

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

DAIANE FERRARI CONSTANCE

**CORPO E MEMÓRIA: ESTADOS DE SER**

Porto Alegre

2015

## Corpo e memória: estados de ser

Daiane Ferrari Constante

Trabalho de conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

### **Orientadora:**

Profa. Dra. Teresinha Barachini

### **Banca examinadora:**

Profa. Dra. Evelise Ruthschilling

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

## RESUMO

A partir da recriação de um vestido de batismo e do uso de materiais que discutem aspectos antagônicos como o afável e o repulsivo, o acolhedor e o hostil, esse trabalho objetiva uma discussão acerca do corpo e suas trocas, do sacramento do batismo e suas implicações, e do uso de objetos como dispositivos de memória. Ainda, através da psicoterapia e da análise de aspectos transgeracionais, trata da arte autobiográfica como forma de catarse.

Palavras-chave: memória; roupa; corpo; autobiografia; religião.

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	5
2. Vestido dogmático.....	5
3. Autobiografia: pesquisa de si.....	18
4. Dispositivo de memória.....	20
5. Corpo – lugar de encontro.....	24
6. Estados de ser.....	26
<i>6.1. Montagem e exposição.....</i>	<i>28</i>
7. Considerações finais.....	29
8. Referências.....	31

## 1. Introdução

Resgatando um vestido usado no meu batismo, produzi o presente trabalho. Assim, posso dizer que se trata de uma produção autobiográfica, não somente pelo fato de utilizar uma peça de vestuário que é da minha mais tenra infância – o tal vestido de batismo, mas também porque as questões que surgem a partir dessa recriação são pessoais, discutem o meu corpo, aludem a ele e a minha história. As peças desenvolvidas e que fazem parte deste trabalho, simbolicamente, falam sobre o meu existir, são para mim e falam sobre as minhas experiências. Fazem parte de um processo psicanalítico, de uma busca pelo entendimento de uma série de questões pessoais, transgeracionais inclusive. O resgate de um objeto antigo é a tentativa de atingir os aspectos mais profundos e que iniciaram a minha linha de tempo-trajetória, como se assim fosse possível um novo começo, uma reescrita, uma lembrança. Dessa maneira, são tratadas aqui as questões pertinentes acerca da roupa, da religião, do corpo, da memória, da arte autobiográfica.

O trabalho expositivo é composto por seis vestidos que combinam - não de forma contraditória, mas complementar, aspectos que denunciam condições de um existir. Amável e raivoso, afável e desagradável, acolhedor e hostil. Através da materialidade das esculturas, essas características aparecem. Nesse sentido, espinhos, arame farpado, alfinetes, cacos de vidro, tachinhas se juntam à lã, fibra e fios, espuma, pérolas, pele. Contatam o eu e o outro num jogo de interno x externo, e exibem diferentes *Estados de ser*.

## 2. Vestido dogmático

Todo o trabalho aqui apresentado surgiu a partir do uso de uma peça de vestuário, guardada durante anos e resgatada do fundo de uma caixa. A ideia de usar um traje como início de uma poética ou como parte dessa não é original, muitos já o fizeram antes, inclusive eu mesma – duas vezes durante este bacharelado (*Proteção I e II* – imagens 1 à 5). Segundo Costa (2009, p. 49) a chamada ‘roupa de artista’<sup>1</sup> ainda hoje continua sendo um objeto de reflexão, uma “área de experimentação para artistas que se apropriaram do vestuário como meio ou suporte de suas obras”. Muitos são os significados que podem envolver o vestuário, como por exemplo: “identidade, sexualidade, poder, (...) intimidade com o corpo e expressão de status, significados simbólicos e de comunicação (COSTA, 2009, p. 75)”. Por essas e outras razões, a roupa continuará fazendo parte da criação artística seja como meio ou fim.

---

<sup>1</sup> Termo cunhado pelo pintor e designer da *Art Nouveau*, Henry van de Velde, ainda no início do século XX (rodapé).

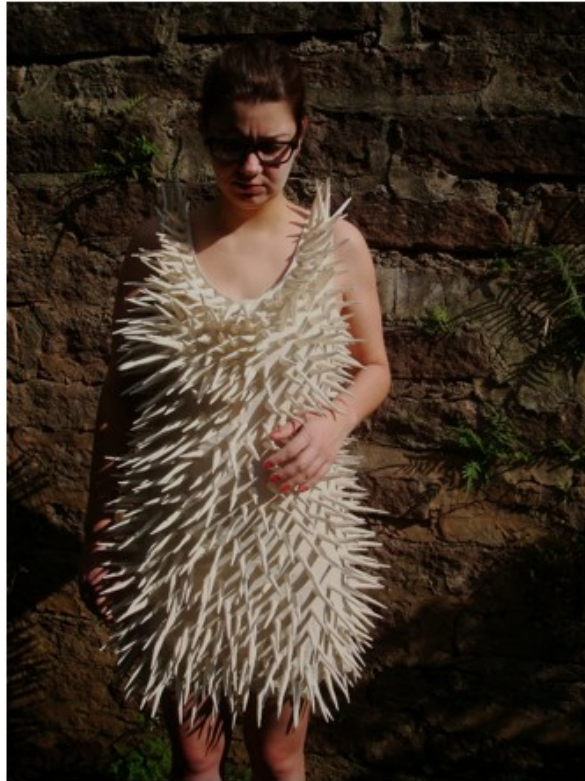


Imagem 1. *Proteção*, 85 x 52 x 40 cm, 2012. Cerâmica e tecido. Foto: Augusto Costa.



Imagem 2 e 3. *Proteção*, 85 x 52 x 40 cm, 2012. Cerâmica e tecido. Foto: Augusto Costa. 4º Salão Nacional de Cerâmica de Curitiba.



Imagem 4. *Proteção II*, 85 x 40 x 30 cm, 2014. Plástico e arame farpado. Foto: Galeria Experimental, IFSul - Sapucaia do Sul.



Imagem 5. *Proteção II*, 85 x 40 x 30 cm, 2014. Plástico e arame farpado. Foto: Galeria Experimental, IFSul - Sapucaia do Sul.

Na minha produção atual realizei trabalhos que tiveram como referência o vestido de tricô (imagem 6), branco, comprido, usado no dia do meu batismo na Igreja Católica do Cristo Redentor em Porto Alegre (imagem 7). Partindo dele, construí seis diferentes vestidos: um externamente de espinhos de cerâmica e por dentro com uma pele branca e felpuda (*Estado 1: espinhos e pele*, 2015 – imagens 8 e 9); um de espuma

coberto de alfinetes na parte interna (*Estado 2: espuma e alfinetes*, 2015 – imagens 10 e 11); um revestido de pérolas com a parte externa de atadura gessada (*Estado 3: pérolas e atadura*, 2015 – imagens 12 e 13); um com arame farpado e preenchido de fibra para almofadas (*Estado 4: arame e fibra*, 2015 – imagens 14 e 15); um de cacos de vidro revestido internamente com lã de ovelha *in natura* (*Estado 5: cacos e lã*, 2015 – imagens 16 e 17); e, por fim, um com inúmeras camadas de plástico bolha e muitas tachinhas por dentro (*Estado 6: bolhas e tachas*, 2015 – imagens 18 e 19).



