essa na qual conto e bordo *poeminhas*, elaboro um pouco da história e do sentimento que aquela roupa me traz. Eu estou, então, “carimbando-a” como singular, dando-lhe destaque, deixando-a que entre em uma espécie de *museu virtual e real de afetos*. Elas passam de artefatos usáveis para objetos colecionáveis: não as visto mais, apenas as venero. São mantidas comigo como artefatos de meu próprio museu. Assim podem tornar-se artigos inventariados de nossas próprias vidas.

As peças permeiam origens e temporalidades diversas. Em *Não o meu* (Fig. 18), por exemplo, falo de uma roupa confeccionada por mim, em minha adolescência, que se relaciona a um sentimento de infantilidade imposta a mim por uma outra pessoa. Em *História de suor*, transcrevo a angústia de ter sido deixada com a camisa de uma pessoa especial, que, à época, não a quis de volta. Já em *Órgão cortante* (Fig. 20) falo um pouco da minha relação com a Igreja e religião na adolescência, através da análise do meu vestido de confirmação²⁹. Em *Resiliência*, faço uma homenagem às mulheres de minha família através do vestido de minha vó, que tinha tal tipo de corte na parte dos braços que sempre fez com que ela parecesse também fisicamente “forte” para mim.

Afinal, quanto de sentimento e presença (mesmo quando ausente) pode conter uma roupa? Que história ela pode contar, e quantas dessas roupas podem de fato nos tocar com suas histórias? Algumas conterão bem mais do que alguns metros de tec-

29 Espécie de rito da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, semelhante à crisma praticada pela Igreja Católica.

do. Peter Stallybrass³⁰, a partir de uma relato pessoal — a perda de um grande amigo chamado Allon — em *O casaco de Marx*, nos submete à reflexão sobre o que significa uma roupa além de sua função básica:

Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de “memória”. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. (STALLYBRASS, 2008: 10)

Assim, Stallybrass tinha em sua jaqueta seu grande amigo já falecido, podia carregar junto de si suas histórias e seu afeto. Era, então, através da ausência que Allon revelava sua presença. Como nos colocou anteriormente Leonor Arfuch, as roupas nos sobreviverão na maioria das vezes... Até quando poderão seguir contando nossas histórias?

Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. (STALLYBRASS, 2008: 10-11)

Um objeto encontrado em um brechó estaria, então, carregado de memória? Podemos não saber quem foram seus usuários ou vendedores, mas sabemos que através daqueles tecidos transitaram um ou vários corpos. Podemos, inclusive, encontrar sinais físicos que atestem seu uso, tais quais puídos, rasgos, manchas, mas não encontraremos seus relatos, pois nos são anônimos, mesmo que muitas vezes possamos pressenti-los ou adivinhá-los.

Quando falamos de roupas doadas por familiares ou amigos geralmente nos é relatado oralmente algum detalhe ou história de determinado artefato. As roupas de *Etiquetas afetivas*, nesse sentido, deixam a sua própria história por escrito, bordadas à mão, para que o espectador possa também embrenhar-se em seu mundo afetivo bordado, mesmo que de modo interpretativo, colocando aí também a sua vida pessoal. Esse não é o único trabalho onde uso o bordado dessa forma, como uma espé-

30 Peter Stallybrass (EUA, 1949) é crítico literário e professor da Universidade da Pensilvânia.



Fig.17: Alice Brauwers
Registro de *Etiquetas*
afetivas na exposição
coletiva *bici-atletas*
voadoras, 2016, com
curadoria de Rosa
Maria Blanca Cedilho
Memorial de Justiça
Federal, Porto Alegre
(RS)

cie de “carimbo”, de selo... E por que o bordado se há tantas outras formas de marcar ou de escrever algo?



Fig. 18: Alice Brauwers
Detalhe de *Não o meu*,
da série *Etiquetas
afetivas*, 2016
Bordado sobre tecido,
66 x 77 cm

VII. O SACRIFÍCIO DOS DEDOS: BORDANDO PARA NÃO ESQUECER

Muito falei em “pontuar” com o bordado ao longo do texto. O uso dessa expressão se mantém além do caráter físico ou palpável de alguns de meus trabalhos, em que, se olharmos bem de perto, enxergaremos uma tendência de minha escrita bordada em colocar-se nos tecidos como pequenos pontos. Ou ainda quando falamos nos “pontos” de bordados para nos referirmos aos estilos de desenhos e feitura, tão compartilhados/trocados entre seus usuários. Mas o que é possível ver além disso? O que seria “pontuar” senão marcar algo? Quando fiz a escolha pelo bordado em meus trabalhos, à parte do lado afetivo que ele carrega, eu estava escolhendo uma ferramenta de marcação, um “carimbo” do tempo, em detrimento de outras técnicas também compatíveis com a memória.

O bordado, e de uma forma mais abrangente, as artes têxteis, começam a adentrar a arte contemporânea a partir dos anos 1970 através dos diálogos e lutas feministas (SIMIONI, 2010: 9). O objetivo ao usá-lo era justamente subverter a ordem que o apontava como inferior dentro do campo artístico por estar ligado às mulheres, às “feminilidades”, e conseqüentemente a uma suposta “fragilidade”:

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero. (SIMIONI, 2010: 9)

Se o bordado foi utilizado aí para “pontuar” uma urgência na busca pela igualdade de gênero através da arte, para marcar discussões e comunicações necessárias às questões das mulheres, temos ainda inúmeros outros exemplos onde ele é aplicado objetivando incorporações ou fixações de histórias, acontecimentos e reivindicações, tanto no âmbito social como no do indivíduo.

O projeto *Broder pour la paix*³¹ é uma ação coletiva de origem francesa que, desde 2011, reivindica o fim da violência e a falta de impunidade gerada pela luta armada contra o narcotráfico no México, que entre 2006 e 2012 assassinou noventa mil pessoas e fez desaparecer outras vinte mil. Quem se propõe a participar borda, então, com linha vermelha em um lenço branco os dados/história de quando a vítima desa-

31 *Bordar pela paz* na livre tradução para o português.

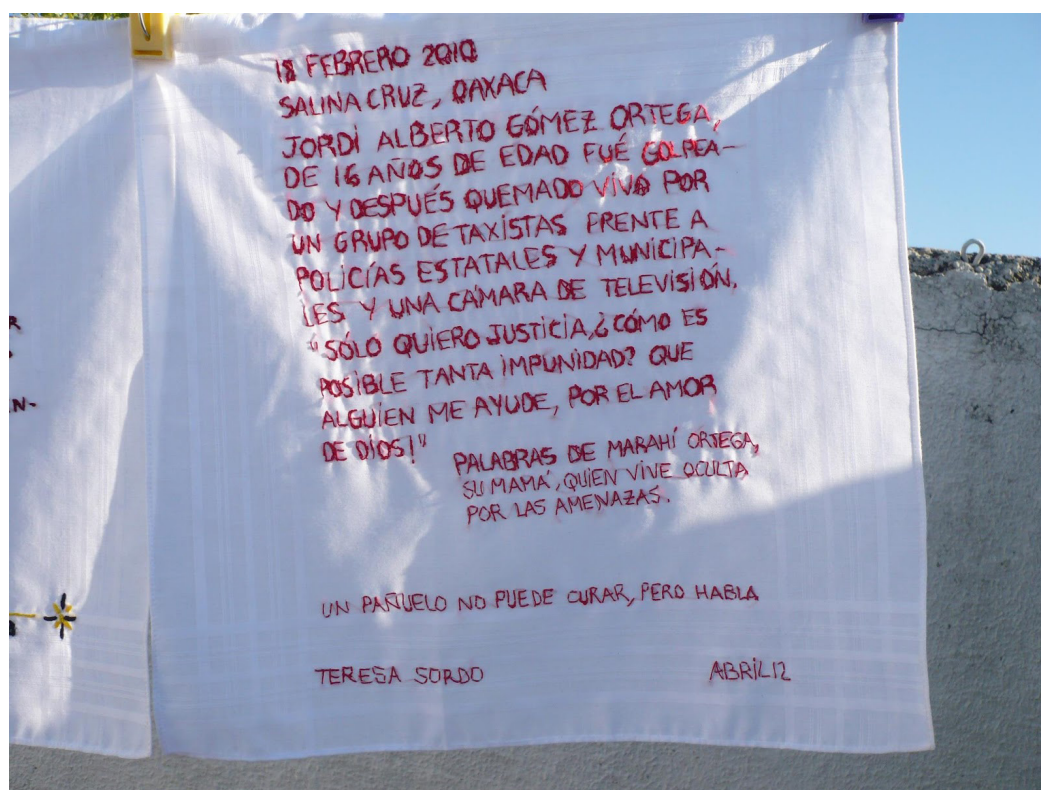


Fig.19: Lenço confeccionado para o projeto *Broder pour la paix*, 2012
Bordado sobre tecido, sem dimensões

pareceu ou foi morta: seu nome, idade, local onde foi vitimada. Em um dos inúmeros lenços (Fig. 19) é possível ler:

18 fevereiro 2010 / Salina Cruz, Oaxaca / Jordi Alberto Gómez Ortega, de 16 anos de idade foi golpeado e depois queimado vivo por um grupo de taxistas em frente a policiais estaduais e municipais e uma câmera de televisão. / "Só quero justiça, como é possível tanta impunidade? Que alguém me ajude, pelo amor de Deus!" Palavras de Marahí Ortega, sua mãe, que vive oculta pela ameaças. / Um lenço não pode curar, mas fala / Teresa Sordo / Abril 12³²

Se "um lenço não pode curar, mas fala", um bordado pode também contar, narrar, pontuar, marcar. Se ele também não é capaz de curar, pode, ao menos, ajudar nesse processo, na elaboração de dores e vivências. É uma arma, uma ferramenta apaixonada contra o esquecimento; bordamos para que se perdure. Exemplos de inú-

meros vieses não nos faltam.

Vemos isso na grande tapeçaria de Bayeux (Anexo 2), do século XI, que narra, através de cerca de 70 metros de comprimento, feitos de uma guerra na Inglaterra. Ou nas bordadeiras de Vila Mariquinhas (Anexo 3) que bordam as histórias do seu cotidiano na luta pela moradia em Belo Horizonte, desencadeadoras do documentário *Vila Mariquinhas: a memória no bordado* e do livro *Escrituras Bordadas*, de Flávia Craveiro. Em um âmbito mais individual, alguns trabalhos bordados de Tracey Emin³³ (Anexo 4) escarram palavras de aventuras eróticas e dramas existenciais. Lorina Bulwer, uma mulher britânica que supostamente tinha problemas mentais e foi, no final do século XIX, aos 55 anos, internada pelo irmão em uma espécie de reformatório, bordou longas mensagens de protesto e indignação sobre sua condição (Anexo 5). Mas por que o bordado é usado dessa forma? Por que pode ser considerado uma linguagem tão próxima da memória? Mantenho algumas hipóteses pessoais que se ligam estritamente à maneira que trabalho: o bordado, para mim, é um procedimento de entrega, de sacrifício do corpo.

Bordar manualmente uma escrita é claramente diferente de se escrever apenas, datilografar, ou digitar. O bordado manual possui um peso que liga o pensamento à mão e ao tecido que o suporta. É um instrumento em potencial para percorrer o pensamento que desfila da ponta dos dedos sobre tudo aquilo que nos toca ao longo da vida, toda a carga que nos afeta. Ele é, pois, também o peso do tempo, um tempo próprio que me parece estar muito perto daquele do *pensar*.

Com o *frenesi* do mundo hoje em torno da *internet*, redes sociais, consumo exacerbado, entre tantas outras “acelerações”, parece que quem “pára” na verdade “perde tempo”. Para quem nunca bordou em outra época que não esta, é, de fato, difícil a concentração da mente em algo tão vagaroso. Entretanto, é esse seu tempo necessário para resistir. Quando preparo as agulhas, linhas, o espaço que utilizarei, o bastidor, o tecido, é como se me preparasse para um ritual. Um ritual de reflexão que tem como ferramenta o bordado. Assim, também o exercício do bordar ajuda nessa apreensão de acontecimentos e sentimentos. Como não refletir sobre o que se está bordando se este é um processo difícil e prolongado, que merece atenção quase total do corpo? Bordamos o que nos é importante, mas o que bordamos se torna importante de qualquer maneira, pois vislumbramos aqui uma espécie de sacrifício. Seria, afinal, impossível não se tornar relevante, já que se trata de um procedimento que exige essa “perda” de tempo e conseqüentemente um estado de introspecção.

O bordado à mão está presente em três de meus trabalhos aqui inclusos. Todos

33 Mesmo que uma grande maioria de seus trabalhos sejam na verdade *patchworks* e os bordados sejam aparentemente industriais, creio que essa força se aplica aqui também.