Imagem 6. *Vestido de batismo*, 70 x 60 cm, 1982i. Tricô. Foto: artista.



Imagem 7. *Batismo*, 1982. Foto: acervo pessoal.



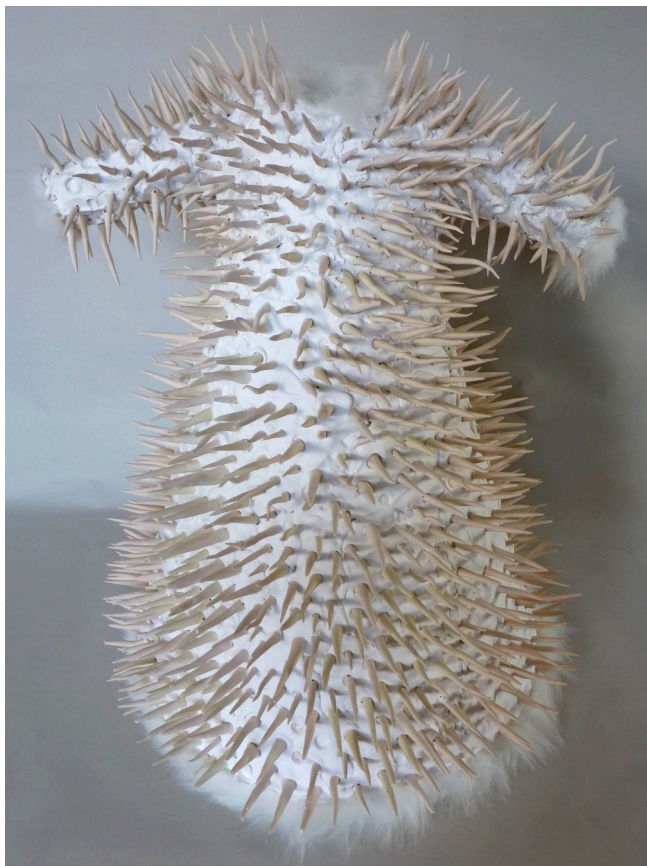


Imagem 8. *Estado 1: espinhos e pele*, 69 x 57 x 58 cm, 2015. Cerâmica, gesso e pele sintética. Foto: artista.



Imagem 9. *Estado 1: espinhos e pele*, (detalhe), 2015. Foto: artista.



Imagem 10. *Estado 2: espuma e alfinetes*, 70 x 68 x 40 cm, 2015. Espuma e alfinetes. Foto: artista.

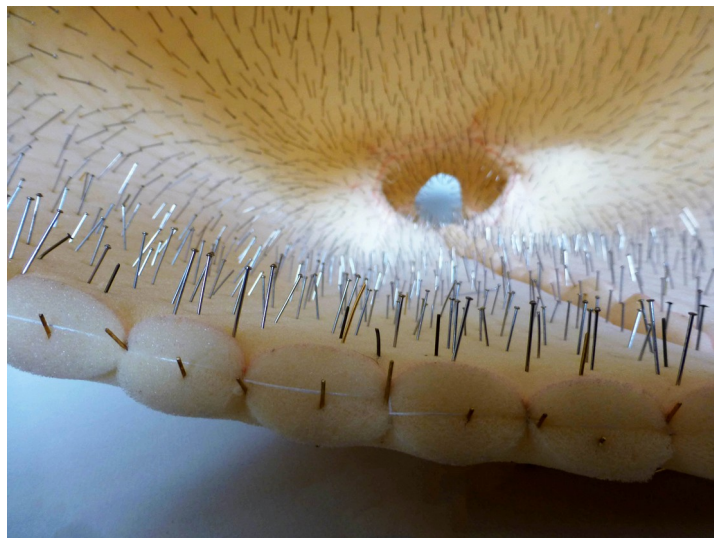


Imagem 11. *Estado 2: espuma e alfinetes* (detalhe), 2015. Foto: artista.



Imagem 12. *Estado 3: pérolas e atadura*, 70 x 58 x 35 cm, 2015. Atadura gessada, tecido e pérolas falsas.  
Foto: artista.



Imagem 13. *Estado 3: pérolas e atadura* (detalhe), 2015. Foto: artista.



Imagem 14. *Estado 4: arame e fibra*, 64 x 60 x 52 cm, 2015. Arame farpado e fibra siliconada. Foto: artista.



Imagem 15. *Estado 4: arame e fibra* (detalhe), 2015. Foto: artista.



Imagem 16. *Estado 5: cacos e lã*, 70 x 55 x 45 cm, 2015. Gesso, vidro e lã de ovelha. Foto: artista.



Imagem 17. *Estado 5: cacos e lã* (detalhe), 2015. Foto: artista

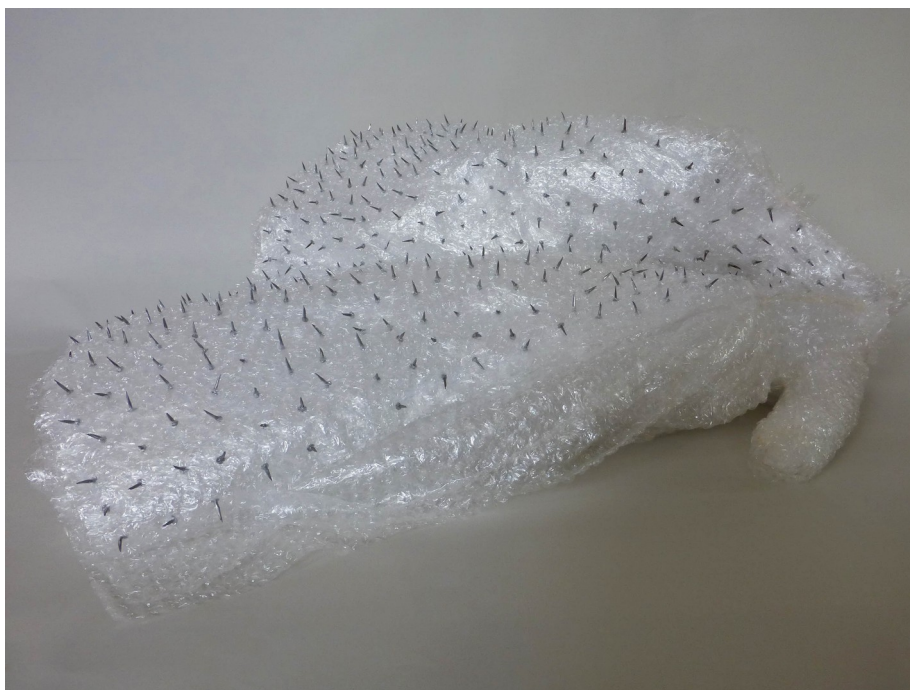


Imagem 18. Estado 6: bolha e tachas, 68 x 72 x 20 cm, 2015. Plástico bolha e tachinhas. Foto: artista.