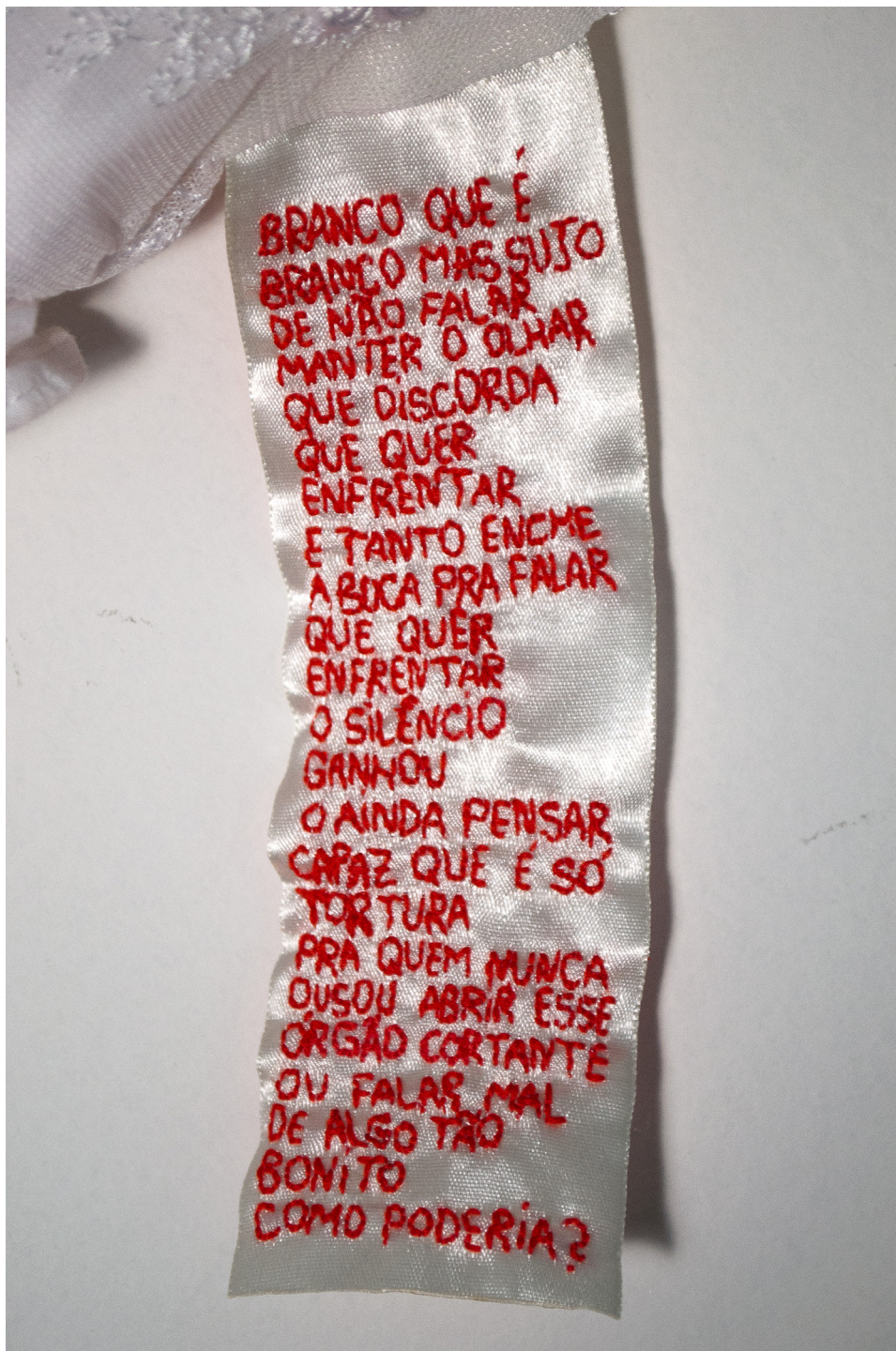


Fig. 20: Alice Brauwers
Detalhe de *Órgão cortante*,
da série *Etiquetas afetivas*,
2016

Bordado sobre tecido,
54 x 115 cm

eles são escrituras que se intensificam pelo processo, pois demandam tempo e reite-ram uma tentativa de pôr força do meu próprio batalhão corporal, de meus dedos, de impor cuidado com aquela determinada rememoração. Presentificam-se, outra vez, essa compulsão e necessidade de se fazer algo que seja exaustivo para o corpo, que demande sacrifício para a mão, mas que seja recompensador como preenchimento de uma necessidade processual que visa uma incorporação mental, uma apreensão do mundo, como tanto reitero. Uma forma de absorver o que e por que se tem à volta, o que se guarda e o que se rememora.

Essas escrituras são também importantes, pois são tentativas, brincadeiras de poesia, por isso as chamo de *poeminhas*. Leonilson, citado anteriormente, também não parecia fazer poesia de forma dura, pensada demais, mas sim querer brincar com as palavras apenas, elaborar uma escrita afetiva e lúdica para melhor pensar sobre tudo o que lhe acontecia, com fins de assimilação... Uma perda, um amor, um dia ruim. Assim também são meus *poeminhas* bordados. Além do peso do tempo que dura um bordado — quando se borda se reflete, não há mais nada a fazer, as duas mãos estão ocupadas e o pensamento voa —, através dele, eu procuro analisar a maneira como determinadas histórias aconteceram, e quais seriam as melhores palavras e maneiras de interligá-las, ter carinho e cuidado por elas, porque isso significa ter o mesmo pelo meu passado, pelo que foi ou está sendo apre(e)ndido.

VIII. A FOTOGRAFIA ENTRE EXISTÊNCIAS E RESSIGNIFICAÇÕES

Sempre gostei da fotografia por suas diversas qualidades e funções, pela potencialidade de integrá-la em propostas e soluções muito distintas. Ressalto isso, porque há, claramente, diferentes pesquisas em que a fotografia pode estar inclusa. Podemos citar a capacidade que ela tem de servir como fonte criadora em um processo artístico, como em fotos que tenham sido encenadas para se chegar a um determinado objetivo ou em uma junção de diferentes partes de fotografias em um trabalho de colagem, por exemplo. Também podemos mencionar a função documental da fotografia, como tanto vemos no âmbito jornalístico ou quando abrimos as gavetas de nossas casas e encontramos nossos álbuns de família, contendo partes de nossa história.

Desde que ganhei minha primeira câmera digital compacta, ainda na adolescência, sinto a necessidade de registrar minha vida através das imagens. Parte do trabalho apresentado aqui mostra esse caráter explícito de arquivo fotográfico: provas, evidências, registros de que algo aconteceu ou existiu. Esse caráter é apresentado

de duas formas no trabalho 3x4 (Fig. 21). Sua forma macro, como arquivo-inventário e acúmulo de material, é demonstrado pela grande quantidade de fotografias 3x4 que estão, inclusive, “encapsuladas” em pequenos dispositivos arquivistas, as conhecidas “carteirinhas” plásticas 3x4. Nesse capítulo, entretanto, me limitarei a discorrer um pouco sobre o segundo aspecto arquivista do trabalho, na sua forma micro, demonstrada nos pequenos fragmentos do grande arquivo que é o trabalho, ou seja, as fotografias de meu rosto em si.

Roland Barthes³⁴ discute no livro *A Câmara Clara* (1984) sobre a sua própria experiência em estar diante de certas imagens. Não parece ser seu objetivo definir um estatuto da fotografia, senão, e distanciando-se de certa maneira de um pensamento racional, mostrar como algumas fotografias o afetam, confrontam, tocam (ENTLER, 2006: 5). Na segunda parte do livro, ele compartilha com o leitor a experiência de busca por uma foto de sua mãe que a mostrasse em sua essência, *tal que em si mesma* (1984: 107). Após muito procurar, encontrou essa presença em uma foto de sua mãe com cinco anos de idade, a *Foto do Jardim de Inverno*: que lhe dava, enfim, “um sentimento tão seguro quanto a lembrança” (BARTHES, 1984:104).

A partir daí, Barthes vê-se diante de um aspecto da fotografia que parecia ser “vivido com indiferença, como um traço que não precisa de explicação” (BARTHES, 1984: 116), e que a *Foto do Jardim de Inverno* veio iluminar. Tratava-se do noema “*Isso-foi*”, para ele o grande diferencial da fotografia quando comparado com os outros tipos de representação (como a pintura, por exemplo): “na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...) O que intencionalizo em uma foto (...) é a Referência” (BARTHES, 1984: 115).

Claro que hoje já não podemos definir a fotografia como um sistema produtor da verdade, da inquestionabilidade. Vivenciamos inúmeros processos híbridos que nos permitem a criação de ficções, que já não nos dão a certeza de determinado referente ter, de fato, *estado ali*, existido. É bastante razoável, porém, que ainda se discuta essa qualidade da fotografia como arquivo atestador e memorial. Creio que grande parte do que é fotográfico em meu trabalho artístico tenha sua base de importância aí, como registro de existência³⁵.

Pode-se constatar isso nas fotografias de *Segredos de Estado-afetivo*

34 Roland Barthes (Cherbourg, França, 1915 — Paris, França, 1980) foi escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo.

35 Com exceção da fotografia impressa no marca-página de *Nunca mais* (Fig. 6), que parte de uma encenação feita exclusivamente para o trabalho. Encenação que pretende passar-se por “sombra”, representar um conceito previamente definido.

Fig. 21: Alice Brauwers
Diversos conjuntos do trabalho 3x4, 2016
Fotografia, carteirinhas plásticas, fios e linhas costuradas; 8 x 5 cm cada carteirinha



(Figs. 9, 10 e 11). Elas representam objetos que foram colocados no lixo logo após a tomada da foto. O trabalho, como já mencionado anteriormente, conta em seu avesso bordado o porquê de ter guardado, até então, determinado objeto. Essas fotografias (quase redenções) vêm justamente para comprovar os objetos dos quais estou falando, para “guardá-los”, mostrar que eles *foram*, que tiveram uma existência antes de serem colocados na lixeira e perdidos para sempre. Assim, posso dizer também que, nesse caso, utilizei da fotografia com um propósito prévio de conservar para a posteridade a representação de um objeto que me afeta de alguma forma. Como um *badulaque* descartável qualquer ele deve ir para a lixeira, mas como memória e afeto, deve ser guardado. Há algo que não quero perder. Assim, é através da fotografia que encontro a melhor saída para manter isso comigo. O referente morre, mas ele vive através da imagem.

A situação muda um pouco com o uso da fotografia no trabalho 3x4, primeiro porque ao contrário do anterior, agora não produzo um arquivo, mas utilizo imagens de um arquivo que já possuo. Segundo, porque em 3x4 esse registro de existência me parece bem mais temporal, tendo em vista que ele faz alusão às etapas da vida de alguém. Observo que há uma sobreposição de diversas partículas de tempo, ou seja, uma mesma pessoa está representada em diferentes cortes, em mortes temporais, enquanto em *Segredos de Estado-afetivo* há um único registro de um objeto que já não mais existe em minha vida.

No trabalho 3x4, “encapsulo” retratos meus (não necessariamente autorretratos, pois muitos, senão a maioria, são recortados de um contexto fotográfico maior)

que, num primeiro momento, dialogam, de certa forma, com o conceito barthesiano do *isso-foi*. São fragmentos de cortes únicos, de diversos momentos e etapas de minha vida. Em uma delas eu me encontrava no oitavo andar do IA cercada de amigos e com um sorriso abundante; em outra, chorava copiosamente após uma briga amorosa. Coloco uma cesta de mercado na cabeça no momento que fazia compras para um almoço com um amigo; em outra tiro uma *selfie* posando seminua no espelho de meu banheiro, provavelmente porque naquele determinado momento me sentia bonita. Essas inúmeras “cápsulas temporais” serão costuradas a fios coloridos e “penduradas” umas por cima das outras à parede, formando assim um tipo de sobreposição de múltiplas camadas³⁶.

Todos esses cortes produzidos por um dispositivo fotográfico realmente *foram isso*, foram daquele momento de vida que existiu e foi capturado, transformando-se em um pequeno arquivo. São fragmentos que hoje consigo disponibilizar e apresentar através do meu trabalho artístico. Meu corpo afetou e foi afetado naquele momento. Foi fotografado através de um dispositivo que me “cortou” e me converteu em um fragmento temporal. O espectador, então, verá um corpo que já envelheceu, ele saberá que isso pertence ao passado, *isso-foi*:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouca importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984: 121)

Se, para Barthes, a maneira como as fotografias podem trazer lembranças, relembrar ou restituir o passado importa menos que o fato delas atestarem que aquele determinado momento ocorreu (1984: 123)³⁷, através de meu trabalho chego à conclusão que um não pode avançar sem o outro. Assim como uma sensação (cheiros ou qualidades de superfícies distintas, como o toque de uma pele específica) pode nos remeter a distintas imagens mentais, o contrário também é possível. Assim, a partir do arquivo, as imagens podem ainda gerar outras imagens-filhas.

36 A ideia de montagem através de múltiplas camadas me foi despertada ao entrar em contato com o trabalho *Mes vœux* (1989) (Anexo 6), de Annette Messager.

37 Mesmo com todas as relações que faz da fotografia com o afeto (desde a fotografia de sua mãe — a única que lhe parece ter importado na vida — até às conclusões um pouco mórbidas que têm sobre esse tipo de representação) e sendo assim, com o operador e espectador, me parecem não lhe importar tanto quanto o *isso-foi*.

A memória reconstrói todo o tempo e a fotografia parece ser um dispositivo riquíssimo nesse processo. Ao bordar meus segredos na parte de trás das fotografias de *Segredos de Estado afetivo*, tive que mirar para a parte da frente: as representações daqueles objetos que havia descartado me ajudaram a rememorar algumas situações, às vezes apêndices maiores ou menores do que aquilo significava para mim. Sem a fotografia, creio que teria sido impossível formar algumas outras imagens mentais, entre detalhes e sentimentos, que me foram trazidas por ela. Da mesma forma, creio ser impossível para mim, em 3x4, não voltar ao passado e reconstruir situações de cada uma das fotos (mesmo tendo sido limitadas apenas ao meu rosto através de um recorte):

A fotografia funciona como ponto de referência para as qualidades sensoriais relacionadas com o objeto fotografado, mas não percebidas no momento da tomada fotográfica. Pode, especialmente, reunir diversas formas de recordações relacionadas com o mesmo objeto, mas ocorridos em momentos distintos. Por exemplo, a fotografia do rosto de uma mulher amada realizada em um lugar público pode despertar a recordação de seu cheiro íntimo descoberto em outro momento. Isso nos leva às vezes a dotar os seres queridos de recordações fantasmas, que associam sensorialidades diversas que na realidade temos apreciado separadamente. A fotografia cumpre a função de reunir os fios de uma realidade que jamais estiveram relacionados na vida real. Essa capacidade a converte em um poderoso auxiliar do trabalho de introjeção psíquica. Permite unir fragmentos dispersos de experiências emotivas e sensoriais que até então não encontravam um suporte satisfatório em uma imagem visual interior. Mas esta capacidade também pode às vezes se pôr a serviço da idealização e confirmar uma introjeção impossível! (TISSERON, 1996: 124-125)³⁸

Serge Tisseron³⁹ em seu livro *El misterio de la cámara lúcida*⁴⁰ (2000) sugere que a fotografia seja um sistema muito mais complexo do que aquele sugerido por

38 Livre tradução de: "La fotografía funciona como punto de referencia para las cualidades sensoriales relacionadas con el objeto fotografiado, pero no percibidas en el momento de la toma fotográfica. Puede, especialmente, reunir diversas formas de recuerdos relacionados con el mismo objeto, pero acontecidos en momentos distintos. Por ejemplo, la fotografía del rostro de una mujer amada realizada en un lugar público puede despertar el recuerdo de su olor íntimo descubierto en otro momento. Eso nos lleva a veces a dotar a los seres queridos de recuerdos fantasmas, que asocian sensorialidades diversas que en realidad hemos apreciado por separado. La fotografía cumple la función de reunir los hilos de una realidad que jamás han estado relacionados en la vida real. Esta capacidad la convierte en un poderoso auxiliar del trabajo de introyección psíquica. Permite unir fragmentos dispersos de experiencias emotivas y sensoriales que hasta entonces no hallaban un soporte satisfactorio en una imagen visual interior. ¡Pero esta capacidad también puede a veces ponerse al servicio de la idealización y confirmar una introyección imposible!" (TISSERON, 1996: 124-125)

39 Serge Tisseron (Valence, França, 1948) é psiquiatra e psicanalista.

40 *O mistério da câmara lúcida* na livre tradução para o português.

Barthes em *A câmara clara*. Sem diminuir suas inúmeras contribuições, Tisseron confronta algumas colocações de Barthes, inclusive a do noema *isso-foi*. Para Tisseron, a fotografia não tem sua maior importância no “congelamento” do referente, de um momento no passado, uma certa “exaltação da morte incluído na representação da vida (...), senão, pelo contrário, a exaltação da vida incluída na representação da morte” (2000: 140).