Imagem 19. Estado 6: bolha e tachas (detalhe), 2015. Foto: artista.

Na referida caixa, juntamente com a roupa selecionada, havia várias outras que poderia ter escolhido. Na verdade foi o que fiz, iniciando o projeto tendo como referência o vestido que usei no meu primeiro aniversário. No entanto, depois de usá-lo na construção de um primeiro trabalho, parei para analisar o porquê de tê-lo escolhido entre os outros. Não encontrei respostas que me convencessem e fui, mais uma vez, revirar a caixa na tentativa de fazer nova escolha, mais consciente talvez.

Olhando cada um dos guardados com cuidado, por dentro e por fora, sentindo, cheirando, peguei o usado no meu batismo que, curiosamente, estava embalado de forma separada para sua melhor preservação. Talvez isso mostre o quanto seu valor afetivo é mais elevado que os dos outros que estavam guardados sem esse cuidado. Da mesma maneira, vale ressaltar que minha avó, assim como minha mãe, guardou o vestido utilizado pelas suas filhas nesse dia. Evidentemente, é uma peça de uma ocasião especial – ao menos para a minha família. Foi feita para um momento único, um ritual que nunca mais se repetirá. Essa peça em particular, dada as suas características, pode se qualificar como lembrança de um momento sagrado e assim, uma relíquia pessoal. O fato é que, entre outras peças guardadas, essa foi a escolhida por conter significados religiosos implícitos que são do meu interesse discutir, como alguns dogmas católicos, por exemplo, o pecado original.

Da mesma forma que aspectos familiares podem ser contestados - e costumavam ser por mim, também costumo avaliar alguns aspectos religiosos e da Igreja enquanto instituição. Assim, acreditando que o resgate do vestido poderia me possibilitar uma discussão, contesto aqui o objetivo do sacramento do batismo assim como as implicações desse ato e ainda, a influência dessas crenças no núcleo familiar, inclusive o meu.

Dizem que ele é, o batismo, necessário à salvação da alma, uma vez que nascemos impuros devido ao pecado original. Segundo o *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica* (2005, p. 87):

O Batismo perdoa o pecado original, todos os pecados pessoais e as penas devidas ao pecado; faz participar na vida divina trinitária mediante a graça santificante, a graça da justificação que incorpora em Cristo e na Igreja; faz participar no sacerdócio de Cristo e constitui o fundamento da comunhão entre todos os cristãos; confere as virtudes teologais e os dons do Espírito Santo. O batizado pertence para sempre a Cristo: com efeito, é assinalado com o selo indelével de Cristo (carácter).

Existem muitas controvérsias em relação ao pecado original, mas o que se comumente fala é que devido a esse ato, o homem foi expulso do paraíso. Tentada pela serpente, Eva come o fruto proibido por Deus e ainda o oferece a Adão. Nessa versão bíblica, mesmo sem interpretações psicanalíticas (dentre as quais a serpente é um símbolo fálico e morder a maçã é copular), a mulher cede às tentações e na sequência seduz o homem para que ele também se corrompa. Conforme o *Compêndio* (2005, p. 41) como consequência desse ato terrível, a natureza humana fica “ferida em suas forças naturais, submetida à ignorância, ao sofrimento, ao poder da morte e inclinada ao pecado”. Criou-se aí o mito bíblico da mulher inferior, culpada, sedutora e aliciadora que rejeitou o amor e a obediência a Deus. Aliás, a Bíblia está repleta dessas personagens

femininas “ardilosas”. A mais “perigosa” de todas (ainda presente nas escrituras hebraicas), foi banida do Antigo Testamento pela Igreja Católica: Lilith<sup>2</sup>. Vale citar aqui as pinturas da cidade de São Paulo vista do alto, realizadas pelo artista Anselm Kiefer. Nas paisagens da cidade (imagem 20), ele insere pequenos vestidos de musselina branca<sup>3</sup>, em meio a poeira e areia. Littman (1998, p. 8) no diz que a relação do mito com a cidade de São Paulo, está no fato de que “entre outros atributos, Lilith era protetora das cidades desertas”. Segundo algumas interpretações ela era também um demônio, devoradora de bebês. “Lilith não é um mito em que à queda se segue uma regeneração. Lilith não tem salvação (...) é mesmo a própria figura do mal, penetra o sangue das crianças (Littmann, 1998, p. 19).” Ainda conforme Littman (1998, p. 19) talvez Kiefer tenha utilizado desse mito para “comunicar que no Brasil o presente não se sustenta e tem mais a figura de um já passado. (...) As pinturas são impressionantes no que mostram de destruição numa cidade que, à primeira vista, estaria sempre em renovação (Littmann, 1998, p. 19).”



Imagem 20. **Anselm Kiefer**. Lilith, 1998, 107 x 164,5 cm. Fonte: eternalchild.blogspot.com

Outra contestação é o ato não consentido do batismo promovido pela Igreja Católica quando o faz em bebês, ainda alheios ao seu entorno. Uma das justificativas é

---

<sup>2</sup> Lilith foi a primeira mulher de Adão no Talmud. Fugiu do paraíso por recusar as vontades de Adão e querer igualdade, assim, foi condenada por Deus a perder 100 filhos por dia.

<sup>3</sup> Assim como nas pinturas de Kiefer, no batismo a roupa também é branca. Isso seria mais uma maneira de demonstrar o nascimento de Cristo em si. Grün (2011, p. 28) nos diz que “Com a roupa branca o batismo expressa o que é um cristão. Os antigos cristãos entravam nus na fonte batismal e depois vestiam roupas brancas (...). Vestir a roupa branca não é apenas algo externo; transforma toda a pessoa, inclusive seu coração (...) Pelo batismo nós nos tornamos outras pessoas, ganhamos uma nova existência”.



que esse ato nos torna membros da Igreja não importando a fé pessoal, mas sim a santidade do toque que vem diretamente de Deus. Feuerbach (2007, p. 240) comenta que estranhamente, no batismo, o momento da espiritualidade se transfere para a fé dos outros – pais, representantes ou Igreja. E qual a validade disso? Segundo o Compêndio (2005, p. 86) as crianças, “tendo nascido com o pecado original, precisam ser libertadas do poder do Maligno e ser transferidas para o reino da liberdade dos filhos de Deus”. E mais uma vez, quem não foi purificado viverá no sofrimento eterno.