Ou seja, o autor vê a fotografia como um dispositivo de auxílio para uma assimilação psíquica do mundo ao nosso redor, como reitera algumas vezes através de inúmeros exemplos da prática da fotografia e do momento em que somos seus espectadores, para muito além do “corte” que o aparelho fotográfico defere no tempo produzindo um fragmento de determinada situação. O que não significa, é claro, que essa etapa não seja igualmente importante: ela é apenas tão importante quanto todas as outras.

[...] o aparelho fotográfico encerra uma imagem do mundo, do mesmo modo que a mente encerra as representações, os afetos, e os estados dos corpos relacionados com uma situação inassimilável. Em ambos os casos, este encerramento vai acompanhado do desejo de que os elementos de experiência encerrados possam ser trazidos posteriormente à luz para serem introjetados. (TISSERON, 2000: 148)⁴¹

Tisseron escolhe, assim, a palavra *rastro*⁴² para descrever a fotografia, quando comparada à *marca*⁴³, pois enquanto a segunda é contato a primeira é ação. As duas são “o testemunho de corpos que estiveram em contato”, porém o *rastro* supõe “a intenção do sujeito” (2000: 139).

Permeando essas análises de Tisseron, creio que as fotografias deixam, em meu trabalho, de serem apenas arquivo, documento e registro e passam a colocar-se em meu mundo como instantes selecionados de questionamento e de criação. Quando sinto a necessidade de refletir ou assimilar determinada fotografia ou algum aspecto dela e do porquê de seu estar em meu mundo é quando a criação artística acontece. Quando ocorre essa necessidade é quando eu necessito ressignificá-las,

41 Livre tradução de: “[...] el aparato fotográfico encierra una imagen del mundo, del mismo modo que la mente encierra las representaciones, los afectos y los estados de los cuerpos relacionados con una situación inasimilable. En ambos casos, este encerramiento va acompañado del deseo de que los elementos de experiencia encerrados puedan ser sacados posteriormente a la luz para ser introjetados.” (TISSERON, 2000: 148)

42 Livre tradução da palavra *rastro*, do espanhol.

43 Livre tradução da palavra *huella*, do espanhol.

torná-las outra coisa, afim de que a inquietação, a pergunta, o confronto ou talvez a ferida que me levaram à criação seja atenuada ou parcialmente resolvida. Isso aproxima a necessidade da criação ao conceito de introjeção psíquica definido por Tisseron:

Toda criação é assim por sua vez testemunho de um processo de introjeção psíquica deixado em suspenso e a tentativa de ajudar na sua realização. Nesse sentido, se trata de um processo sempre inconcluso. Essa falta de conclusão não constitui seu fracasso senão sua fatalidade. A introjeção *falha* sempre nas suas tentativas, ou melhor, o consegue sempre de uma forma imperfeita e que sempre há que aperfeiçoar. (TISSERON, 1996: 31)⁴⁴

O trabalho *Segredos de Estado afetivo* (Figs. 9, 10 e 11) pode fazer compreender um pouco melhor o que quero dizer com a ação de assimilar. Quando resolvi que deveria finalmente jogar fora objetos que, pelo senso comum, não deveriam ser mantidos encontrei na fotografia a melhor forma de guardá-los em mim sem ocupar tanto espaço físico. Guardaria então, para a posteridade, e por meio da fotografia, um registro de algo que nunca quis perder ou esquecer, mas que já ocupava espaço demais. Talvez seja o mesmo processo que fazemos com diversos momentos de nossas vidas: podemos tirar fotos com os amigos em uma festa de aniversário para guardar aquele momento de alegria ou podemos registrar por meio de fotografias partes de uma casa para depois colocá-la à venda, por exemplo. São ações cotidianas, corriqueiras, que envolvem esse tipo de representação e suas distintas funções.

Entretanto, não foi suficiente registrar a existência dos objetos de *Segredos de Estado afetivo*, pois transformá-los do tridimensional para o bidimensional não me fazia assimilar por completo o que queria com aqueles objetos, o que eles significavam para mim. Apesar da imagem, nem tudo estava contido naquela folha de papel impressa. Mesmo estando lá, eles não estavam. E não era porque nem todos estavam de fato representados por inteiro na imagem, mas sim em partes, que tento basear minha argumentação. Era porque eu não aguentaria não contar suas histórias, mesmo que de forma privada. Me foi necessário completar bordando, marcando na sua nova pele de fotografia tudo aquilo que me vinha à cabeça quando observava aquela representação. Mesmo que o espectador possa apenas ver o avesso da história, ela está, entrelaçada no papel fotográfico, às vezes machucada, em outras tranquila ou com vergonha.

44 Livre tradução de: “Toda creación es así a la vez testimonio de um proceso de introyección psíquica dejado en suspenso y el intento de ayudar a sua realización. En este sentido, se trata de un proceso siempre inconcluso. Esta falta de conclusión no constituye su fracaso sino su fatalidad. La introyección *falla* siempre en sus intentos, o mejor dicho, lo consigue de uma forma siempre imperfecta y que siempre hay que perfeccionar. (TISSERON, 1996: 31)

Me parece, como espectadora, que algo semelhante ocorre no trabalho da artista Rochele Zandavalli⁴⁵, na sua série de fotografias bordadas *Rever: retratos ressignificados*. Nesse trabalho, ela adquire fotografias antigas de *briques*, e como o título já sugere, as ressignifica através de manipulações, tais como o bordado e a pintura. Em uma das fotografias (Fig. 22), vemos uma mulher posando deitada na areia de uma praia. Bem ao fundo vemos o mar. Contornando a silhueta da mulher, lemos bordada a seguinte frase: “Não gosto de olhar muito o mar, perco o interesse pela terra”.

O trabalho de Zandavalli cria, então, uma espécie de ficção a partir dessas manipulações e apropriando-se das imagens de pessoas, lugares ou situações que

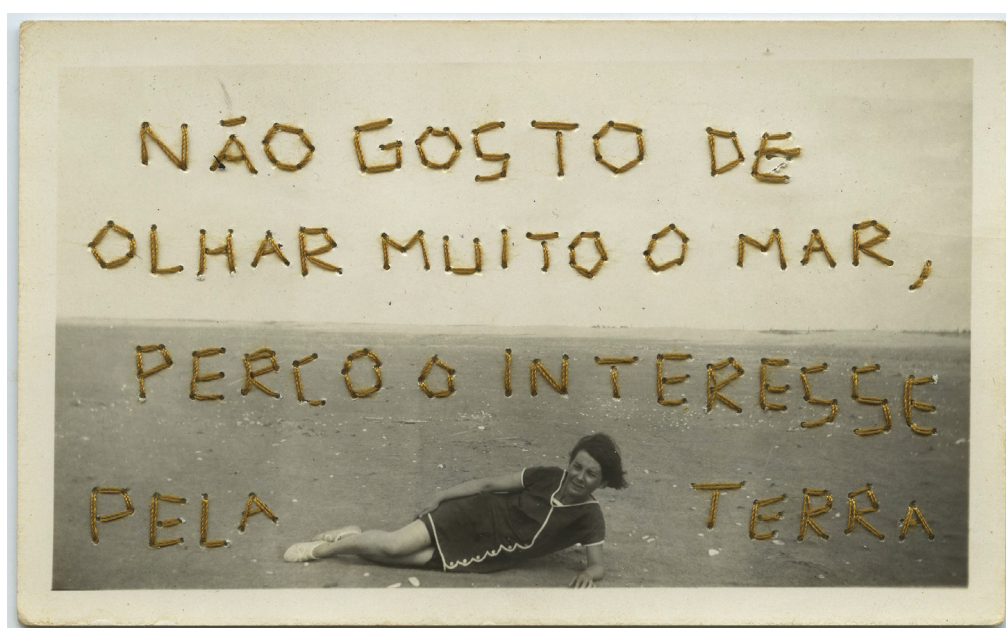


Fig. 21: Rochele Zandavalli
Mareados, da série *Rever: retratos ressignificados*, 2009-2012
Fotografia apro-priada e bordada,
9 x 12 cm

ela não conhece nem tampouco viveu; ela cria uma narrativa nova a partir de outra completamente desconhecida. A artista então tocada por uma fotografia, e como bem vimos com Tisseron, exercendo o papel de ser afetada pela mesma, a ressignifica. Por isso me parece impossível (apesar de claramente seu trabalho criar ficções) que a artista não projete seus próprios desejos, lembranças e sentimentos ao manipular essas fotografias. E talvez essa projeção da artista, ao colocar sua vida em fotografias

45 Rochele Zandavalli (Garibaldi, RS, Brasil, 1980) é artista visual e professora.

de outras pessoas, se contraponha, assim, à introjeção que eu proponho com o meu trabalho, quando usando as minhas próprias fotografias tento *jogar para dentro* de mim essa assimilação do mundo. O processo de assimilação que cada sujeito exerce diante da criação artística sempre será único.

Se, no trabalho 3x4 (Fig. 21), por exemplo, aquelas fotografias isoladas significariam cada uma, a seu modo, uma situação ou experiência que me pertencem e que se expressam na reconstrução do passado e estarão presentes no meu confronto ou do espectador diante de tal imagem, quando colocadas todas sobrepostas se reconfigurarão formando um dispositivo novo e que as torna uma coisa só. Esse trabalho expõe não a perda do que as torna únicas em si (suas histórias e sentimentos, por exemplo) mas ressalta a todas na forma de fragmentos⁴⁶ enredados (por isso a escolha da montagem como um grande acúmulo ou emaranhado de temporalidades), um inventário das diferentes identidades colecionadas ao longo dos anos, uma coleção visual de quem somos, e do porquê *somos* todas as nossas *idades da vida*.

Eu sou a Alice bem novinha de cabelo clarinho em companhia do vô na praia de Tramandaí, mas também sou a Alice adolescente que abraça a vó enferma na casa da Barra da Seca. Sou a Alice que brinca com as *host sisters* posando como louca para a foto em Temse, na Bélgica, e sou a Alice que segura, bêbada, uma rosa enquanto dança a música da moda em uma festa de 15 anos, em Encantado. Tantas formam uma só Alice, a que escreve agora, exatamente agora. E já passou, já sou outra, aquela formada pela inclusão de todas as demais do exato segundo anterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa pesquisa, entre incertezas e tentativas, acredito que logrei expor ideias e construir propostas com as quais já há muito tempo ansiava trabalhar. Com esses incômodos e inquietações que constituem minha memória, mesmo que tardiamente, vou de encontro agora ao que me parece ser verdadeiramente a função artística. Ao abrir meu leque de problematizações acabei ocupando-me de tópicos como a memória e o autobiográfico, que me permitiram questionar e buscar maneiras

46 Fragmento esse que é duplo: se cada foto por si só já se torna uma parte recortada do tempo, o que dizer das 3x4, em que apenas meu rosto é mantido, empreendendo mais uma vez um recorte, que agora é físico?

de resignificá-los para, com o processo artístico, melhor assimilar o mundo. Claro que esses termos e assuntos foram trazidos a essa pesquisa numa aproximação pertinente a cada proposta. Acredito que na continuidade deverei aprofundá-los, buscando tecer relações com a filosofia e a psicologia, que podem, igualmente, se debruçar sobre esses temas.

Ao escolher fragmentos de minha vida como matéria artística, e aqui escrever sobre isso, pude realizar uma primeira etapa de um processo que pretendo expandir com outras preocupações. Tenho a vontade de impulsionar-me de uma memória pessoal a uma que seja coletiva, para discutir questões sobre cultura, gênero, violência e transitar, assim, em disciplinas como a história, a sociologia e outra vez a psicologia, adentrando-me num âmbito mais social. Percebi fortalecer esse desejo ao participar da exposição *bici-atletas voadoras* (Fig. 17), com curadoria de Rosa Maria Blanca, que realizou-se entre agosto e outubro de 2016 no Memorial da Justiça Federal em Porto Alegre. Os trabalhos lá expostos debatiam questões de gênero e dividiam espaço com documentos de processos jurídicos sobre o mesmo, criando uma interessante relação entre os processos artísticos e histórias reais expostas.

Dessa forma, acredito que seja necessário manter a coragem e potencializar a ousadia, no que concerne ao gesto de expor e às relações entre a mensagem do artista que é levada ao espectador. Isso no que tange tanto às análises das questões do público e do privado quanto da materialidade de alguns trabalhos. Há vontade de expandi-los a tamanhos maiores, de trabalhar mais com os espaços e contextos expositivos, empreendendo uma pesquisa mais adensada sobre a instalação. Penso que todos os laboratórios de montagem que realizei foram essenciais para entender a prática da exposição e observar que os trabalhos sempre funcionam sob influência do lugar que os acolhe.

É importante considerar que todas as séries apresentadas estão abertas a receber mais peças, da mesma forma que aqueles que são trabalhos únicos estão liberados para que também possam transformar-se em séries algum dia. Isso se dá tendo em vista que os objetos e arranjos se criam a partir da memória, como reconfigurações. Assim, as coleções que, de uma forma ou outra, aqui estão presentes, poderão crescer, sendo reconfiguradas e melhor analisadas no plano teórico futuramente.

Gosto de pensar nesse tipo de (des)cerramento. Isso porque antes de começar alguns dos trabalhos eu já os vislumbrava mais inteiros enquanto conjuntos carregados, como *constelações* (como minha orientadora Maria Ivone sugeriu para umas das ideias de montagem de *Segredos de Estado afetivo*). Demorei para perceber a potencialidade das constelações como algo que está sempre muito além do que podemos alcançar, que contém inúmeros mundos. Como no capítulo *Colecionando fracassos*

em vitrines do tempo, há essa vontade de catalogar integralmente. E seu respectivo fracasso. Me agrada essa ideia tensionada.

Partimos então do que pode vir a ser *constelação* para também voltar ao micro e salientar a força do objeto em si. Creio ter explorado em meu processo artístico aqui apresentado essa problematização dos *souvenirs* que abrigamos, aqueles aos quais abrimos espaço físico e mental em nossas vidas. Foi possível explorar a força das roupas (que guardam nossa forma, cheiro e erros), e que apenas por si mesmas já poderiam ser consideradas trabalhos artísticos. Sendo tantas vezes usados de forma pejorativa para demonstrar *qualquer* coisa, os objetos podem vir a ser mais que eles mesmos. Mas como transferir então esse trabalho com a carga simbólica observada em nossas vestimentas, dada sua relação com nosso corpo, para outros objetos? Como torná-los mais vivos e ativos, em uma relação empática com (e para) o espectador?