Para além dos sacramentos, é discutível também a repressão aos corpos que a religião vem infligindo às pessoas há séculos. Como um órgão de poder e sensor comportamental, a Igreja tem se utilizado do *contato direto com Deus* para guiar os atos dos seus fiéis. Os corpos, segundo Gozzer (2012, p. 200) são construídos também a partir das relações com as instituições – como a Igreja, as quais se alteram com o passar do tempo “consubstanciando ‘visões e conceitos’ do corpo na História”. No depoimento da artista Gal Oppidio (Canton, 2013, p. 51), ela cita a Bíblia como o lugar que estabelece regras que orientam os procedimentos na vida do homem: “da relação dele com seu corpo e do corpo coletivo, do corpo como objeto a ser preservado, desejado, castigado e eternizado”. À instituição coube vigiar as condutas e disseminar o comportamento dito correto. Sob o alibi do Criador tenta domar os corpos e regular o direito subjetivo a ele, insistindo nos assuntos que deveriam ser de esfera privada, como o desejo, a sexualidade, a reprodução, etc.

Principalmente no âmbito do feminismo, várias pesquisadoras já se detiveram a analisar e tecer críticas às instituições religiosas e ao teor dos seus dogmas, como nos diz Nunes (2009, p. 214):

Elas teceram críticas sobre o conteúdo da fé: monoteísmo, imagem masculina da divindade, figura submissa e virginal de Maria; sobre a interpretação de textos tidos como sagrados: a Bíblia, o Corão, o Talmud, os escritos de Buda, e sobre a organização masculina e hierárquica das instituições religiosas. Essas teólogas questionaram a existência de uma única ‘verdade’ religiosa, contida numa única religião, salvadora e portadora da redenção.

Muitos são os pontos que podem ser analisados e criticados em relação às normas religiosas. A complexidade e as contradições são um desafio que não pretendo nesse espaço tratar com profundidade. Vão muito além dos aspectos aqui primeiro expostos e implícitos no sacramento batismal. Contudo, ser batizado e viver numa sociedade majoritariamente cristã como a nossa (sendo crente ou não) implica fazer parte ou sentir os efeitos desse sistema, dos discursos, das práticas, das representações de alguma forma.

No meu trabalho, mesmo que não utilize nenhum símbolo religioso - desconsiderando o vestido que é próprio para um momento dito de fé, sinto que esses questionamentos estão presentes. Principalmente no âmbito da transformação que faço com essa vestimenta. Se o pecado original trouxe sofrimento para a humanidade, a minha roupa também mostra essa dor, mesmo que às vezes pausada pela sensação de conforto. Dualidade. Apesar de me opor a muitos dogmas religiosos, confesso que no trabalho há um pouco de penitência.

### **3. Autobiografia: pesquisa de si**

Acredito, em certa medida, que não existe a possibilidade de um artista não falar de si mesmo quando produz, trazendo quase sempre algo pessoal, evidenciado através dos seus pensamentos, opiniões, ideais, pontos de vista, argumentos... Portanto, entendo que quando a história pessoal do artista e suas memórias acabam por permear de forma contundente a sua poética, essas são entendidas como produções de caráter biográfico. Nesse sentido, Gozzer (2010, p. 44) afirma que muitos artistas denominam suas produções com o prefixo “auto” para reforçar os aspectos subjetivos e destacar a importância dos mesmos no processo de criação. No meu caso, partindo de um objeto pessoal, um vestido da minha infância, não há como esconder as referências do meu processo criativo. Se uma parte da minha história se mostra ali, me sinto impelida a definir esse trabalho como autobiográfico. Dessa forma, como menciona Gozzer (2009, p. 45) um trabalho autobiográfico é uma autorreferência que tem, mais do que a simples imagem representada do artista, a sua imagem apresentada ou ainda, a presença de objetos, questões pessoais ou temas que qualificariam esse *modus vivendi* (grifo de Gozzer).

Sobre o problema de lidar com a biografia do artista e em nome de uma pretensa objetividade e racionalidade na arte, Araújo (2005, p. 21) comenta que existe uma “dificuldade de enfrentar-se de maneira essencialmente sensível com os elementos sensíveis da arte, preferindo instituir um formalismo com o qual, seguramente, é mais fácil trabalhar a partir só da razão”. Sendo assim, por alguns fundamentos pouco explicáveis, essa minha exibição - bastante complexa e de difícil exposição, se faz necessária. O meu trabalho oscila entre o processo de autodescoberta e ajustes, e o de catarse, sendo a catarse segundo Araújo (2005, p. 21) “o mecanismo por intermédio do qual o artista consegue libertar-se de conflitos e pressões interiores, de suas angústias e demônios, sublimando-os em obra”.

Não posso também deixar de mencionar a psicoterapia que venho fazendo há cerca de cinco anos com a Dra. Eva Moraes<sup>4</sup>. O processo de autoconhecimento me levou a crer que muitas vezes, querendo usar a arte para tratar de assuntos que a princípio, pareciam alheios a mim, na verdade estava falando de aflições e questionamentos pessoais. Os trabalhos desse TCC em particular, possuem aspectos biográficos intensos e incontestáveis. Portanto, não posso deixar de mencionar que nesse momento a minha prática artística tem ajudado na análise e vice-versa. O processo todo de ligação entre as duas práticas se torna mais consciente à medida que ambas prosseguem.

Nesse sentido, os chamados aspectos transgeracionais me fazem entender os rumos que as obras tomaram e a sua configuração atual. Para mim, tem clara ligação com a história de vida da minha família materna, mais especificamente minha vó e vô maternos, seus filhos – minha mãe e minha tia, e com as regras e papéis de cada um no lar. Assim, na crença de uma herança comportamental, esses papéis passaram a ser representados, de alguma forma, na minha casa entre os seus ocupantes (a saber: eu, meu irmão e nossos pais). Segundo Magalhães (2010, p. 45) “sabe-se que na família, os hábitos, costumes, valores e padrões de comportamento são transmitidos e também questionados”. Boszormenyi-Nagy (*apud* Magalhães, 2010, p. 48) ressalta que todas as famílias possuem um mandato transgeracional cujo legado envolve elementos positivos e negativos. Já Bowen (*apud* Magalhães, 2010, p. 52) ressalta que esses aspectos que se repetem de geração em geração são muitas vezes inconscientes, papéis que se reativam através do tempo. Sendo assim, muitas das minhas lembranças, tanto de um núcleo quanto de outro, se encontram e se misturam.

As figuras femininas da minha família são um ponto importante e aparecem de uma forma ou outra nesse trabalho também. Por exemplo, quando uso materiais ásperos, que machucam, me lembro muito da postura da minha vó que, embora sendo bondosa comigo, com os outros se mostrava uma mulher forte, feroz, austera e até amarga, mas que sempre foi o polo rígido, a estrutura da família, em contraposição ao meu avô, figura masculina que nunca simbolizou essas características (sendo meigo, omissivo, doente, frágil). Lembro também de qualidades da minha mãe e da minha tia, assim como das histórias pessoais delas e, particularmente de mim e da minha relação tumultuada com o meu irmão, que não é o somente devido aos fatores atuais, mas devido a comportamentos que foram aprendidos e são frutos de uma convivência social familiar. Devo salientar que, por mais que essas referências possam não aparecer de forma implícita nas obras, elas ali estão.

---

4 Psicoterapeuta com especialização em TCC – Teoria Cognitiva-Comportamental.

Uma artista que me identifico, que se tornou referência para os meus trabalhos e que também tem uma produção autobiográfica é a franco-americana Louise Bourgeois. A artista revirava sentimentos do passado e da infância, através da análise ou autoanálise<sup>5</sup>, atitude compreensível à medida que entendemos a sua história e obra. Como afirma Bernadac (2006, p. 54) seu trabalho não poderia ser considerado “antibiográfico” por muito tempo, já que o peso da interpretação vinculada às suas memórias de infância simplesmente não pode ser negada. Por dez anos, o pai de Bourgeois foi amante da governanta da casa e babá dos seus filhos - Sadie, vivendo uma traição dentro do seio familiar, com a conivência da mãe da artista, conforme Bernadac (2006, p. 54). Definitivamente, essa relação acabou construindo “uma doentia atmosfera de enganação, hipocrisia, ciúmes e dupla traição (sendo que Louise não se sentiu traída só pelo seu pai, mas também por Sadie), gerando uma perturbação psíquica profunda na artista (BERNADAC, 2006, p. 54).”<sup>6</sup> Essa experiência traumática, assim como outras lembranças de infância, levou a artista a procurar estabelecer uma ligação entre arte e memória pessoal:

Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama (BOURGEOIS, 2000, p.277).

Mais que isso, Bourgeois chegou a declarar que sua existência era o seu trabalho: “Não tenho ego. Sou meu trabalho (BOURGEOIS, 2000, p. 173)”. Na verdade, o que acontece é que, conforme Gozzer (2012, p. 146) o sujeito que se coloca nesse dilema autorreferencial, insiste na pergunta: “quem sou eu?”.

Essa pergunta também me faço, à medida que o vestido de batismo já fez parte de mim, mesmo que as lembranças mentais daquele momento não existam. Ele é uma forma de fazer uma autorreferência e uma referência a um momento, uma etapa e uma vida que seguiu sendo vivida depois dele.

#### **4. Dispositivo de memória**

A roupa enquanto objeto da moda pode ser considerada por muitos futilidade, parte de uma cultura materialista e frívola. No entanto, nem sempre uma peça de vestuário corresponde a esses adjetivos, podendo perdurar mais do que uma estação e carregar muitos significados especiais, como no meu trabalho, o meu vestido de batismo.

---

5 Apesar de sua clara ligação com a psicanálise, a artista confessou que nunca a fez tradicionalmente, com psicólogos ou psicanalistas.

6 Tradução livre. Texto original: “This unhealthy atmosphere of deceit, hypocrisy, jealousy and double betrayal (since Louise felt betrayed not only by her father but also by Sadie), generated a profound psychic disturbance within the artist (BERNADAC, 2006, P. 54)”.

Na sociedade contemporânea, dita sociedade de consumo, as relações com os objetos por vezes são passageiras. Consumo e descarte são quase inseparáveis. Na lógica da obsolescência programada tudo deve virar lixo e ser prontamente substituído pelo novo. Lipovetsky, no seu livro *O Império do Efêmero* (2009) nos diz que a moda e seus ciclos de coleções novas a cada estação lançou essa tendência que então, foi copiada por outras esferas industriais, culturais, etc. Só o que é novidade importa: “o antigo já não é considerado venerável e só o presente parece dever inspirar respeito (LIPOVETSKY, 2009, p. 35)”. No entanto, contrariando a lógica do filósofo, nem tudo que é antigo, mesmo se tratando de moda, é descartado. Conforme Stallybrass (2012, p. 11) “Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”, ou seja, nós humanos, podemos ser muito mais passageiros e menos duradouros do que uma roupa. Peças que carregam simbolismos e histórias marcantes, guardam e carregam momentos singulares com elas, tendem a permanecer.

Nesse panorama, algumas pessoas se conectam nostalgicamente com o que, para muitos, é velho e logo sem utilidade. Essas pessoas guardam e valorizam esses objetos não pelo custo monetário, mas sim pelas lembranças que eles carregam, pelo valor afetivo. No texto *A vida social das coisas: roupas, memória, dor*, Peter Stallybrass fala sobre a nossa relação com os objetos e a dele, especificamente, com o casaco deixado por um amigo recém-falecido: “apesar de toda a nossa crítica ao materialismo (...), a atenção ao material é precisamente naquilo que está ausente (STALLYBRASS, 2012, p.15)”, ou seja, a um fato passado ou a alguém, no caso dele ao amigo Allon White. “Amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida” continua Stallybrass (2012, p.15). Apesar dessa última afirmação, essas coisas estão sim carregadas de vida no sentido de que trazem a lembrança de alguém, de uma pessoa, de um afeto. O meu vestido não carrega o óbito de ninguém, mas relembra o desaparecimento de um período da vida.

Nesses casos o material (objeto) acaba funcionando como dispositivo de memória, resquício de uma história, peça importante no resgate de lembranças. Essas “coisas” são de alguma forma uma valorização do passado, uma maneira de revivê-lo no presente. Stallybrass (2012, p.30) comenta que o real não reside somente na pureza das ideias, mas também na impureza dos materiais, assim como a consciência e a memória dizem respeito também a coisas e não somente às mentes. Da mesma forma para Gozzer (2010, p. 85), a memória por si mesma pode trabalhar conscientemente na construção de imagens, mas também ela pode ser involuntária, quando por exemplo, um elemento externo como um objeto aciona um processo intenso de rememoração. Vale pontuar que,

não tendo a memória do ritual de batismo<sup>7</sup>, o vestido aciona a lembrança de uma afetividade e de um corpo que já muito mudou. Segundo a autora, “tanto a memória voluntária quanto a involuntária constitui nossas experiências, nosso contato com os fenômenos por isso contribui para o constante trabalho de interpretação e tradução do mundo (GOZZER, 2010, p. 85)”. Assim, sendo os objetos parte importante da nossa relação com o mundo, eles podem ser o princípio de um processo de criação, como no meu trabalho.