Em relação ao bordado, que por si só também já possui essa chamada ao mundo pois captado através de um tempo mais lento, de reflexão e incorporação, creio ter sido possível experimentá-lo da melhor forma, mas claro, não esgotá-lo. Apesar da falta de um aprofundamento teórico sobre esse meio na arte, creio não ter faltado diálogos com artistas que preenchessem com suas também linhas inquietas essa pesquisa. Entretanto, postergo a necessidade de investigar mais a sua história social (também da costura e artes têxteis como um todo) e sua tão importante ligação com o mundo das mulheres. Continuar essa subversão iniciada por outras e potencializá-la cada vez mais. Desconstruir a própria subversão para aí subvertê-la outra vez. Justamente porque o *ser mulher* está plenamente presente em meu trabalho, mas timidamente e talvez apenas para mim. Assim, por que não amplificá-lo, torná-lo mais político, discuti-lo pelo viés de nossos feminismos cada vez mais necessários?

Para as interrogações feitas à fotografia como ferramenta dentro do meu trabalho, as respondi apenas em partes, com ênfase nas minhas próprias subjetividades como indivíduo, minhas perguntas primárias, aquelas mais urgentes, ainda dos primeiros momentos do início da pesquisa. Para uma possível extensão dessas discussões, confio outra vez no uso performático do meu corpo através da fotografia, utilizando encenações e arquivos, na potência de enfrentamento entre corpos, aquele do artista com o do espectador, nos conflitos e comoções capazes de gerar ou reproduzir. Porque sou *um* corpo *somos* corpos distintos.

Por último, ao pensar a conclusão dessa etapa da pesquisa como uma espécie de colheita, como me sugeriu a professora Maria Ivone, sinto que parte do rendimento me contempla e alimenta muito. Outros aspectos precisam ser melhor aprofundados, o que pretendo fazer na continuidade da pesquisa e em exposições. Penso que ao

discutir o fracasso pré-estabelecido, aquele que teimamos em empreender contra o tempo, me surgem agora alívios e tensões também em relação ao campo das ideias e pensamentos. *Sanamos* uma pergunta, um vacilo, uma interrogação e já outras tantas estão nos esperando. Afinal, o que temos a colher todos os dias, senão mais dúvidas e expectativas? Mas basta apenas uma pergunta para que o mundo siga girando, para que os caminhos sejam percorridos e para que, ao recordá-los, possamos ressignificá-los, voltando assim, a *passá-los, outra vez, pelo coração*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros:

AQUINO, Ricardo. A quarta *epistème*, ilustrada na obra de Bispo do Rosário. In: LAZARO, Wilson; SEVERO, Helena. (Curadores). Catálogo da exposição *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri; textos escolhidos por Gilles Deleuze. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: *Ficciones*. 1944. Disponível em: <<http://www.literatura.us/borges/funes.html>> Último acesso: 28 jun. 2016.

CARVALHO, Marília; COUTINHO, Fernanda; MOREIRA, Renata (Organizadoras). *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosario*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. A memória como coexistência virtual (Ontologia do passado e psicologia da memória). In: *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUBOIS, Phillipe. PALIMPSESTOS: A fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória). In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

IZQUIERDO, Iván. O que é a memória? In: *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosario, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: *A memória das coisas: Ensaio de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MOREIRA, Renata. Entre palavras, cores e brinquedos — Pensando a arte a partir de Arthur Bispo do Rosário e Stela do Patrocínio. In: CARVALHO, Marília; COUTINHO, Fernanda; MOREIRA, Renata (Organizadoras). *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosario*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Bitu. RESENDE, Ricardo (Organizadores). *Leonilson – Sob o peso de meus amores*. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260420124611_FIC_Leonilson_CATALOGO.pdf> Último acesso: 7 dez. 2016.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente*. Salamanca (España): Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

2. Revistas e periódicos:

ANDRADE, Bruno Oliveira de Andrade. Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur. *Revista Estudos Filosóficos*, São João del-Rei, n. 9, p. 136-150, 2012. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art10_rev9.pdf> Último acesso: 30 jun. 2016.

ARFUCH, Leonor. Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano X, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>> Último acesso: 9 jun. 2016.

DANZIGER, Leila. Diários Públicos: jornais e esquecimento. *Z Cultural: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano IV, n. 1, dez. 2007-mar. 2008. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2/>> Último acesso: 21 nov. 2016.

FIOCHI, Marco Aurélio. ouro de artista é amar bastante. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/abril-2011-ouro-de-artista-e-amar-bastante/>> Último acesso: 25 mai. 2016.

IZQUIERDO, Iván. Memórias. *Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-112, ago. 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006> Último acesso: 27 nov. 2016.

RIPOLL, Leandra. Lendo o tempo e a memória em Christian Boltanski. *Revista*

Concinnitas, v. 1, n. 20, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12967>> Último acesso: 14 jun. 2016.

SANTOS, Maria Ivone dos. A memória e suas ficções: correspondências, registros e documentos de processo nas artes visuais. *Scriptorium*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 39-52, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/scriptorium/issue/view/956>> Último acesso: 4 dez. 2016.

_____. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. *Revista Crítica Cultural*, v. 4, n. 2 (edição especial), p. 163-176, dez. 2009. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/140> Último acesso: 9 jun. 2016.

_____. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. *Revista Palíndromo*, Florianópolis (UDESC), v. 1, n. 2, p. 114-146, 2009. Disponível em: <http://desarquivo.org/sites/default/files/santos_maria_ivone_situacoes.pdf> Último acesso: 20 nov. 2016.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. *Revista Proa*, vol. 1, n.2, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf>> Último acesso: 23 nov. 2016.

3. Teses e dissertações:

SOUZA, Alice Costa Souza. *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. Tese de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8TBNSJ/disserta__o_alice_costa_souza.pdf?sequence=1> Último acesso: 14 jun. 2016.

ZANDAVALLI, Rochele. *Rever: retratos ressignificados*. Tese de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66660>> Último acesso: 21 nov. 2016.

4. Catálogos de exposições:

BRETT, Guy; CASTRO, Lourdes; FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel (Textos). *Lourdes Castro / Manuel Zimbro — À luz da sombra*. Portugal: Fundação de Serralves, 2010.

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo (Organizadores). *Leonilson – Sob o peso de meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260420124611_FIC_Leonilson_CATALOGO.pdf> Último acesso: 7 dez. 2016.

LAZARO, Wilson; SEVERO, Helena (Curadores). *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012.

5. Filmes:

A PAIXÃO de JL. Direção: Carlos Nader. Brasil: 2014. Disponível em: <<http://www.itaucinemas.com.br/filme/a-paixao-de-jl>> Último acesso: 26 mai. 2016.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. França: 2008. Disponível em: <<http://filmescult.com.br/as-praias-de-agnes-2008/>> Último acesso: 24 nov. 2016.

LES VIES possibles de Christian Boltanski. Direção: Heinz Peter Schwerfel. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9xM9Ab-n6g>> Último acesso: 1 jul. 2016.

6. Sites da Internet (por ordem de aparição no texto):

Sobre Sophie Calle:

<<http://www.videobrasil.org.br/sophiecalle/>> Último acesso: 5 dez. 2016.

Sobre Leila Danziger:

<<http://www.leiladanziger.net/>> Último acesso: 6 dez. 2016.

Sobre o projeto *Broder pour la paix*:

<<http://broderpouurlapaix.blogspot.com.br/>> Último acesso: 27 nov. 2016.

Sobre a tapeçaria de *Bayeux*:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tape%C3%A7aria_de_Bayeux> Último acesso: 27 nov. 2016.