Descobrindo a caixa cheia de roupinhas antigas, guardadas cuidadosamente pela minha mãe, veio o completo desejo de resgatá-las e ressignificá-las através de um trabalho poético. Esse processo, se adequado, poderia me possibilitar o entendimento de quem eu sou. Já havia feito uma série de desenhos com um par de sapatinhos do meu primeiro aniversário (imagem 21) e agora, a vontade de recriar e repensar a vestimenta me abria a possibilidade de pensar o corpo na sua quase totalidade, assim como diversos conceitos inerentes a ele<sup>8</sup>. Esses objetos esquecidos, escondidos numa caixa e revisitados, recuperam uma parte de mim e das minhas relações. Parte boa - a proteção, o afago, o carinho, o pertencimento. Nisso reside a importância do gesto.



Imagem 21. *Desenho técnico do tempo I*, 80 x100 cm, grafite sobre papel, 2012. Foto: artista.

Retomando a experiência da artista Louise Bourgeois, é sabido que durante sua longa vida ela utilizou os mais diversos meios e materiais para exteriorizar suas memórias: desenho, pintura, esculturas, passando por objetos de tecido e instalações com

7 Dado a minha tenra idade, não tenho consciência deste momento. Essa memória pertence aos meus pais.

8 Conceitos que já trabalhei em outras obras e que me são caros.

os mais variados elementos, incluindo roupas. Conforme Bernadac (2006, p. 154):

Não é de se surpreender que as roupas se tornassem a substância do trabalho recente de escultura de Bourgeois. Roupas são a segunda pele do corpo; elas agarram não somente a sua forma mas também o seu espírito, encerrando a fragrância de um período específico em suas dobras (a recordação de uma moda ou estágio da vida)<sup>9</sup>.

Nesse processo de resgate, Bourgeois usou muitas vezes suas próprias roupas (inclusive as de criança), pendurando-as em armações de ferro e incorporando ossos a algumas delas, como em *Pink days and Blue days*, de 1997 (imagem 22). Nessa obra, não somente os vestidos são pendurados nos ossos de gado, mas também - sobre uma espécie de árvore de metal, se encontram carretéis de linha, agulhas, um frasco de perfume, objetos que foram resgatados do fundo de alguma gaveta ou baú e que trazem consigo lembranças. Dessa maneira, “Bourgeois perseguiu sua reconstrução do passado voltando-se para suas próprias roupas, cuidadosamente preservadas, relíquias sem vida que eram, entretanto, imbuídas das emoções de uma vida toda (BERNADAC, 2006, p. 154)<sup>10</sup>”. Como diz a própria artista “a vestimenta também é um exercício de memória. Leva-me a explorar o passado... São como orientações na busca do passado (BOURGEOIS, 2000, p. 363)”. Encontra-se aqui outra similaridade entre a obra de Bourgeois e o meu trabalho: o resgate de roupas de infância como forma de reviver e compreender vivências passadas e ressignificando-as no presente.

Em relação aos ossos como cabides, a “escultural presença do esqueleto, para além do seu efeito mórbido, invoca as estruturas do corpo humano quando retirado da carne, quando somente a presença fantasmagórica das roupas vazias permanece (Bernadac 2006, p. 154)<sup>11</sup>”. Sendo assim, a roupa aqui aludi a um corpo em parte ausente, que se apresenta a partir do vazio da vestimenta. Sobre o corpo na obra de Louise, Tessler (2004, p. 188) comenta que “não se trata de figurar o corpo, e sim de evocá-lo e recarregá-lo de história”. Nesse sentido, Bernadac (2006, p. 154-155) ainda nos diz que roupas são proteção, são abrigo, além de carregar a marca de uma pessoa, são uma espécie de relíquia que serve como uma substituição, são objetos que sugerem um modo ou evocam uma experiência emocional. Conforme Stallybrass (2012, p. 14) “A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”.

---

9 Tradução livre. Texto original: “It is not surprising that clothing has become the substance of Bourgeois's recent sculpture. Clothes are the body second skin; they cling not only to its shape but also to its spirit, enclosing the fragrance of a specific period in their folds (the recollection of a fashion or a stage of life) (BERNADAC, 2006, p. 154)”.

10 Tradução livre. Texto original: “Bourgeois pursued her reconstruction of the past by turning to her own carefully preserved clothes, lifeless relics that are nevertheless imbued with a lifetime's emotions (BERNADAC, 2006, p. 154)”.

11 Tradução livre. Texto original: “This sculptural pretense of the skeleton, apart from its morbid effect, invokes the structures of the human body when it has been stripped of flesh, when only the ghostly presence of the empty garments remains (BERNADAC, 2006, p. 154)”.



Imagem 22. **Louise Bourgeois**. *Pink days and blue days*, 296,5 x 210,8 x 182,8 cm, 1997. Fonte: Louise Bourgeois, 2006.

## 5. Corpo – lugar de encontro

A roupa, vestida ou não, sempre evoca o corpo, por razões óbvias. Ela surgiu como forma de proteção ao corpo contra as intempéries, os ferimentos, as doenças, etc. Hoje, esses já não são os únicos fatores que nos levam a cobrir o corpo, outros aí se inserem como a comunicação, o status, a diferenciação... De qualquer forma, vestido ou nu, segundo Galvão (1995, p. 205) o corpo é mais do que suporte, instrumento ou veículo, ele é uma relação complexa de troca de estímulos que se comunicam.

Na arte, o corpo passa a ser mais do que um objeto de representação, passa a ser ele o sujeito em si das problematizações. Segundo Kern (1995, p. 31):

Os Espaços do Corpo na arte contemporânea são múltiplos (...) sendo produzidos propositalmente como instrumento de reflexão e de crítica sobre o corpo como organismo biológico, como objeto de prazer e repressão, como gerador de valores morais e culturais e como estrutura social fragmentada e provocadora de conflitos.

Com o corpo, fecunda inúmeras questões como as citadas acima, mas também, como salienta Gozzer (2010, p. 185), o uso do corpo aproxima a arte com a vida e proporciona ao artista uma relação diferenciada com o seu próprio corpo, vivenciando-o, compreendendo-o, e entendendo que ele é um lugar de encontro entre o eu e o mundo. Mesmo nas experiências em que o artista não coloca o seu corpo como suporte (como em performances, *happenings* ou *body-art*, por exemplo), ele pode alcançar questionamentos, como nas propostas autobiográficas em que faz uma pesquisa de si mesmo. De uma forma ou de outra, está implícito que, como nos diz Kern (1995, p. 29-



30) no espaço plástico contemporâneo “o artista reflete sobre o modo como o corpo é percebido, preparado e usado socialmente”, dado que é, enquanto corpo, “orientado para exercer no espaço social determinadas funções, as quais são condicionadas à sua situação de classe, ao tipo de programação recebida e aos valores morais vigentes”. O espaço social, cultural e/ou religioso e suas implicações sobre o corpo são assuntos pertinentes à arte contemporânea, assim como ao meu trabalho.

Através do contato, o corpo se relaciona com o mundo externo e a pele tem a propriedade de, na sua complexidade, fazer muitas vezes essa ligação. Segundo Anzieu (*apud* Jeudy 2002, p. 83) a pele é “a superfície que marca o limite com o de fora e o contém no exterior; é a barreira que protege da avidez e das agressões que provêm dos outros, seres ou objetos”. Sobre as aflições do corpo, Denise Bernuzzi de Sant’anna (*apud* Canton, 2013, p. 41) nos fala que a dor perdeu sua utilidade a partir da invenção da anestesia, no século XIX. Segundo a professora, antes ela - a dor - fazia parte de um rito, mostrava coragem, tinha uma função moral. Hoje existe absoluta aversão a ela, as pessoas não aceitam que o sofrimento possa ter alguma naturalidade, acham que a dor não é normal, a não ser para um grupo restrito. Dessa maneira, natural só é ser alegre e feliz o tempo todo. Assim, conclui-se que o corpo nunca foi tão exigido na história quanto agora, à vista de tantas normatizações e regras.

Além de ponto de contato de possível desagradado, a pele, sendo o maior órgão do ser humano, é também notável ponto de prazer. Ela é um lugar de troca - adequadas ou não, e inclusive, é o lugar onde acontece alguns dos nossos primeiros contatos da vida: com a nossa mãe e com o mundo, segundo Jeudy (2002, p. 83). Explicando as teorias de Wallon sobre os conflitos eu-outro e a construção da pessoa, Galvão (1995, p. 35) completa que é justamente pela interação com os objetos e com o seu próprio corpo que a criança experimenta e diferencia o que pertence ao mundo exterior e o que pertence a si. Só assim, ela é capaz de construir os limites do seu corpo.

Maria Rita Kehl (*apud* Canton 2013, p. 24) no artigo ‘O eu é o corpo’ diz que é interessante o fato de dizermos sempre o ‘meu corpo’, como se existisse o eu em algum outro lugar que não no nosso próprio corpo. Assim, como sugere o título de seu artigo, se estou falando de mim, estou falando do meu corpo e ainda, dos atravessamentos desse corpo que sou eu/ desse eu que sou o corpo. Dessa forma e como já explicitado, o corpo existe na interação com o outro, no social. Não podemos excluir nessa relação esse outro corpo que interage com o meu.

No meu trabalho existe o corpo ausente que é evocado pela vestimenta que, por sua vez, evoca o tipo de contato que teria com a pele, com o corpo que poderia vesti-la e ainda o corpo que poderia tocá-la. Conforme comenta Tércio (2014, p. 60) a “ausência

não assinalaria uma inexistência, mas sim uma falta. Tal falta tornar-se-ia em si mesma significativa e funcionaria como uma evocação do corpo”. Sendo assim, mesmo não fisicamente presente, o corpo está ali e é assunto. Aliás, *os corpos: meu e do outro.*

## 6. Estados de ser

Na busca de uma poética autobiográfica, de um resgate de memórias, na existência de um corpo no qual perpassam múltiplas trocas, o trabalho acontece. São seis vestidos construídos a partir do molde em papel retirado da roupa de batismo: *Estado 1: espinhos e pele* (imagens 8 e 9); *Estado 2: espuma e alfinetes* (imagens 10 e 11); *Estado 3: pérolas e atadura* (imagens 12 e 13); *Estado 4: arame e fibra* (imagens 14 e 15); *Estado 5: cacos e lã*; (imagens 16 e 17) *Estado 6: bolhas e tachas* (imagens 18 e 19)<sup>12</sup>.

Existe nos trabalhos, um jogo de afetivo x raivoso, afável x repulsivo e de interno x externo. Eles se contrapõem e tentam criar um equilíbrio. Três trabalhos, internamente, são revestidos de materiais agradáveis que remetem ao aconchego, ao conforto, ao afável (a lã, a pele e a fibra). Esses mesmos, externamente, receberam materiais com características opostas aos primeiros, são materiais que ferem, causam repulsa, dor, sofrimento (o arame farpado, os espinhos, os cacos de vidro). Dois mantêm essas mesmas características, mas de maneira inversa: são de materiais dóceis por fora (espuma e plástico bolha) e de materiais repelentes por dentro (tachinhas e alfinetes). Há ainda um sexto trabalho que, formado por pérolas internamente e por camadas de atadura gessada na parte externa, tenta criar uma discussão menos evidente entre as materialidades - uma vez que são rígidas, só que não deixam, contudo, de mostrar valores simbólicos contrapostos - a aspereza da camada externa e a beleza das pérolas dentro da peça. Nesse sentido, algumas vezes o lado interno é repulsivo e agressivo, outras o externo o é. Algumas vezes o interno é afável e acolhedor, outras o externo o é.

Como tudo faz parte de um procedimento muito subjetivo, escolher entre elementos agressivos ou de amparo era fundamental para indicar o rumo que queria, sem esquecer a importante constatação que estou falando do meu corpo e assim, do que pretendo comunicar com ele, e conseqüentemente, de mim mesma. Mesmo ausente na vestimenta, o corpo está ali e ainda se completa na interação com outro corpo.

No início do projeto, com a ideia de revestir os vestidos com materiais que remetessem à proteção do corpo (me servindo da biônica), não havia preocupação com a coerência entre o conjunto, enquanto conceito. Uma hora era amável nessa escolha, outra agressiva. Depois de algumas experimentações, percebi que o mais adequado era buscar um equilíbrio entre os limites antagônicos que um corpo pode vivenciar. Percebi

---

12 Estão enumerados aqui numa sequência aleatória, não cronológica.

que os dois elementos (agressivo e afável) acabam por se complementar e resultam no equilíbrio perseguido, devendo assim estarem presentes em todos os trabalhos. O agressivo é um obstáculo para a intimidade e o afável um convite. Ao mesmo tempo em que afastam ou pedem cuidado na aproximação, discutem o contato.

Na busca pelo equilíbrio, uma das preocupações era a de que não preponderasse o agressivo ou tampouco a passividade de algumas matérias devido aos aspectos táteis ou visuais que proporcionam. Falando sobre as propriedades têxteis que caberiam aqui, Chataignier (2007, p. 12) nos diz que:

O tecido é um texto que responde a diferentes categorias de leituras: a visual, a tátil, a estesia... e que são sensorialmente reconhecidas, decodificadas em sua relação direta com o sensorial tátil da pele e com o meio circundante ganhando assim significações em seu ser e estar no mundo.

No trabalho, mesmo que aja o toque e que assim esse sentido se ative, os elementos que acabam por formar uma espécie de tecido, sinalizam visualmente as suas propriedades e suas possíveis sensações. Desse modo, digo que as materialidades e as *texturas/tessituras* são de suma importância para as soluções que o trabalho exigia, e mais que isso, fazem o trabalho.

Para completar o entendimento dessas peças, na maior profundidade possível e dentro do que consigo entender até esse momento, posso dizer que quando faço esses revestimentos – tanto internos quanto externos, estou falando – principalmente, da minha relação polarizada com o meu irmão. Isso, no sentido de ser tanto uma convivência permeada por agressões físicas e verbais quanto de afeto - afinal somos família. Esse detalhe provavelmente passaria despercebido se não fosse a psicoterapia. Somente usaria outros argumentos para justificar o que venho fazendo, criaria uma generalização qualquer. Não entanto, como isso faz parte de um processo já consciente e aceito, não vejo problema em relatar. Os espinhos, o arame farpado, os cacos de vidro, a atadura espessa são uma forma de defesa externa, em alguns casos agressão, um escudo, uma tentativa de ser repulsiva, repelente. Internamente são tortura, são moléstias não curadas dessa relação. São parte desagradável, dor e machucado. Os materiais dóceis – a lã, a pele, a espuma, o plástico bolha, a fibra, são aconchego, conforto, uma tentativa de criar um refúgio acolhedor, de mostrar afeto.

Especificamente no trabalho *Estado 3: pérolas e atadura*, como já explicitado, a contraposição dos materiais se configura de outra forma. A pérola é um símbolo de beleza, de perfeição, de luz. A camada externa (representação da concha), é o retesamento, a rigidez, o inflexível, ou ainda, a escuridão, a obscuridade. Seria um jogo entre o amável e admirável (a pérola) e o detestável, pesaroso, o obscuro (concha).

Todos são possíveis *Estados de Ser*. Do meu ser. Posso ser isso ou aquilo. Preciso

ser assim, ou não preciso ser. Eles são também vestígios de sentimentos, sensações e lembranças. São desejo de ser alguém que entende que pode escolher entre a dor e o prazer, o amor e o ódio. A defesa e a trégua. São um exercício de escolha consciente.

### *6.1. Montagem e exposição*

Com os trabalhos prontos, se configurou o problema de como exibi-los. Inúmeras formas foram pensadas, mas muitas delas se tornariam inviáveis financeiramente ou acabariam por influenciar mais do que necessário na apreciação das peças. Depois de alguns testes não bem-sucedidos, como uma almofada revestida com folhas da Bíblia, foi decidido o uso de uma base neutra, branca. Como a pinacoteca do IA não dispõe de cubos na dimensão e quantidades necessárias, e posteriormente, se expusesse essas peças encontraria problema semelhante, optei por comprar cavaletes de madeira e peças de MDF, pintá-los de branco e dispor os trabalhos sobre essas estruturas (imagem 23). No dia da montagem da banca, foi decidido que usaria dois cubos da pinacoteca para colocar os trabalhos mais pesados. A ideia era criar um diálogo entre base e obra, assim como nos outros trabalhos, dispostos nos cavaletes e assim, mais leves (imagens 24 e 25).



Imagem 23. Estrutura base para os trabalhos. Foto: artista.



Imagens 24 e 25. Montagem final na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes. Foto: Amanda Copstein.

## 7. Considerações finais

Usando um objeto como dispositivo de memória, acabo por me expor, numa tentativa de autodescoberta. Mostrar os próprios anseios num trabalho tão pessoal não é fácil. Assim como não deve ser fácil vestir esses vestidos, simultaneamente perversos e aconchegantes. Se continuo com o discurso de '*meu corpo*', posso concluir que devo, ou preciso, ou posso ser assim, enquanto filha, irmã, neta, mulher. Mais como irmã. O corpo que é evocado nesses trabalhos é alcançável quando quer e da forma que quer, porque assim pode ser, conforme o que sente. E sente muito os efeitos de todos esses papéis, aprendidos, impostos e até inconscientes, seja religiosa, cultural ou socialmente. Se um dos objetivos era a autodescoberta, posso afirmar que ao menos, já sei que sou assim: um paradoxo. Seja como for, esses trabalhos me representam. Tornar consciente através da análise e da arte é uma forma de resistência.

Aproximar história, memórias e arte é uma escolha que pode ou não seguir em frente. Esse trabalho pode sugerir outros, se desdobrar. Posso incorporar outros elementos nele, cavando mais fundo os aspectos familiares, por exemplo. Esquadrinhar mais objetos pessoais na busca de um aprofundamento dos aspectos autobiográficos e de resgate de lembranças, podem ser soluções de continuidade para essa pesquisa. Talvez uma *arqueologia do ser...* Fotos e recordações poderiam, por exemplo, servir de

referência para desenhos e projeções. O acréscimo de símbolos religiosos, abriria a possibilidade de tratar os efeitos disso na carne e na vida. Discutir a presença e as limitações do corpo que vive nas contradições do mundo pessoal e social é um assunto fecundo. Mas fica para um próximo capítulo ou uma outra sessão.

## 8. REFERÊNCIAS

ARAUJO, Olívio Tavares de. **Intensificar esses mistérios**. In: Dor, forma, beleza: a representação criadora da experiência traumática. Catálogo da exposição na Estação Pinacoteca, São Paulo, julho à setembro de 2005.

BERNADAC, Marie-Laure. **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 2006.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Compêndio do Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GALVÃO, Isabel. **Henri Wallon: Uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis, RJ; Vozes, 1995.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais**. Campinas: 2010. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

GRÜN, Anselm. **Batismo: celebração da vida**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KERN, Maria Lucia Bastos. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul / Maria Lucia Bastos Kern; Monica Zielinsky; Icleia Borsa Cattani**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; 1995.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LITTMAN, Robert. **Anselm Kiefer**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998. Catálogo da exposição no Mam- SP, de 25 de março a 24 de maio de 1998.

MAGALHÃES, Ivana Souto de. **Entre a casa e o trabalho: transmissão geracional do feminino**. Rio de Janeiro: 2010. Dissertação de mestrado – Departamento de Psicologia PUC-Rio.

NUNES, Maria J. F. Rosado. **Religiões**. *In*: HIRATA, Helena [et al.] (orgs.). Dicionário Crítico do Feminismo. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

STALLYBRASS, Peter. **A vida social das coisas**. *In*: O casaco de Marx: roupas, memória, dor. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TÉRCIO, Daniel. **Relíquias, relicários e ressurreição**: pistas para a performance contemporânea. *In*: BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane; TAVARES, Éneas Farias. Discursos do corpo na arte. Santa Maria: Editora da UFSM, 2014.

TESSLER, Élida. **Da casca de laranja ao casaco do pai**: o corpo torturado de Louise Bourgeois. *In*: KEIL, Ivete Manetzeder; TIBURI, Márcia; VALLS, Álvaro Luiz Montenegro (orgs.). O corpo torturado. Porto Alegre: Escritos, 2004.