<http://www.bayeuxmuseum.com/la_tapisserie_de_bayeux.html> Último acesso: 27 nov. 2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=qhHXxSerGro>> Último acesso: 27 nov. 2016.

Sobre as bordadeiras da Vila Mariquinhas:

<<http://cclagoadonado.blogspot.com.br/2009/11/lancamento-do-livro-escrituras-bordadas.html>> Último acesso: 27 nov. 2016.

<<http://www.overmundo.com.br/agenda/lancamento-do-documentario-vila-mariquinhas-a-memoria-no-bordado>> Último acesso: 6 dez. 2016.

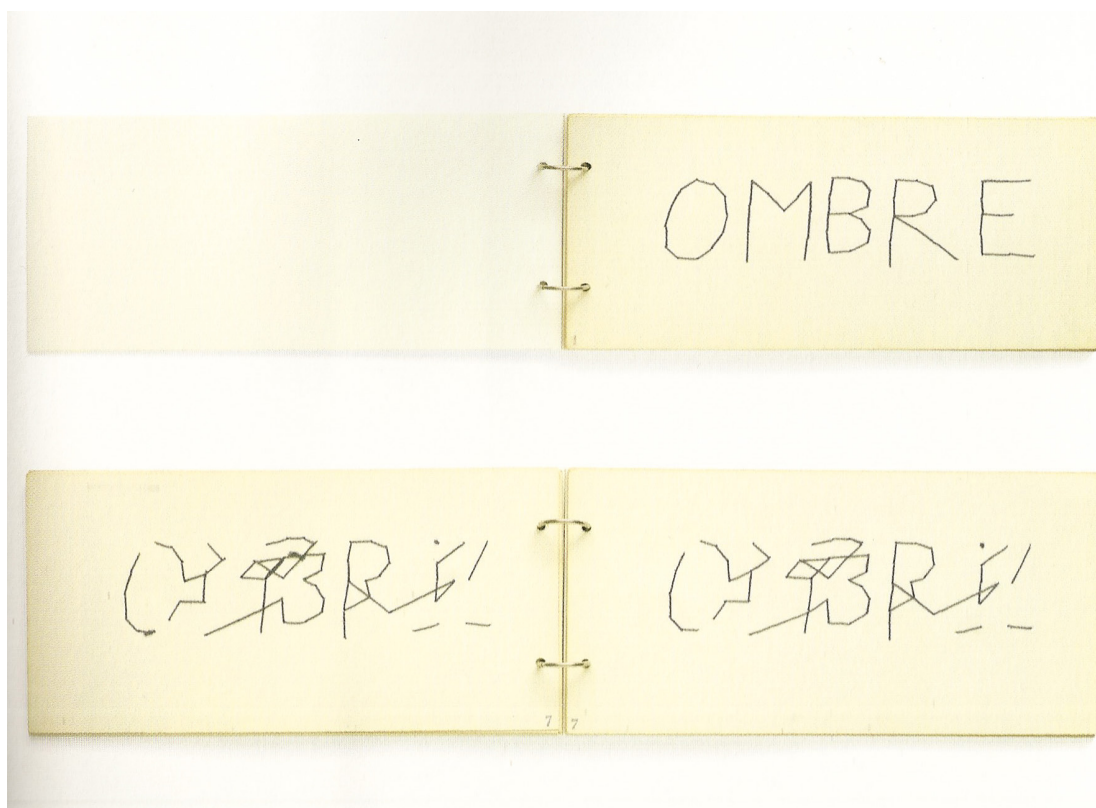
Sobre Tracey Emin:

<<http://www.traceyeminstudio.com/>> Último acesso: 6 dez. 2016.

Sobre Lorina Bulwer:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lorina_Bulwer>Último acesso: 27 nov. 2016.

ANEXOS



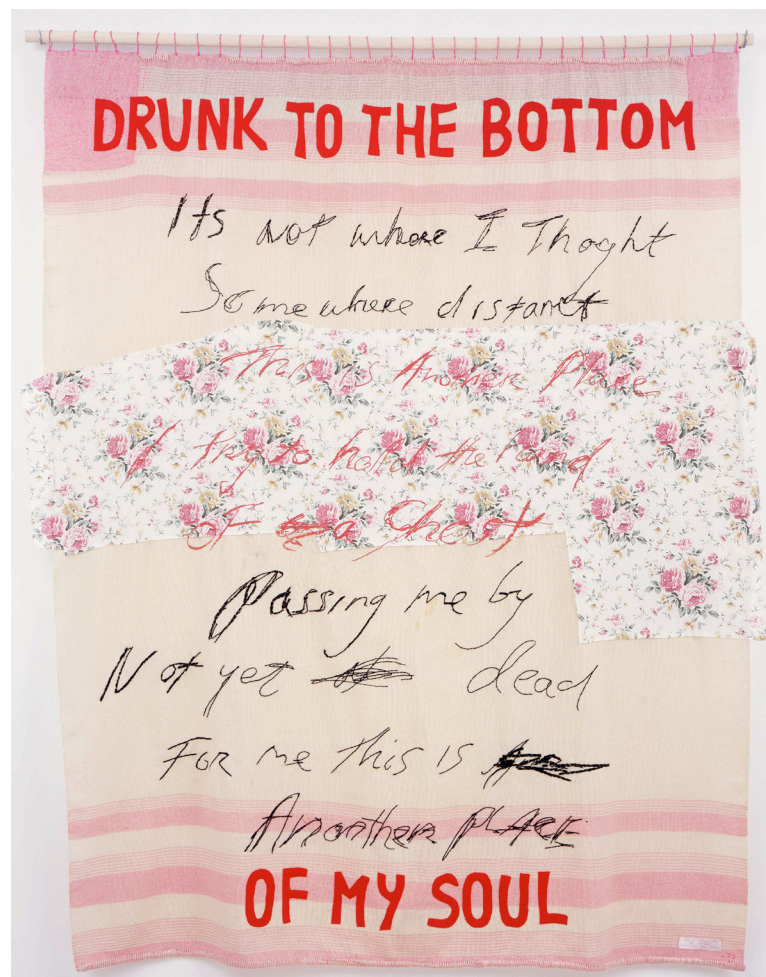
Anexo 1: Lourdes Castro / Título desconhecido, da série *Aessos encadeados*, 1970 / Bordado sobre papel, dimensões desconhecidas



Anexo 2: Detalhe da tapeçaria de Bayeux, século XI / Tapete bordado, 70 m (comprimento) x 50 cm (altura)



Anexo 3: Bordadeiras da Vila Mariquinhas



Anexo 4: Tracey Emin / Drunk to the Bottom of my soul, 2012 / Cobertor bordado; 1,94 x 1,59 m



Anexo 5: Homem observa um dos longos bordados de Lorina Bulwer



Anexo 6: Annete Messenger / *Mes Voeux*, 1989 / Instalação com fotografias preto e branco penduradas à parede por cordas; dimensões desconhecidas

APÊNDICES



Apêndice 1: Alice Brauwiers / Vista parcial da exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais



Apêndice 2: Alice Brauers / *3x4* / Exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais



Apêndice 3: Alice Brauers / *Segredos de Estado afetivo* / Exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais



Apêndice 4: Alice Brauwiers / *Nunca mais* / Exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais



Apêndice 5: Alice Brauwiers / Detalhe de 3x4 / Exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais



Apêndice 6: Alice Brauwers / Vista parcial da exposição montada na Galeria Xico Stockinger (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS) no dia 14 de dezembro de 2016, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais