

PARA NÃO ESQUECER:

BÁRBARA ALVARES DE LIMA PAUL

PARA NÃO ESQUECER:

OBJETOS INSUBORDINADOS E FABULAÇÕES DE SI

FLORIANÓPOLIS 2022

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC para obtenção de título de Mestra em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Barbosa Macêdo

Banca examinadora:

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macêdo (UDESC)

Profa. Dra. Elke Pereira Santana (UEL)

Profa. Dra. Juliana Crispe (UDESC)

Florianópolis | 2022

Paul, Bárbara

PARA NÃO ESQUECER: OBJETOS INSUBORDINADOS E FABULAÇÕES
DE SI: OBJETOS INSUBORDINADOS E FABULAÇÕES DE SI / Bárbara Paul. --
2022. 212 páginas - divididas em 3 tomos: I. Livro dos percursos, II. Livro dos objetos,
III. Livro dos diálogos íntimos.

Orientadora: Silvana Barbosa Macêdo

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Memória. 2. Apropriação. 3. Infância. 4. Adolescência. 5. Relações de gênero. 6.
Escrita de Si. I. Barbosa Macêdo, Silvana. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título

Para Ana Paula Alvares de Lima, a quem tenho a imensa sorte de chamar de mãe e que me ensinou desde muito cedo a criar frestas mágicas nesse labirinto estranho do qual chamamos de vida.

Agradeco a minha orientadora, Silvana Barbosa Macêdo por ter acreditado na minha pesquisa, me guiando com todo cuidado e sabedoria pelos caminhos dessa escrita. Sou grata pela sua compreensão e por deixado de lado muitas vezes o seu descanso para me auxiliar, além de despertar em mim grande admiração, da qual levarei por todo o sempre.

A Elke Coelho e Juliana Crispe, membras da minha banca, artistas e pesquisadoras das quais tive o prazer de ter ao meu lado durante esse percurso, e das quais recebi orientações essenciais para essa dissertação.

Ao departamento de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV) que acolheu a minha pesquisa e que segue resistindo, como têm resistido todas as instituições públicas que fomentam a arte e a pesquisa em nosso país.

A Danielle Rocha Benício, Marta Martins, Raquel Stolf, Regina Melim e Viviane Trindade Borges, minhas professoras durante a pós-graduação, que com sua dedicação e conhecimento, plantaram sementes que germinam e germinarão em mim.

A Marta Dantas da Silva que me ensinou a ser pesquisadora, antes de eu desconfiar do significado desse termo, e que me mostrou que é preciso se apaixonar pelo objeto de estudo.

Aos meus colegas, dos quais pude compartilhar saberes, desejos e aflições.

A João Luiz Botega Nogari, meu namorado e melhor amigo, que suavizou os dias mais difíceis que tive durante esse processo, me nutrindo com amor e cuidado.

A Rafael Lopes Neto, meu padrasto, que todos os dias estende a mão para me ajudar com sua infinita gentileza.

Aos meus alunos, que me dão esperança de dias melhores, mesmo em meio ao caos.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa em processos artísticos consiste em desenvolver um corpo de trabalhos usando como estratégia artística a apropriação e reconfiguração de objetos mundanos, a fim de atribuir-lhes novas significações. Desta forma, procuro transformar tais objetos em suporte para minhas narrativas pessoais e outras fabulações, tornando-os dispositivos para acessar minhas memórias infanto-juvenis e adultas e refletir sobre as relações de gênero no seio do meu núcleo familiar e nos contextos cultural, social e político onde vivi. No percurso desta dissertação, a “escrita de si”, termo cunhado por Michel Foucault, mas numa perspectiva feminista elaborada por Margareth Rago, apresenta-se como ferramenta teórica e metodológica para a construção subjetiva, na qual o acesso a memórias permite a re-elaboração do passado.

Palavras-chave: Memória; Apropriação; Infância; Relações de Gênero; Escrita de si.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of a theoretical-practical research, developed in the Line of Contemporary Artistic Processes, in which I produced a body of works that bring up narratives about my children's experiences. Among the strategies and methodological procedures that I use in my artistic processes, I highlight the appropriation and resignification of everyday objects in the realization of these series. In its theoretical aspect, I rely on the feminist perspective to dialogue with other artists and theorists who have points of contact with my poetics and delve into issues that are central to this dissertation: appropriation, autobiography, gender relations, artistic reception, memory, identity and family relationships.

Key-words: Memory; Appropriation; Childhood; Adolescence; Gender Relations; Writing yourself.

LIVRO DOS PERCURSOS

Bárbara Paul
2022

I. LIVRO DOS PERCURSOS **09**

1. INTRODUÇÃO	12
2. OBJETOS INSUBORDINADOS	21
2.1. Apropriação, colagem e práticas feministas	36
2.2. O Surrealismo e a crise do objeto	43
2.3. Mais perto de mim	54
2.4. Minha relação com objetos	66
3. O CÍRCULO SEMIABERTO	76
3.1. Fluxo e contrafluxo	80
4. FABULAÇÕES DO EU	87
4.1. Autobiografia	89
4.2. Escrita de si	96
4.3. Escrever-se como manobra de resistência feminina	101
4.4. Autodescobertas e investigações das subjetividades nas artes visuais	107
5. MEMÓRIA	118
5.1. O passado indestrutível	120
5.2. Recordar-se, ordenar-se, construir-se	131
5.3. O papel da família	147
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	166

II. LIVRO DOS OBJETOS **170**

III. LIVRO DOS DIÁLOGOS ÍNTIMOS **209**

...a explicação de um enigma é a repetição do enigma.

Clarice Lispector, 1964

1. INTRODUÇÃO

1.

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa nasce de um caminhar por entre os territórios das minhas lembranças. As perguntas que me guiam neste percurso giram em torno do desejo de conhecer as tensões e marcas que desenham a minha identidade. Nesse deslocamento deixo emergir conteúdos latentes dos momentos que vivi em minha infância e puberdade, mas que encontram ressonâncias no presente, em quem venho sendo.

Se essas experiências se abrigavam apenas em minhas recordações, o que as tornava invisíveis e silenciosas aos olhos dos outros, aqui elas se transfiguram em matéria para contar histórias. Tornam explícitos traumas e descobertas, aspectos relacionados à sexualidade, conflitos familiares, entre outras vivências de um corpo feminino que se movimenta para superar as dificuldades de estar inserida em relacionamentos íntimos e me compreender.

Falar de memória é primordial aqui, e muitas vezes faço isso através de objetos encontrados no mundo. Aproprio-me e crio narrativas pessoais através e partir desses materiais que antes obedeciam apenas a suas funções utilitárias, para em seguida, rearranjar seus sentidos. Me guio pela urgência de compartilhar o que passei, de invocar meus *eus* pregressos, dando vazão ao meu ímpeto de cavar o passado e reescrevê-lo por intermédio de artefatos diversos.

Mas essa busca não se inicia e encerra em mim mesma, pelo contrário, o que pretendo ao construir essa pesquisa, é alcançar vivências alheias através do estudo de mim. Isso pode se dar na recepção dos meus trabalhos artísticos e pelas reflexões acerca de conceitos e temas que atravessam os mesmos, apresentados nesta dissertação.

Considerando minhas escolhas teóricas e artísticas, posso dizer que dialogo com pensadores e criadores¹ que estudam a memória, a experiência, a autobiografia, a apropriação de objetos cotidianos, os traumas e as violências de gênero. Minha intenção é trazer à luz assuntos que por muito tempo se encontraram e ainda se encontram encobertos, como os feminismos e as discussões que contrariam o modo de viver e criar no contexto neoliberal.

Nesse processo de elaboração das memórias pessoais busco também avaliar o impacto que os contextos históricos e sociais possam ter na minha vida e na de tantas outras pessoas. Portanto, vejo essa pesquisa como mais um passo dado em direção ao outro, ou seria mais preciso dizer às outras? Porque cada vez mais, me dou conta de que esse

1. Sendo essa uma pesquisa na linha de *Processos Artísticos Contemporâneos*, meus trabalhos de arte são centrais nessa dissertação, mas pretendo que teorias e criações poéticas de outras pessoas os atravessam, a fim de compreender mais intensamente meu trabalho enquanto artista/pesquisadora.

meu corpo que se move é um corpo de mulher e a experiência subjetiva que tenho está permeada por tudo que me precede historicamente.

É justamente por isso que me apoio em perspectivas feministas para ampliar o entendimento do impacto de construções históricas de gênero na vida das mulheres, desde os acontecimentos mais cotidianos vividos por nós, até os mais decisivos. No estudo de abordagens descoloniais, me conscientizo também do contexto geopolítico em que nasci, cresci e me tornei artista, no cone Sul. Por estes motivos, escolho assumir uma postura de artista pesquisadora que estabelece relações principalmente com outras mulheres.

Decidi não excluir totalmente as produções de autores e artistas homens brancos nesta pesquisa. Apesar da enorme atenção histórica já dada a eles, cujos trabalhos foram e são discutidos e referenciados ao longo dos séculos na academia, nos livros de história da arte e nas instituições artísticas, algumas contribuições masculinas foram mantidas.

Entretanto, ao decidir trabalhar com um eixo de referências majoritariamente composto de mulheres artistas, darei ênfase à trajetória de criadoras brasileiras. Apesar de sua grande relevância, essas mulheres foram historicamente apagadas em debates acadêmicos e artísticos, mas recentemente têm sido reconsideradas passando a integrar um novo cânone, graças à historiografia feminista que surgiu a partir da década de 1960 na arte ocidental e que fundamenta essa dissertação.

Entre as referências artísticas europeias, destaco Hannah Höch, Grete Stern, Meret Oppenheim entre outras, e no Brasil escrevo sobre artistas mais próximas de mim como Elke Pereira Coelho Santana, Jardelina da Silva, Nazareth Pacheco, Beth Moysés,

entre outras. Portanto, busco destacar autoras e artistas cujos trabalhos conversam de maneira mais íntima e forte com os meus.

É importante frisar que essa dissertação está dividida em três livros: 1. Livro dos percursos - Conjunto de capítulos que discutem temas e conteúdos teóricos, bem como minhas principais referências artísticas; 2. Livro dos objetos, que apresenta minha produção poética, e é a base da pesquisa e a partir da qual fluem todas as reflexões de ordem teórica; 3. Livro dos diálogos íntimos' - conjunto de textos poéticos e autobiográficos.

Apesar de dividida, as partes dessa pesquisa se entrelaçam entre elas. Creio que existem muitos jeitos de comunicarmos as latências que residem no interior de nossas vidas e trabalhos de arte, portanto, todos os livros que compõem essa dissertação, falam, cada um a seu modo, a partir de formas e linguagens diferentes, sobre os mesmos assuntos. Não existe uma hierarquia entre eles, pois, todos encontram relevância dentro dessa pesquisa, e podem ser lidos a partir de quaisquer sequências que os leitores desejarem.

O *Livro dos objetos* será fracionado em duas partes. Na primeira delas, apresentarei produções anteriores a essa dissertação, mas que foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. As questões que discuto nessa pesquisa como memórias infanto-juvenis, traumas e experiências de viver em um corpo de mulher, já apareciam nesses desenhos e objetos, por isso, entendo essas criações como pontes de acesso aos meus trabalhos mais recentes.

Na segunda parte, trarei imagens dos trabalhos que criei durante o mestrado como forma de mostrar o desdobramento da minha pesquisa poética de modo a evidenciá-la, uma vez que tais criações são os pontos de partida dessa dissertação. Além disso,

desejo, que o público possa se envolver com os trabalhos de uma maneira diferente, tendo a imagem como fio condutor, sem a presença do texto, a não ser pela ficha técnica, procedimento análogo a uma exposição de arte, neste caso digital.

No *Livro dos diálogos íntimos*, apresento cartas confidenciais, escritas durante essa pesquisa. A princípio, não tinha a intenção de compartilhá-las com mais ninguém, eram escritas para serem guardadas dentro de gavetas. Mas, no decorrer da escrita dessa dissertação, percebi que esses textos marginais, que apesar de diferentes do resto dos capítulos, faziam parte do trabalho, eram apenas escritos em outra língua, a língua do segredo.

O *Livro dos percursos* se inicia com o capítulo *Objetos insubordinados* no qual me dedico a compreender melhor a apropriação de artefatos utilitários por parte de artistas pertencentes a diversos movimentos e períodos da história da arte. Teço essa escrita através da relação entre teóricos que conceituaram a apropriação, como Benjamin Buchloh, e artistas que tomaram para si esses materiais do dia a dia e os reinventaram à sua maneira, como é o caso de Elaine Sturtevant, John Heartfield e Agripina R. Manhattan, apenas para citar alguns abordados.

Neste capítulo também investigo como as vanguardas históricas, em especial o Surrealismo, lançou mão de estratégias artísticas pautadas na liberdade e na imaginação para desestabilizar a noção funcional de objetos cotidianos, desafiando o racionalismo europeu. As produções artísticas e teóricas de surrealistas como Méret Oppenheim, Elsa von Freytag-Loringhoven, André Breton e da pesquisadora e professora Marta Dantas da Silva, são pontos-chave nessa discussão.

Ao mesmo tempo em que perpasso momentos importantes da história da arte em que a apropriação pode ser encontrada, vou ligando tais descobertas com minha poética, entendendo que meu trabalho encontra pontos de contato com essas teorias e criações artísticas. Reconhecer essas semelhanças me auxilia a situar historicamente minhas produções e a gerar reflexões substanciais a partir dessas relações.

No capítulo *O círculo semiaberto*, deixo clara minha intenção de produzir trabalhos autobiográficos, mas que possam evocar sensações, sentimentos e lembranças significativas em outras pessoas, tornando esses objetos de arte veículos de variadas vivências. Entrelaço a experiência de recepção de trabalhos artísticos com o conceito de experiência do filósofo da educação Jorge Bondía Larossa e com as reflexões da escritora Vivian Abenshushan.

Aproximo minhas reflexões sobre o processo artístico com a discussão destes autores e sobre a possibilidade de superarmos a velocidade acelerada e automatismo da vida na contemporaneidade através da arte. Assim, parto da ideia de que a arte possa nos atravessar, nos fazer suspender o tempo linear, possibilitando experiências únicas e profundas. Proponho que o envolvimento com um trabalho artístico possa propiciar momentos de pausa para acessar memórias íntimas, passados remotos e quaisquer pungências alojadas em nosso ser.

Em *Fabulações do eu* relaciono as ideias de teóricos como Leonor Arfuch, Jean Starobinski, Ligia Maria Leite Pereira e Philippe Lejeune sobre autobiografia enquanto gênero literário, para trazê-las ao campo das artes visuais. Aqui exploro o caráter misto de realidade e ficção presentes na elaboração de narrativas autobiográficas. Em seguida,

examino a *Escrita de si*, um termo cunhado pelo filósofo Michel Foucault para conceituar as práticas de constituição do eu na antiguidade.

Na *Escrita de si*, Foucault descreve práticas para construção da subjetividade por meio de leituras selecionadas e da escrita. Assim, através desses métodos, as pessoas nutriam-se de autores e ações que escolhiam para suas autoconstruções. Mais do que um registro de memórias do já vivido, trata-se de um processo ativo de constituição de si.

Também dialogo com a escritora Rebeca Solnit sobre a longa e nociva prática que as sociedades mantiveram e ainda mantêm de silenciar mulheres. Através dessa constatação defendo a ideia de que falar de si a partir de um corpo feminino seja um ato revolucionário, e proponho que as artes possam garantir às mulheres espaços de fala e diálogo com a sociedade. Junto com outras artistas, elaboro trabalhos que buscam romper com os apagamentos de vozes femininas.

Na última parte dessa dissertação carrega o título *Memória* e se inicia com as teorias do filósofo Henri Bergson acerca do tempo. Foco no seu conceito de *duração*, no qual passado e presente estão intrinsecamente interligados, de modo a não podermos dissociar essas temporalidades com clareza. Em seguida, discuto a ligação entre a memória e a construção da identidade por meio das ideias do antropólogo Jöel Candau, e o papel da família nesse processo de formação de si, pautada nos escritos da socióloga Anne Muxel.

Todos os movimentos no pensamento e no corpo que envolveram os dois anos de pesquisa não cabem no espaço limitado de uma dissertação. Contudo, o exercício da elaboração escrita das experiências desse percurso foi em si uma experiência

enriquecedora para mim, e que ofereço às leitoras com o desejo de partilha. Que a voz de uma mulher artista inspire outras à quebrarem os ciclos de silêncio.

2.
OBJETOS
INSUBORDINADOS

2. Objetos insubordinados

Os materiais artísticos e seus usos foram questionados e teorizados em vários momentos da história da arte, muitas indagações surgiram a partir de seus limites e possibilidades, sobre seus códigos e discursos. Entretanto, o que pretendo nesse capítulo não é dar conta dessa variedade de pontos de vista, mas focar na apropriação, enquanto uma dessas estratégias poéticas, por ser um procedimento central nos meus processos.

Nessa parte inicial da dissertação, me proponho a compreender as suas possíveis definições e dialogar com artistas², que assim como eu, se utilizaram desse procedimento em seus trabalhos, esgarçando as possibilidades dos objetos e lhes provendo novos usos a partir de contextos diversos.

2. Não pretendo seguir uma ordem cronológica da história da arte nesse capítulo.

Buscando discussões teóricas que pudessem me amparar acerca desse tema, escolho dialogar com a pesquisa de Benjamin Buchloh (1987 – 2005)³, historiador de arte, que dentre outros assuntos, investigou os procedimentos de apropriação e montagem (BUCHLOH, 2000) presentes em produções artísticas que surgem nas vanguardas históricas e são recuperadas pela neovanguarda.

A apropriação é uma das maneiras mais radicais de desafiar as noções tradicionais dos objetos de arte. Os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) são emblemáticos exemplos disso, pois colocam à prova convicções muito caras à tradição artística: de que a obra de arte deva ser original, ser feita pelas mãos do artista e baseada em princípios estéticos. Esta postura teve grande impacto na neovanguarda como observa Buchloh.

Os *ready-mades* podem ser considerados uma afronta à tradição artística, pois Duchamp se apropria de objetos fabricados em massa, partindo do princípio de indiferença estética, e os expõe em instituições artísticas junto com sua assinatura. Assim, ele desloca a discussão que antes era em torno do objeto estético autônomo, e aponta para outra instância de validação onde o contexto de exposição é que pode validar qualquer coisa como arte.

Esse enfrentamento com a arte canônica não é exclusividade de Duchamp, embora tenha sido consagrado enquanto pioneiro de tais ações, sendo considerado o precursor destas ideias, junto com outros artistas dadaístas. A *Baronesa* como era conhecida Elsa von Freytag-Loringhoven (1806-1928), artista e poeta, que viveu e trabalhou em Paris ao

3. Optei por informar a data de nascimento e morte dos autores e artistas, quando encontradas, como forma de contextualizar suas produções historicamente.



Elsa von Freytag-
Loringhoven
God
Objeto
Encanamento de ferro
fundido, 1917.

mesmo tempo em que ele, por diversas vezes colocou em xeque a natureza do objeto artístico.

Sua produção foi apagada de forma contundente, como o de tantas outras artistas mulheres da vanguarda europeia, tanto que seu nome é raramente citado na historiografia da arte. No entanto, a historiadora e biógrafa, Irene Gammel (1959), dedicou-se a pesquisar sua trajetória a partir da escrita do livro intitulado *Banoreess Elsa: Gender, Dada and Everyday modernity* (2002), no qual afirma que um dos trabalhos mais icônicos do dadaísmo foi criado por Loringhoven em 1917.

Trata-se de *God* (Deus - tradução livre), um objeto bastante provocativo, porque atribui um corpo físico a uma divindade, que de acordo com a cultura ocidental é definida justamente por sua existência abstrata, transcendente (GAMMEL, 2002). Ao batizar um encanamento de ferro fundido, utilizado nos banheiros da época, de *God*, a artista dessacraliza a entidade, contrariando a ideia bíblica de que “Deus é Espírito, e importa que os que o adoram, o adorem em espírito e em verdade” (Jo 4:24).

Loringhoven não apenas nega-se à devoção, mas liga a divindade a um material ordinário e escatológico. Portanto

aqui, Deus, nada tem a ver com a entidade bíblica, símbolo de um desmedido amor, conforto e refúgio, pelo contrário, sua imagem está diretamente ligada à sensação de aversão. Mas engana-se quem acredita que sua criação se encerra em tais intenções, pois, além da clara ironia, seu objeto apropriado, também acorda suas latentes memórias infantis.

Segundo Gammel (2002), seu pai, um antirreligioso convicto, frequentemente, entrava em conflito com sua mãe, uma mulher devota, chegando até a apagar suas velas pela casa e em uma atitude mais afrontosa, chamava suas idas ao banheiro de reza. Portanto, tal objeto criado pela Baronesa é carregado de múltiplas reflexões, que partem de suas experiências individuais, mas conversam com a coletividade.

Retorno às discussões de Buchloh sobre apropriação de objetos na produção de artistas norte-americanos das décadas de 1960 e 1970. O autor se apoia na teoria de alegoria de Walter Benjamin (1892-1940) para fazer uma ponte entre as estratégias críticas da neovanguarda e o papel dos objetos apropriados no contexto de produção capitalista. Seus escritos dialogam com a noção marxista do fetichismo e da mercadoria, que consequentemente, ampliam sua discussão sobre os procedimentos artísticos do pós-guerra.

Em seu livro *Passagens* (1982), Benjamin argumenta que o objeto perde seu valor de uso para ganhar valor de troca ao se transformar em mercadoria. Sendo assim, o que passaria a guiar o consumo seria o potencial econômico das coisas, havendo aí uma intensa transformação na relação entre as pessoas e seu entorno.

Transpondo essa desvalorização/revalorização dos objetos no capitalismo para a arte, e entendendo que os processos alegóricos de apropriação e montagem poderiam servir

como ferramentas críticas que protestariam contra a redução dos objetos ao estado de mercadoria, o autor escreve:

Na separação do significante e significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante a transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um novo sentido o redime. (BUCHLOH, 2000, p. 180).

De acordo com essa perspectiva, a apropriação artística pode restituir a instância imaginativa dos objetos dando-lhes novas acepções, lhes provendo narrativas que subvertem seu lugar comum, e este seria um novo nível de desvalorização e ressignificação alegórica.

Nesse sentido, as vanguardas modernas podem ser consideradas importantes pontos de inflexão no século XX, porque dentre muitas rupturas, elas reinstauraram a relação entre os corpos e as coisas, retornando à concepção de que o objeto pode existir para muito além de sua utilidade e seu valor mercadológico.

A produção de colagens que justapunham símbolos publicitários foi uma das táticas utilizadas pelos artistas modernos para reestabelecer o contato com o meio em que estavam inseridos. Enquanto os veículos de comunicação da época impunham modos de viver ligados aos interesses políticos vigentes, as criações artísticas a partir do material publicitário escapavam às normas estabelecidas por estes contextos trazendo contra-discursos.

Exemplo disso são as fotomontagens de John Heartfield (1891-1968), artista que viveu na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial e que foi pioneiro na inserção de objetos



John Heartfield
 Viva, a manteiga acabou!
 Fotomontagem
 Impressão em rotogravura,
 montagem refotografada
 com tipografia
 38,4 x 26,7 cm
 1935

extra artísticos em seus trabalhos. Burlando a censura imposta pelo regime nazista, Heartfield, encontrou uma forma de se comunicar falando em imagens o que seria impossível expressar por palavras.

Ao lançar mão da ironia, *Em Viva, a manteiga acabou!*⁴ (1935), ele apresenta um reflexo de sua realidade castradora, revelando o peso de ter que engolir tamanha brutalidade infringida por um governo autocrático que violentou a sociedade com suas premissas antisemitas, eugenistas, racistas e anticomunistas.

Menos de duas décadas depois, o diálogo entre artistas e os meios de comunicação em massa, é levada ao extremo pela *pop art*, corrente artística que se desenvolveu entre os anos de 1950 e 1960, primeiro na Inglaterra e posteriormente nos Estados Unidos com o interesse em conectar duas instâncias a princípio irreconciliáveis, a grande arte e a vida cotidiana (BUCHLOH, 2000).

4. As colagens de Heartfield fizeram parte de várias edições da revista AIZ entre 1930 e 1938 (Arbeiter-Illustrierte Zeitung – Revista Ilustrada do Trabalhador). Para maiores informações acessar: <John Heartfield: fotomontagens – Museu Lasar Segall (mls.gov.br)> Acesso em 28 de abril de 2022. Tradução da autora.

Essa união é um desdobramento do olhar mais apurado para os fatos sociais que marcaram o início das vanguardas históricas. Se antes a arte contribuía para a formação intelectual dos pequenos burgueses, nesse momento, projetando-se para fora de círculos restritos, ganhou as ruas misturando-se aos ideais populares.

Segundo Buchloh (2000), a partir dessas premissas, em 1954, Jasper Johns, se apropriou da bandeira dos Estados Unidos, símbolo popular e altamente reconhecível mundialmente, dada a hegemonia americana tal qual conhecemos hoje em dia e que estava em plena ascensão na época, e a transformou em série de pinturas de larga escala intitulada *Flag*.

Apropriar-se nesse momento, não era sinônimo apenas de envolver-se com o universo material ofertado pelo dia a dia e de torcer o sentido dos objetos que nele se encontram, mas de questionar a própria arte e a ideia de originalidade em torno dela. Sendo assim, a artista *pop* Elaine Frances Sturtevant (1924-2014)⁵, foi ainda mais além, reproduzindo pinturas de alguns de seus contemporâneos.⁶

Ao tomar para si *Flag* e pintá-la novamente dando-lhe o título de *John's Flag* (1965), Sturtevant contestou a concepção de autoria em voga naquele período, apropriando-se da proto apropriação de Johns. A artista afirma que seu desejo ao refazer o trabalho, era o de que ele guardasse tal semelhança com a criação primeira, que

5. As informações que trago para essa pesquisa acerca da artista podem ser encontradas na seguinte página da web: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454>> Acesso em: 28 de abril de 2022.

6. Como é o caso de artistas como Andy Warhol (1928-1987) e Josephu Beuys (1921-1986), Keith Haring (1958-1990), entre outros.



Jasper Johns
Flag
Encáustica,
Óleo e colagem sobre tecido
montado em compensado
1073 x 1538 cm
1954



Elaine Sturtevant
John's Flag
Pintura
Tinta a óleo, encaustica e
colagem sobre tela
959 x 1435 cm
1965

ao ser descoberto como uma cópia, deveria causar estranhamento aos participantes.⁷

Sua intenção era a de desestabilizar as certezas de quem entrasse em contato com sua pintura, e como consequência provocar reflexões acerca da produção, circulação e canonização da arte. Sendo mulher e apoderando-se do trabalho de homens, ela quase passou despercebida, mas mesmo que pelas bordas, sua poética alargou os limites da imitação e abriu espaço para novos pensamentos.

Essas mesmas estratégias já faziam parte das concepções surrealistas, grupo de artistas que em meados de 1924, deu início a uma série de ações que visavam explorar uma linguagem experimental que contrariava o pensamento racional tão pungente na modernidade, por meio de produções que colocavam em xeque a aura dos objetos artísticos, concepções que abordarei posteriormente.

É importante evidenciar que as investigações acerca do objeto cotidiano e artístico não são exclusivas das

7. Informação retirada de uma entrevista concedida para o artista Peter Halley (1953) em 2005 na extinta Index Magazine. Para maiores informações acessar: <www.indexmagazine.com/interviews/sturtevant.shtml> último acesso em: 30 de abril de 2022.

vanguardas e neovanguardas de países anglofônicos, como corrobora a curadora Mari Carmen Ramirez⁸ (1955) em seu texto *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina* (2007).

Ao tecer considerações a respeito do conceitualismo e da apropriação/ressignificação de objetos no contexto Latino-americano, Ramírez aponta tais iniciativas como poderosas armas críticas para reconhecer e enfrentar problemas de ordem política e social.

Mais do que um estilo ou um movimento, o conceitualismo foi uma prática radical e heterogênea que reafirmou a autonomia dos objetos artísticos, reivindicada desde o Renascimento, e que teve como fio condutor sua intensa relação com o corpo social.

Através de produções heterogêneas, frutos de realidades múltiplas⁹, a partir das quais artistas latino-americano/as produziram, formularam trabalhos que respondiam às suas vivências específicas ao mesmo tempo em que reconheceram e dialogaram com suas heranças coloniais (RAMÍREZ, 2007).

Apesar de se desenvolver paralelamente à arte conceitual do hemisfério norte, é preciso atentar-se para a questão de que o conceitualismo não é sua derivação ou réplica, mas um conjunto de reações ao projeto de modernização que surgiu após a segunda guerra mundial em centros urbanos como Buenos Aires, Rosário, Rio de Janeiro¹⁰ (RAMÍREZ, 2007, p.186).

8. Ramírez é a curadora do Museu de Arte Latino-Americana do Museu de Belas Artes de Houston. Atuou como diretora do Museu de Antropologia, História e Arte da Universidade de Porto Rico. Estabeleceu o programa latino-americano no Blanton Museum of Art em Austin, onde passou 12 anos, ingressando posteriormente no Museu de Belas-Artes de Houston.

9. Uma vez em que a América Latina é composta por 20 países, que possuem realidades políticas, econômicas e raciais variadas.

10. Com ocorrências em Bogotá, Cidade do México e na comunidade de artistas latinos em Nova York (RAMÍREZ, 2007, p.186).

Um dos pontos centrais¹¹ desses “núcleos densos” de criação foi a luta contra os regimes ditatoriais dos países em que estavam inseridos, um levante contra a violência sofrida por eles. Esses trabalhos de arte, estavam em busca de soluções coletivas e por isso se negavam a restringir-se apenas aos espaços institucionais e passaram a habitar as ruas numa tentativa de comunicação mais direta com os participantes.

Essa iniciativa aparece em criações de artistas como Artur Barrio (1945), que no ano de 1970 espalhou pela cidade do Rio de Janeiro trouxas de panos preenchidas com material orgânico, dejetos e pedaços de carne que expeliam sangue, o que dava a impressão de que havia corpos reais dentro delas.¹²

Ao abandoná-las em terrenos baldios, num momento em que a ditadura brasileira (1964-1985) assassinava pessoas contrárias a suas ideologias e “desovava” seus corpos em lugares como estes, Barrio escancarou as práticas truculentas do regime¹³, como fez Heartfield com suas colagens durante o nazismo.

Ele não foi o único a incitar o pensamento questionador sobre a gravidade das práticas políticas vigentes no Brasil e provocar reflexões sobre tal condição, Cildo Meireles, Rubens Gerchman, Ivan Serpa, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Regina Vater e Sonia Andrade, apenas para citar alguns, também lutaram contra as forças autoritárias e a censura da época por intermédio de suas obras.

11. Outros temas como a contestação de atitudes conformistas, a relação tátil dos corpos com o mundo e a apropriação dos meios de comunicação em massa também foram abordados por artistas conceitualistas da América Latina.

12. O título do trabalho em questão é *Trouxas ensanguentadas*.

13. Informações retiradas do web site do *Memórias da ditadura*, e que podem ser acessadas através do link a seguir: <<https://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio>> último acesso em 14 de maio de 2022.

A partir dessas ideias, que encontram ecos nos tempos atuais, é que a apropriação – que aparece em trabalhos de vários artistas vanguardistas no Brasil e no mundo - pode ser entendida como uma ação tão potente e transgressora, que foi capaz de atravessar a modernidade e ressurgir com toda a força em várias produções contemporâneas.

Saltando para a atualidade, a artista, professora e travesti, Agrippina R. Manhattan (1997), tem uma produção voltada a pensar as práticas de liberdade onde nega-se a se restringir a normas sociais pré-concebidas desviando de múltiplas opressões. Em um texto escrito em primeira pessoa, Manhattan deixa explícitos seus interesses artísticos:

Escolhi meu nome e inventei a mim mesma, como escolho um título para um trabalho ou encontrando a tradução do que senti em poesia. Penso escultura como poesia, e poesia como escultura e tudo como um só e parte dela.
(MANHATTAN, 2021)¹⁴

Ao inventar-se através da arte, acionando em seu processo criativo “tudo aquilo que é possível imaginar, mas ainda é impossível de nomear” (Manhattan, 2021), a artista vai aos poucos construindo não apenas sua própria identidade, mas territórios de resistência, onde escapa a normas patriarcais, afirmando corajosamente sua existência enquanto mulher trans.

Em *Comunhão* (2017), vidro de perfume que contém sangue junto com água deionizada, propileno glicol, álcool e fixador, ela parece contar desse processo de insistir/resistir apesar do apagamento, violência e da trulência com que são tratados

14. Texto disponível em: <<https://www.premiopipa.com/agrippina-r-manhattan>> acesso em 15 de maio de 2022.



Agrippina R. Manhattan
 Comunhão
 Objeto
 Água deionizada,
 propiltilenoglicol, álcool,
 fixador e sangue, 50 ml
 2017

os corpos transsexuais no Brasil. Tristemente, a cada dez homicídios de pessoas trans no mundo, quatro acontecem em nosso país.¹⁵

Se o perfume é um símbolo da feminilidade, que alude a sedução e convida a aproximar-se, em *Comunhão* ele revela a dor de tornar-se mulher em meio a tantas adversidades, o que torna essa transição uma intensa batalha. Sangrar parece ser sinônimo de dar tudo de si para tornar-se quem se deseja ser.

Em sua instalação *EU y TU (2020)*, da qual ela indica ser uma prática para aprender a morar junto, o eu e o outro estão convidados a fundirem-se em um corpo que se olha no espelho e vê mais do que o próprio rosto, mas entende que é constituído por suas relações a tal ponto que não é possível reconhecer-se sem entender o agrupamento de *eus* que abriga.

Aqui tensionam-se duas instâncias, a privada, já que o banheiro é por excelência, um lugar íntimo de encontro de si consigo mesmo, e a pública, quando a artista nos conduz a noção de que a nossa identidade é construída em contato com vivências alheias, num processo de

15. Dados de 2021 da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transsexuais).



Agrippina R. Manhattan
EU y TU
Instalação
Letras em acrílico
espelhado sob espelho
Dimensões não informadas
2020

espelhamento. Me parece evidente que essa instalação trata-se de uma provocação ao autoconhecimento e a ideia de que estamos inevitavelmente ligados aos corpos que nos circundam.

Convocar o público para entrecruzar-se com sua realidade parece ser um ponto importante na prática de Manhattan. Os títulos de alguns de seus trabalhos são fortes indicativos de que a alteridade é um ponto-chave em sua produção. Quando escolhe palavras como Comunhão e EU y TU, vejo que a artista está construindo vias de acesso para que o público experimente ir além de si, sendo um pouco outros, sendo um pouco ela.

No momento em que acessei EU y TU, fui transportada para o interior das minhas próprias experiências, de quando no espaço íntimo do banheiro, despejei em suas paredes os sentimentos latentes da minha adolescência. Foi nesse lugar frio e úmido, que muitas vezes encontrei abrigo para as minhas urgências juvenis, chorando em frente ao espelho ou escorada nos azulejos antigos desse cômodo tão caro para mim, condição que tratarei mais adiante nesse trabalho.

Aqui falei de objetos insubordinados, discordantes, que foram concebidos como forma de desobedecer

a ordens opressoras e tentar combater os sistemas políticos autoritários durante os séculos XX e XXI presentes na Europa e América Latina e como questionamento da tradição artística e seu envolvimento com a lógica do mundo capitalista.

Eles são produto da emergência de falar, de gritar contra o silenciamento e contra as regras de criação e por isso servem como lembretes de que a arte e a apropriação podem servir como impetuosas formas de resistência.

Ao trazer estas discussões sobre a estratégia de apropriação nesta parte do trabalho, não tenho a pretensão de encerrar o assunto por saber que esse é um campo de estudos com grande amplitude, e que se eu fosse aprofundar mais nesta questão que extrapola os limites desta pesquisa, eu correria o risco de desviar do foco da dissertação que é a centralidade da minha produção poética e as questões de gênero e memória a ela associada. Entretanto, foi importante destacar estes aspectos históricos para situar minha própria prática artística.

Nos próximos subcapítulos, abordo três questões relacionadas ao procedimento de apropriação que acredito possuírem importantes pontos de contato com a minha poética: a apropriação de imagens nas colagens de artistas modernas, os modos de apropriação de objetos no surrealismo, e os trabalhos de artistas contemporâneas nacionais com objetos apropriados que se estreitam aos meus.

2.1 APROPRIAÇÃO, COLAGEM E PRÁTICAS FEMINISTAS

Logo que me propus a pesquisar artistas que lançaram mão da apropriação enquanto ferramenta criativa, me dei conta de que a colagem feita por mulheres, como estratégia de crítica ao patriarcado e afirmação de sua presença na coletividade, surgiu e ainda surge em diversas produções modernas e contemporâneas.

Dentre a grande quantidade de trabalhos de arte que entrei em contato, foi a descoberta das fotomontagens de Hannah Höch, Grete Stern e Nelly Guttmacher que mais chamaram a minha atenção, porque, apesar do corpo de trabalhos poéticos que apresento nessa dissertação ser constituído por objetos tridimensionais, observo que suas reflexões estão interligadas às minhas.

As imagens criadas pelas três artistas, além de possuírem raízes surrealistas, tem como fios condutores as experiências de gênero, a memória e a construção de estruturas identitárias por meio da arte, interesses que temos em comum e que por essa razão, dedicarei os próximos parágrafos ao estudo e reconhecimento de suas criações.

Início esse percurso com a artista Hannah Höch (1889 -1978)¹⁶ que fez da colagem um território de embate político. Sua coleção de recortes apropriados de revistas femininas foi rearranjada em imagens que denunciavam as problemáticas de gênero presentes na sociedade alemã pós primeira guerra mundial da qual fazia parte.

16. Para mais informações sobre Hannah Höch ver o site do Museu de arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) que abrigou diversas exposições da qual a artista fez parte, e também o texto curatorial de Heidi Hirschl Orley, disponível em: <<https://moma.org/artists/2675>> último acesso em em 05 de maio de 2022.



Hannah Höch,
Sem título 1
Fotomontagem
1930

Sua principal inquietação eram os papéis femininos desempenhados dentro deste espaço/tempo, uma vez em que no ideário social da época a *nova mulher* era aquela que performava sua feminilidade através da repetição de comportamentos impostos pelos discursos masculinos sobre o lugar da mulher na sociedade, concepção que estava sendo amplamente divulgada e incentivada no país, a contragosto de Höch.

As mesmas publicações que ajudavam a reforçar esses estereótipos, apareciam fragmentadas nas fotomontagens da artista como *Sem título 1 (1930)* e *Grotesco (1963)*. As duras críticas que direcionou ao sistema de valores da época a partir de seu interior, do uso de suas próprias imagens, evidencia o alto grau de subversão presente em suas narrativas. Em muitas de suas colagens, a artista recorta partes do corpo de mulheres de outras etnias e as compõe com imagens de mulheres europeias brancas, apontando para o racismo e colonialismo europeu.

Retornando ao início de sua carreira, é perceptível que sua estratégia de usar as ferramentas de coerção da época contra si próprias, libertando as mulheres da obediência e as incitando a transgredir o que lhes



Hannah Hoch,
Grotresco
Fotomontagem
Dimensão não encontrada
1963

era imposto, sempre esteve presente no seio de suas ideologias e ações artísticas.

Antes de se envolver com a fotomontagem, durante os anos de 1912 e 1917¹⁷, voltou-se para a criação de padronagens, desenhos têxteis e o bordado¹⁸, linguagem expressiva determinante em sua formação como artista, que a despertou para a possibilidade criar figuras a partir de seus desejos.

Tal técnica milenar, muitas vezes relegada às mulheres e associada ao ambiente doméstico, foi entendida por Höch como uma ação política. Em seu manifesto *Rendas e Bordados*, escrito em 1918, quando já estava profundamente ligada ao movimento comunista, escreve:

Vocês, artesãs, mulheres modernas, que sentem que seu espírito está em seu trabalho, que estão determinados a reivindicar seus direitos (econômicos e morais), que acreditam que seus pés estão firmemente plantados na realidade, pelo menos VO-CÊ

17. Informação proveniente do web site da revista *Artforum* e que pode ser encontrada através do link a seguir: <<https://www.artforum.com/print/reviews/201406/hannah-hoech-46968>>. Último acesso em: 07 de maio de 2022.

18. Este é um caminho que poucos pesquisadores percorreram e por isso tive grande dificuldade em encontrar referências que se debruçassem nessa fase de sua carreira, o que reforçou para mim a importância de abordar esse assunto, mesmo que brevemente.

deve saber que seu trabalho de bordado é uma documentação de sua própria época (HÖCH, Hannah, 1918 APUD BOUCHER, Madeleine),¹⁹

Creio que esse texto é a chave para o entendimento de sua poética, por que convoca as mulheres ao pensamento crítico, as provoca a reivindicar seus direitos a partir da conscientização de que as mulheres deveriam fazer parte da história coletiva, engendrando uma forte negação a obediência e silenciamento.

É possível concluir que a rebeldia era a substância de sua arte, o que incomodou importantes figuras alemãs de poder, a ponto da artista ser proibida de fazer parte de exposições durante a segunda guerra mundial, situação que motivou sua mudança do centro de Berlim para trabalhar escondida nos arredores da cidade.

Sendo contemporânea aos dadaístas berlinenses²⁰, e apesar de ter seu *status* profissional negado por eles, sua postura radical fez com que resistisse ao apagamento, produzindo até sua morte em 1978 e ganhando certo reconhecimento no universo da arte, mesmo que tardiamente, por meio de retrospectivas de seu trabalho em Paris e Berlim no ano de 1976.

Olhando para a América Latina, encontro Grete Stern (1904-1999), que apesar de ter nascido na Alemanha, precisou se refugiar na cidade de Buenos Aires, Argentina, onde viveu grande parte de sua vida, fugindo do regime nazista já que era um grande alvo, por ser uma mulher judia e assim como Hannah Höch, comunista.

19. Tradução livre.

20. Höch se interessava pelos ideais da vanguarda dadaísta e se envolveu intensamente com o grupo, inclusive aproximando-se de Kurt Schwitters (1887-1948) e Raoul Hasmann (1886-1971). Mas mesmo sendo claramente parte do movimento, foi cortada dos livros de história da arte, que não a legitimaram como dadaísta, pelo contrário, sua participação é recorrentemente reduzida a “amiga” dos artistas da época (DINIZ, 2012).



Grete Stern
 Sonho Nº 1: Itens elétricos
 domésticos
 Fotomontagem
 1949



Grete Stern
 Sonho nº 7: Quem ela será?
 Fotomontagem
 1949

Nesse sentido, percebo o quanto a trajetória de ambas as artistas se assemelha. Ao entraram em desacordo com a política de seu país de origem, criaram um corpo de ideias desviante dentro do sistema, se valendo da potência dialógica das artes visuais para exercer sua criticidade.

A pesquisadora e professora de literatura Adriana Astutti (2009) afirma que entre os anos de 1948 e 1951, Stern trabalhou na revista argentina *Idilio*, que era formada pelo entrecruzamento da cultura popular, das vanguardas, da psicanálise e do feminismo, muito consumida na época, por introduzir a fotonovela no país.

Seu largo alcance, garantia que as publicações chegassem até a casa de mulheres pertencentes a diferentes classes sociais, desde as operárias até as provenientes da classe média, a colocando em contato com as mais variadas realidades (ASTUTTI, 2009).

Stern fazia parte de uma coluna intitulada *A psicanálise vai ajudá-la*, onde recebia cartas com relatos de sonhos (os literais, não os anseios) de suas leitoras os transformando em representações visuais, que adentravam estes territórios oníricos abraçando e explorando seu caos.



Nelly Guzmacher
Sem título 2
Fotomontagem
100x70 cm

Da mesma forma que as experiências oníricas não conhecem limites, as interpretações de Grete Stern também não as conheciam, como é possível observar em suas fotomontagens intituladas *Sonho Nº 1: Itens elétricos domésticos* e *Sonho Nº 7: Quem ela será?*, ambas de 1949, onde a realidade é remodelada denunciando a incontrolável ação dos sonhos.

Sua coluna era semanal, e para que seus materiais fossem entregues a tempo, Stern abria sua casa para vizinhos que posavam para as suas fotos, convocava sua família para ajudar na construção das imagens e se utilizava dos arquivos da própria revista *Idilio*. Seu processo de criação, assemelhava-se a rotina das donas de casa, mulheres que “dão um jeito” e se arranjam com o que tem por perto (ASTUTTI, 2009).

Ao abrir espaço para conversar com o cotidiano, não apenas através das respostas imagéticas para as cartas de outras mulheres, mas a partir de seu reconhecimento e da apropriação das práticas e objetos presentes ao seu redor, a artista flertava com várias estratégias alegóricas de montagem e apropriação, o que afirma sua relevância no estudo do tema.



Nelly Guchmacher
Sem título 3
Fotomontagem
1971

Trazendo essa discussão para o contexto brasileiro, destaco a produção de Nelly Gutchmacher (1941) analisada da tese *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70* escrita pela pesquisadora Talita Trizoli, na qual mapeia a produção de artistas nacionais da época em questão.

Gutchmacher, assim como Höch e Stern, se apropria de imagens de revistas, e as rearranja em colagens carregadas de significados. Ela usa a fotomontagem como uma reorganização subjetiva e crítica, um espaço para os afetos, noção que fica evidente em *Sem título 2*, *Sem título 3* (1971) (TRIZOLI, 2018).

Quando olho para as suas criações, a imagino folheando as publicações da época, buscando nelas algo que se assemelhasse à sua realidade, numa tentativa de identificação e autocriação. Não é à toa que suas montagens, recorrentemente se apresentam fragmentadas, talvez este seja um índice de sua vontade de construir-se a partir de imagens que espelhassem suas sensações, memórias e experiências

Essa foi a forma com que lidou com questões que lhe eram sensíveis, como a maternidade e o casamento,

tentando entender seu lugar no mundo e os papéis que desempenhava enquanto esposa e mãe. Seu trabalho de arte era a formação de um repertório pessoal, Gutmacher alinhavava as imagens escolhidas por ela para compreender algo de si, externalizando suas subjetividades e incômodos.

Seu trabalho caminhou no contrafluxo de uma sociedade patriarcal e opressora, porque suas criações negavam a passividade e a docilidade, comportamentos impostos às mulheres, para gritar seu descontentamento diante de tal realidade, trazendo à tona, suas frustrações e expurgando dores internas por meio de uma forte negação ao que lhe foi imposto.

* * *

2.2 O SURREALISMO E A CRISE DO OBJETO

A apropriação de objetos no contexto artístico, como venho argumentando, é proveniente das práticas presentes nas vanguardas históricas, por isso, neste capítulo irei me aprofundar um pouco mais nesse contexto, mais especificamente, no surrealismo. Mesmo sendo um movimento que se encontra distante temporalmente da minha realidade, as premissas surrealistas estreitam laços com a minha pesquisa em muitos pontos.

É importante enfatizar que tenho consciência das problemáticas de gênero presentes no interior do grupo surrealista, que dizem respeito ao apagamento do trabalho de mulheres artistas que estavam trabalhando nos círculos surrealistas naquele período. Por essa razão, optei por retomar as discussões em torno da produção de duas delas, Elsa von Freytag-Loringhoven, sobre a qual falei no início desse capítulo e Meret Oppenheim sobre quem dissertarei a seguir.

Tal escolha busca explorar a potência de suas poéticas e reconhecer a inegável importância de seus trabalhos para o movimento surrealista e que continuam reverberando até o presente. Poderia abordar muitos aspectos do surrealismo, mas vou destacar aqui três deles que tangenciam a minha pesquisa: a apropriação de objetos, a relação com a infância e a atenção aos sonhos.

No artigo *O castelo de André Breton: o fantástico e o maravilhoso no surrealismo* (2017), Marta Dantas da Silva argumenta que os surrealistas são herdeiros dos simbolistas, românticos e dadaístas, e que estiveram à frente de um movimento que entendia a arte como uma ação que extravasava os ateliês e que bradava em alto e bom som questões sociopolíticas. Seus interesses se voltavam para a desconstrução do rígido racionalismo europeu pautado na filosofia cartesiana, do qual fundava a produção cultural e intelectual da época. Além disso, entravam em embate com a moral e os bons costumes ao questionar quaisquer formas de repressão vigentes.

Suas palavras de ordem eram o amor, a poesia, a liberdade e a imaginação. A aventura surrealista consistia em um despertar para o cotidiano através do acesso ao maravilhoso, que seria para Breton, uma forma de pensar, desprovida de controle, onde as pessoas

ampliariam a consciência. Assim, o maravilhoso pode ser entendido, sobretudo, como uma “potência transformadora da vida” (SILVA, 2017, p.305)

Longe de serem homogêneas, as produções dos integrantes do grupo, iam aos poucos experimentando novas formas de conceber o dia-dia, tateando possibilidades de expressarem-se para além da lógica. De acordo com Marta Dantas da Silva (2017), os surrealistas, eram guiados, por um forte ímpeto revolucionário. Suas ações incentivavam que as pessoas reestruturassem suas visões de mundo e visavam a conciliação com suas próprias interioridades, o que segundo os membros da vanguarda, só era possível por meio da imaginação. Para tal, deveriam aceitar seus mistérios e abandonar convencionalidades, pensamentos bastante subversivos em 1919²¹, ano que marca o início do grupo.

Nesse sentido, sonho e vigília passaram a ser valorizados na mesma medida, já que era parte da concepção surrealista a noção de que as experiências oníricas fossem capazes de aflorar os desejos mais íntimos. Ao beberem na fonte da psicanálise freudiana, os integrantes do grupo entendiam o ato de sonhar como uma ação libertadora, onde as pessoas, em seu momento de descanso, produziam imagens carregadas de latências.

Em seu artigo, *Os objetos e suas artes* (2016), a professora e antropóloga Fernanda Arêas Peixoto escreve acerca da vinculação entre os ideais surrealistas e a psicanálise:

A psicanálise é a inspiração primeira dessas práticas, seja em função do método da associação livre, seja pelo sentimento de “estranhamento” (das

21. Data que a pesquisadora e professora Marta Dantas da Silva aponta como o início do movimento, quando a primeira revista do grupo foi publicada em Paris.

Unheimliche) teorizado por Freud, que sublinha a inquietante conciliação de contrários. A atenção ao domínio dos sonhos, da sexualidade e aos mecanismos do inconsciente, que não se separam da vida consciente e do mundo “real”, são outras das grandes balizas que a psicanálise freudiana oferece a Breton e seus amigos. (PEIXOTO, 2016, p.5)

Se o sonho é produto do sono, momento em que os corpos se encontram vulneráveis, incapazes de controlar seus movimentos e pensamentos, creio que essa seria, uma experiência surrealista por excelência, já que as pessoas, libertas das amarras exteriores e interiores, deixariam vir à tona o imprevisto. Através da força da fantasia, dos impulsos ilógicos e arrebatadores, sonhar seria sinônimo de deixar emergir camadas de si.

Costumo me surpreender com o poder que os sonhos têm em minha poética. Muitas vezes, quando adormeço e os laços com o mundo da vigília e das obrigações são desatados, irrompem em minha mente imagens de objetos e títulos para as minhas produções. Ao me levantar, recolho a poeira dos meus sonhos e crio trabalhos de arte que contém em si os rastros dessas expedições introspectivas.

Integrante da vanguarda surrealista, André Breton (1896 – 1966), foi um dos responsáveis por propagar as ideais do grupo. Após vivenciar os horrores e castrações da segunda guerra mundial, escreveu o texto intitulado *A crise do objeto* (1965), onde propõe a reviravolta da sensibilidade e o alargamento das possibilidades de relação entre as pessoas, o entorno e os objetos que o habitam através de práticas que valorizam, sobretudo, a experiência.

Breton defendia veementemente que o excesso de trabalho ameaçava a vivência perceptiva, impondo restrições para a fantasia e o devir, tornando as pessoas insatisfeitas

e apáticas. Para os surrealistas o mundo era constituído por muito mais do que os olhos pudessem ver e por isso acreditavam ser necessário travar uma batalha contra o hábito, desarticulando a dimensão maquinal da existência, que cega os sentidos e a reduz à mera obediência de um conjunto de normatividades estabelecidas socialmente (BRETON, 2001 apud SILVA, 2017).

E o caminho possível para devolver às pessoas o encantamento e conciliação entre a mente e o mundo sensível, segundo o artista, seria o retorno à infância, já anunciado pelo poeta simbolista, Charles Pierre Baudelaire (1821-1867)²². Tal concepção, é fruto da noção de que a criança mantém uma intensa relação com o que a cerca, criando as mais elaboradas fantasias no interior de suas vivências, por mais banais que essas podem ser. Segundo o artista, as práticas surrealistas seriam vias de acesso a esse tempo infante, sendo uma maneira de garantir a lucidez.

Ao escrever esse trecho da dissertação, logo me lembro de um registro escrito em meu caderno, datado de 24 de março de 2022: *O artista é como a criança, capaz de reanimar as coisas do mundo através de seu desejo. Um copo pode tornar-se um guardador de oceanos, o relógio, um lembrete para a morte.* Assim como Breton, entendo que a infância é um tempo carregado de pungências, onde todos os dias exploramos mares desconhecidos e cada experiência tem o sabor da descoberta, o frenesi das coisas novas, da aventura.

22. Sua produção foi fundamental na formação do pensamento moderno e para André Breton. Para maior compreensão sobre as ideias de Charles Baudelaire sobre o papel da infância no pensamento moderno, ler o artigo *Walter Benjamin e a infância como rememoração*. Escrito pela pesquisadora e doutora em psicologia social Idenilza Barbosa Lima de Lima.

Penso que é o momento do qual estamos experimentando o mundo, testando suas possibilidades, e por isso, não apenas descobrimos o que está consolidado socialmente, mas torcemos a nosso modo, de acordo com nossa incomensurável imaginação, o significado das coisas. Basta que se conviva com uma criança para perceber que tudo pode ser tudo, qualquer objeto pode ganhar dimensões fantasiosas, já que elas ainda não foram corrompidas pelo hábito e pelas narrativas inflexíveis do mundo dos adultos.

Nesse sentido, a forma como os surrealistas apropriaram-se dos objetos me interessa, e para entender mais esse percurso, retomo a pesquisa de Peixoto (2016), que menciona as caminhadas de André Breton nos mercados e feiras de ruas parisienses. Sua procura por objetos *trouvés*, que eram escolhidos ao acaso, tinha como fio condutor o imprevisto e a procura por um encontro fortuito com alguma coisa que o atravessasse, unindo assim os seres e as coisas pelo viés da atração, como fazem as crianças.

Ao entender o acaso como um encontro entre as pessoas e os seus desejos por meio de um processo inconsciente, o próprio artista conta que uma vez ao caminhar por estes espaços na companhia de Alberto Giacometti (1901-1966), outro artista da época, comprara um artefato que a princípio parecia ter sido escolhido sem qualquer razão, mas que depois, elaborando a sua escolha, percebeu que essa atitude, a princípio aleatória, era uma resposta ao seu inconsciente, uma forma de revelar suas aspirações e medos (PEIXOTO, 2016, p.7 apud KRAUSS, 2010, p.134).

Essas criações artísticas que nascem a partir da errância, vão aos poucos estreitando os vínculos entre a arte e a vida²³, uma vez em que, através das práticas surrealistas,

23. Vinculação já anunciada pelos dadaístas.

ambas encontram-se abertas a atravessamentos. Assim, os objetos passam a ser produto da reflexão, uma vez em que ao ultrapassar seus significados e funcionalidades pré-determinados é possível realocar seus sentidos para além do que está dado, apresentando novas formas de existência para eles.

Essas coisas passam a existir de acordo com as latências e desassossegos de cada artista ao invés de se findarem em seus valores representacionais (BRETON,1936). Peixoto ao se perguntar: mas o que é o objeto surrealista? Nos responde:

Em poucas palavras, poderíamos dizer que ele se define pela transformação; transformação que não se confunde com alteração formal ou com modificação da estrutura do objeto, mas que tem a ver com uma mudança de sentido, decorrente da intenção do artista e dos novos espaços que o objeto passa a ocupar. É fundamentalmente a decisão do artista em transformar um objeto cotidiano em objeto artístico que cria o ready-made (PEIXOTO,2016, p.5)

Quando em 1933, Meret Openheim (1913-1985) se une aos surrealistas, traz novas questões para o interior do círculo, já que sua participação ia muito além do papel das mulheres no imaginário masculino: musa, ou de *femme-enfant* (mulher infantilizada na tradução livre), mulher ingênua e manipulável, categorias das quais os homens surrealistas frequentemente enquadravam as mulheres artistas.

O pesquisador, estudioso do surrealismo Robert James Belton afirma que Openheim era contrário, uma artista potente, que com apenas vinte anos já expunha ao lado de artistas com a carreira consolidada.

Ao ser perguntada sobre a disparidade de gênero no contexto artístico, Openheim diz que nenhuma mulher deveria ser considerada uma musa, e interrompe sua resposta

dizendo que essa é uma questão que a está deixando maluca, o que deixa explícita sua exaustão frente à recorrente condição. Ao retomar o assunto durante a entrevista concedida a Belton em 1984, a artista afirma que esse olhar para as mulheres por parte dos surrealistas, não passava de uma projeção masculina.

Apesar de ter sido duramente empurrada para as margens do movimento, a artista construiu uma poética sólida que abriu espaço para uma concepção do objeto surrealista a partir de um corpo de mulher, o que era incomum até então. A criadora, compartilhava do mesmo interesse dos artistas da vanguarda, o de inventar novos parâmetros para as coisas triviais, desafiando o *status quo*.

Tal interesse, surge em seus objetos, que provocam os sentidos e convidavam ao desconforto, como é o caso de *Almoço em pele* de 1936, um aparelho de chá comprado em uma loja de departamento forrado com pele de gazela. Estes elementos tão distintos escancaram a tensão entre o desejo e a repulsa, já que o prazer em tomar o chá pode ser interrompido pela aversão do toque da pele de animal com a boca.

Existe aí uma perversidade que convida o público à dúvida, o que me conduziu a relacionar tal produção com os meus trabalhos e os de Elke Coelho. Além disso, o aparelho de chá remete as mulheres da alta sociedade europeia, que ao se reunirem compartilhavam segredos, confissões e intimidades. A louça também alude ao espaço doméstico, tão caro a mulheres ao longo dos séculos.

Outra criação de Oppenheim que desarranja as certezas e acorda questões de gênero é *Minha governanta*, de 1936. Neste trabalho a artista justapõe sapatos brancos, babados de papel, que eram usados no passado para assar costeletas, e uma bandeja. O Museu



Meret Oppenheim
Almoço em pele (Tradução livre)
Objeto
Aparelho de chá e pele de gazela
1936



Meret Oppenheim
Minha Governanta (Tradução livre)
Objeto
Sapatos femininos, babados de papel e bandeja metálica
1936

de Arte Moderna de Estocolmo que tem este trabalho em seu acervo levanta a seguinte questão:

Os sapatos também podem ser vistos como um fetiche, um objeto comum carregado de significado sexual. Vários dos trabalhos de Meret Oppenheim dizem respeito à construção da "feminilidade". Nessa perspectiva, o cordão em torno dos sapatos pode ser lido como um símbolo de como os papéis são impostos às mulheres (MUSEET,2020).

Penso que este objeto é uma provocação, pois, expõe a problemática forma como as mulheres podem ser vistas enquanto pedaços de carne “dados de bandeja”, prontos para o consumo fácil de quem desejar. Corpos que são amarrados e enfeitados para servirem aos fetiches masculinos, e o que se impõe a eles é o silêncio e a subordinação. Por outro lado, a sociedade espera que as mulheres se dediquem aos cuidados alheios, dentre eles, a tarefa de alimentar, o que acaba por nos colocar de forma cruel, neste duplo papel de cozinhar e nutrir ao mesmo tempo em que somos enxergadas como alimentos.

Vinte anos depois, os sapatos tornam a aparecer em sua produção em *O casal* (1956) que consiste em um par



Meret Oppenheim
O Casal (Tradução livre)
Objeto
Par de botas de couro
1956

de botas presas umas às outras pelo bico, o que torna impossível o caminhar. O título conduz para a noção de que uma relação pode ser castradora, capaz de tornar inviável a autonomia. Quando se trata de um objeto criado por uma artista mulher, parece inevitável pensar na posição feminina dentro do matrimônio, que divergiu e ainda diverge consideravelmente da posição masculina.

Em muitos casos o casamento foi e ainda é um jogo de poder, onde o homem entende-se superior. Segundo a doutora em estudos da linguagem Claudete Carvalho Canezin (2004) no início do século XX feministas europeias como Simone de Beauvoir (1908-1986), Betty Friedan (1921-2006) e Camile Paglia (1947), contemporâneas a Openheim, já reivindicavam o direito feminino. Essas ativistas, que vivenciaram o contexto pós-guerra, defendiam o direito das mulheres de inserirem-se na sociedade.

Sua luta era pela emancipação dos corpos femininos, para que estes, fossem mais do que propriedades masculinas passadas das mãos dos pais para os maridos. Ser relegada ao ambiente doméstico e o cuidado dos filhos foi o destino das mulheres durante milênios, já que elas nem sequer eram consideradas

cidadãs, sendo proibidas de trabalhar, votar, comprar e vender propriedades e escolher pela maternidade. Essa realidade que foi perpetuada por séculos, replicava-se no mundo da arte, como citei anteriormente.

Por essas razões, *O casal* é um objeto carregado de significados que se relaciona com um passado não muito distante e que ainda se faz presente na vida de muitas mulheres ao redor do mundo. Creio que as escolhas materiais da artista denunciam o corpo feminino por detrás de seus objetos, acionando lembranças comuns a muitas mulheres. Os trabalhos de Openheim, longe de serem datados, atravessam décadas e encontram-se com a atualidade, e não por acaso, aparecem como referência dessa pesquisa.

O movimento surrealista reivindicou o lugar heterogêneo dos objetos, afirmando uma pluralidade de discurso para eles, levando-os ao limite, testando suas infinitas possibilidades e tornando-os vetores de suas singularidades. Ao tratar artefatos encontrados como veículos de novas proposições no campo da arte, tornando-os um meio de catalogar o mundo a partir de suas vontades, ora escancarando as normatividades, ora dando lugar aos sonhos ou encontrando nas coisas do dia-dia possibilidades de falar de si e de outras pessoas.

2.3

MAIS PERTO DE MIM

Fazendo um salto para meu entorno, observo que essa diversidade de possibilidades postas pelo uso de objetos mundanos na arte, não gerou apenas uma profunda crítica ao objeto artístico tradicional e às instituições artísticas, mas também abriu espaço para uma multiplicidade de narrativas em relação aos objetos apropriados.

A arte contemporânea está repleta de artistas que se valem de procedimentos de apropriação, mas que se diferem dos membros das vanguardas europeias que os sucederam porque falam a partir de nacionalidades, realidades, épocas, gêneros e concepções diferentes.

A posição que se encontram tais artistas atravessa suas criações, e faz com que redesenhem suas práticas a partir da especificidade de suas vivências, como é o caso da artista, pesquisadora e professora brasileira Elke Pereira Coelho Santana²⁴, nascida em Junqueirópolis, interior do estado de São Paulo em 1983, mas que atualmente reside e trabalha em Londrina – Paraná.

É recorrente em sua produção o uso de materiais extra artísticos, que por estarem disponíveis ao olhar cotidianamente, tem um caráter familiar. Assim como eu, artista cria levando em consideração a existência anterior dos objetos, e tangencia suas possibilidades afetivas, memórias de uso e propriedades físicas acrescentando a eles camadas de si, histórias próprias ao que já existe (SANTANA, 2009).

24. Elke Coelho foi a minha professora na graduação e é uma referência para o meu trabalho, uma vez que assim como eu, dentre outras questões, se dedica a imbricada prática de lidar com os objetos a partir de seu olhar.

Através da relação sensível que estabelece com estes materiais, ela testa suas qualidades físicas e táteis, formatos, tamanhos e quantidades ao mesmo tempo em que apreende suas possibilidades metafóricas. Longe de buscar um sentido puramente representacional, seus trabalhos sugerem um olhar para o mundo que se nega a encerrar-se em categorias pré-concebidas.

O que lhe interessa é manter-se atenta em sua relação com as coisas, abdicando de quaisquer generalidades para acessar a dimensão subjetiva dos objetos que fazem parte de sua vida. Mesmo tendo consciência de possíveis formas de categorizá-los a partir de leis físicas e químicas, por exemplo, Elke Coelho, prefere habitar as coisas através de suas próprias experiências.

A artista trabalha a contrapelo da impessoalidade, característica das classificações racionalistas, deixando-se guiar pelas sensações que desorganizam sistematizações científicas e polaridades e adentram na complexa dimensão da vivência. Parece se nutrir daquilo que o corpo percebe e que registra sem normas e limites. Certas categorias não dão conta de significar o afeto gerado pela relação das existências humanas com o entorno, sobre isso escreve:

Ao se reportar a algumas experiências, principalmente no âmbito da infância, em que as palavras eram escassas e as sensações abundantes, é comum que as pessoas rapidamente se deem conta que “macio” é pouco para se referir àquele cobertor de estimação, da mesma forma que a palavra “rígido” torna-se precária para pensar nos encontros de seus corpos débeis com o chão (SANTANA, 2009, p.53).

Quando era criança e cursava as séries iniciais, ouviu de sua professora que os números eram infinitos, e que o significado de infinito seria tudo aquilo que existe em grande quantidade, então ela passou a compreender que esta então era uma categoria, assim como eram os números primos, os pares e os ímpares (SANTANA, 2014, p.21).

Em um projeto de lidar com a infinitude, começou um caderno para registrar os números, na primeira página o número um, depois o dois, o três e assim por diante até completar dois cadernos inteiros e chegar ao quinze mil, um número muito grande, e como consequência, segundo seu entendimento, infinito.

A infinitude também aparecia nos campos de algodão nos quais trabalhou desde muito cedo quando vivia no interior. A artista conta que as esferas brancas e macias se enfileiravam em tantas linhas que o céu parecia ser o único contorno possível para aquela imensidão (SANTANA, 2014, p.23-4).

E se sua tarefa era a de recolher os chumaços de algodão para ao final do expediente receber em troca o pagamento de acordo com a quantidade recolhida, muitas vezes, ela se distraía e passava mais tempo demorando seu olhar naquele encantador campo branco do que se dedicando à colheita.

Em seu trabalho *Deserto* (2013), reúne milhares de cotonetes, uma versão industrializada do algodão, corta suas hastes uma a uma e os aloca em grades plásticas, experimentando assim uma nova forma de existência desse utensílio tão familiar. Quando agrupa e ordena os objetos escolhidos com suas próprias mãos – as mesmas que pequeninas colhiam os chumaços de algodão –, deixando discretas frestas que impedem sua uniformidade, refaz os campos de algodão da infância em suas paisagens mínimas.



Elke Coelho
Deserto
Instalação de parede
Cotonete, acrílico, alfinete e
grade plástica
35x 290x 2 cm
2013



Elke Coelho
Ninho
Instalação
Algodão, ponta de cotonete,
alfinete e vidro
8x20x20 cm
2008

Essas recordações são permeadas por contrapontos, que é uma outra característica da produção de Elke Coelho, já que ao mesmo tempo em que quando pequena se admirava com a textura, as cores e a imensidão dos campos de algodão, furava suas mãos em suas estruturas rígidas vegetais, o que precocemente lhe deu a noção de que o que é belo também pode machucar²⁵

Essa dicotomia entre a atração e o potencial de ferir, aparece em seu trabalho *Ninho* (2008) no qual utiliza algodão, pontas de cotonetes e alfinetes sobre uma pequena prateleira de vidro posicionada na altura do olhar. Seu título subverte sua aparência, já que o se espera de um ninho é que seja um lugar seguro, que traga proteção e não que machuque ao contato.

Esse estranhamento também aparece em *Protuberâncias - Situação campo* (2008), uma vez que a artista agrupa centenas de cotonetes em pequenos quadrados, se utilizando de uma estratégia visual e de montagem semelhante a que usou em *Deserto* (2013), mas dessa vez acrescentando micro pregos dourados

25. Como aponta o pesquisador e professor Ronaldo Alexandre Oliveira em seu texto *As ordenações poéticas de Elke Coelho* (2017).



Elke Coelho
 Protuberâncias - Situação
 campo
 Instalação de parede
 Cotonete, acrílico, alfinete e
 grade plástica
 35x 290x 2 cm
 2008

em meio aos cotonetes que desestabilizam a visualidade quase orgânica trazida pelos pequenos pontos brancos.

Há um contraste entre as superfícies opacas do algodão e o brilho da luz na superfície dourada, o duro e o macio coabitam. Esse arranjo acaba gerando estranhamento e uma distância entre o ideal imaginado e a realidade que se percebe pelo corpo sensível.

Seus trabalhos, traem os significados comuns que damos aos objetos úteis. Eles provocam incômodos justamente porque a princípio são convidativos, tem uma organização visual agradável e apelam ao toque por serem feitos de materiais macios, pequenos e delicados, mas ao chegarmos mais perto, temos o nosso conforto perfurado por uma sensação de confusão. Rompe-se com a confiança que temos nesses objetos sinalizando suas *delicadezas incisivas*²⁶.

Identifico-me com a contradição dos objetos presente nos trabalhos artísticos de Elke Coelho, porque ela também aparece nas minhas criações. Em *O que você me ensinou sobre o amor* (2020) trago uma faca de

26. Esta frase é parte do título da Dissertação de Mestrado de Elke Coelho.

cortar alimentos com uma marca de batom em sua superfície para contar sobre o relacionamento com meu pai a partir da tensão gerada pela escolha de materiais que são simbolicamente opostos.

A forma como eu aprendi sobre o amor – morando com um pai adoecido – é que ele era formado por palavras muito bonitas, o que dava forma ao afeto era a voz, e isso por um tempo era o que me bastava. Mas fora da voz as coisas só doíam, e tudo isso que me machucava, voltava em pesadelos e eu estava sempre confusa sobre como alguém que dizia me amar era capaz de me assustar tanto.

Casamento (2020) também é atravessado por essa mesma inquietação, minha percepção sobre a ambiguidade do amor. As duas lâminas unidas por um laço de presente entram em embate com as noções de amor romântico, tão propagadas pela igreja e pela mídia, quando as pessoas que optam pelo matrimônio estariam fadadas a viver “felizes para sempre”.

Resgato antigas memórias familiares do tempo em que vivia com meus pais e conto uma pequena história sobre como as relações amorosas, para além das aparências, podem ser permeadas por experiências cortantes, de solidão, mágoas e desencontros, contrariando o que a sociedade promete.

Olhando para esses objetos, depois de tomar certo distanciamento do início da minha produção e ao escrever essa dissertação, me dei conta de que o intento de tornar os objetos veículos das minhas experiências é reflexo do intenso contato que tive com uma artista que há muito tempo tenho como referência, Jardelina da Silva²⁷ (1929-2004).

27. Artista que estudei em meu trabalho de conclusão de curso intitulado Jardelina da Silva: arte (bruta) não é modelo de conduta (2016) com orientação da Prof^a Dra. Marta Dantas da Silva.

O QUE VOCÊ ME
ENSINOU SOBRE
O AMOR I

Objeto e batom
Bárbara Paul, 2022
16x7 cm



CASAMENTO

Objeto

Lâminas e fita de cetim

8x5 cm

Bárbara Paul, 2020



Ela veio de Cachoeira, na Bahia, em meados de 1960, para trabalhar na lavoura em Bela Vista do Paraíso no Paraná, município localizado a 44,7 km de Londrina, onde vivo desde 2005. Esta proximidade facilitou que suas histórias chegassem até mim.

Apesar de sua morte, há dezoito anos, as memórias acerca de sua passagem pela cidade ainda se fazem vivas nos relatos dos moradores, que lembram dela como uma figura marcante, que desarranjou o pacato cotidiano da cidade com sua forma nada convencional de se vestir e se comportar.

Jardelina, que aprendeu a costurar fazendo roupas para suas bonecas²⁸, foi aos poucos deixando de trabalhar no campo para confeccionar os vestidos de noivas das mulheres da região. Sendo uma exímia costureira, era capaz de atender aos pedidos mais exigentes, o que tornou a costura sua fonte de renda, auxiliando-a a criar seus três filhos (SOUZA, 1999).

O ponto de virada de sua vida foi o falecimento de seu marido João Francisco Menezes, em 1996, porque pouco tempo depois, passou a vestir roupas nada convencionais, produzidas por ela mesma e empunhando um bastão passou a gritar em alto e bom som as mensagens que acreditava receber de Jesus e que deveriam ser propagadas à população como forma de evitar fim do mundo (ver Jardelina 1)²⁹.

28. A referência utilizada para escrever esse capítulo foi a reportagem escrita pela jornalista Deborah de Paula Souza (1999) sobre Jardelina para a revista Marie Claire, que mais tarde serviu como referência para a tese de doutorado da pesquisadora e psicanalista Cristiane Mesquita intitulada: Políticas do vestir: recortes em viés (2008).

29. Apesar de fazer parte do acervo dos Bejora, essa imagem foi feita pelo artista, pesquisador e professor Rubens Pileggi da Silva Sá.



Jardelina 1
Fotografia
Acervo pessoal Marcos e
Aparecida Bejora
Ano e dimensão
desconhecidos

Ela era uma grande contadora de histórias, tanto por meio de sua indumentária quanto através das narrativas que construía e disseminava. Em suas palavras ela conta que: “João Menezes é meu marido, quando a Jarda saiu do rio de leite o coração da Jarda caiu” (SOUZA, 1999, p.1).

O *rio de leite* pode ser entendido como uma metáfora para sua transformação, quando ela deixa o ambiente doméstico de dona de casa e costureira para ocupar as ruas de Bela Vista com sua postura combativa. Se João continha Jardelina, a impedindo de se vestir e de se comportar como queria, agora ela estava livre para ser quem desejava, da forma mais pungente que pôde (PAUL, 2016).

Se antes a costura era apenas um ganha pão, naquele momento, tornou-se sua aliada, porque suas criações, eram muito mais do que meras peças de roupas, mas vestimentas que serviam como suporte para suas narrativas, que a ajudavam a comunicar tudo aquilo que sentia a necessidade de compartilhar. Suas performances públicas eram espaços para a incorporação dos múltiplos personagens que habitavam seu imaginário.



Jardelina 2
 Fotografia
 Acervo pessoal Marcos e
 Aparecida Bejora
 Ano e dimensão
 desconhecidos

A artista assumiu para si uma gama de possibilidades de ser o *outro* através do trânsito entre várias identidades como as de Lampião Ferreira (ver Jardelina 2), assassino de seu primo, Marina Bonita, noiva de Jesus, anjo (ver Jardelina 3) e Exu. Jardelina negava-se a se esconder, expondo-se para a população, obstinada a espalhar seus saberes de *Guardiã do Planeta*, como se autodeclarava (PAUL, 2016).

Para construir-se, ela apoderava-se dos materiais que encontrava por perto, comprando tecidos na tradicional loja da Fauzi, tomando para si plantas do cemitério, se utilizando de brinquedos infantis, bíblias, cartas de baralhos e de roupas, adereços e maquiagens dos quais inventava novos usos.

As histórias que contava também eram parte da sua autocriação, porque emaranhavam suas experiências e giravam em torno de sua infância, das notícias que via pela televisão, dos acontecimentos que testemunhava ao circular por Bela Vista e dos dogmas de diversas religiões.

Antes de apresentar publicamente suas produções, ela caminhava até *Foto Pan*, estúdio fotográfico da



Jardelina 3
 Fotografia
 Acervo pessoal Marcos e
 Aparecida Bejora
 Ano e dimensão
 desconhecidos

cidade, onde os donos conhecidos, Marcos e Cida Pan³⁰, registraram durante anos suas criações. Atrás de suas lentes, Jardelina se inventou e reinventou tantas vezes que ao olhar para essa coleção de fotografias, consigo notar uma sutil sequência. Percebo seus cabelos embranquecendo gradualmente, fazendo surgir um semblante mais seguro de si a cada dia (PAUL, 2016).

Ela, que se denominava como “Velha, bonita, safada e sem vergonha”³¹, foi internada e presa por diversas vezes, proibida pelo padre de participar da missa por cantar alto demais. Foi renegada pelos habitantes de Bela Vista do Paraíso por ter uma conduta considerada escandalosa, e passou a vida inteira lutando contra as amarras impostas a si pela comunidade, numa dura batalha entre as tentativas de silenciamento e a ebulição de seus intensos desejos.

30. Seus nomes completos são Antônio Marcos Bejora e Aparecida Auxiliadora da Silva Bejora. Além de fotografar Jardelina, foram íntimos a ela, sendo testemunhas de muitos de seus relatos. Suas colaborações foram essenciais em meu trabalho de conclusão de curso e consequentemente nessa dissertação, porque além de cederem diversas fotografias de Jardelina que nunca foram publicadas, me contaram inúmeros de seus relatos através de longas entrevistas que me ajudaram a conhecer mais profundamente a trajetória da artista.

31. Trecho do documentário Jardelina da Silva: Eu mesma (2006), uma biografia da criadora, narrada em primeira pessoa e produzida por Cristiane Mesquitsa, Deborah de Paula Souza, Lucas Bambozzi e Rubens Pillegi.

A liberdade expressiva de Jardelina, inaugurou em mim a urgência de me relatar e de buscar nos objetos, provenientes do meio em que vivo, repertório para meu processo criativo. Por este motivo a sinto presente em minha prática artística. Vejo em meus trabalhos rastros de sua existência e acredito cada objeto que produzo é uma herança do que aprendi com ela.

* * *

2.4 MINHA RELAÇÃO COM OBJETOS

Nos capítulos anteriores me referi a alguns debates teóricos acerca da apropriação de objetos, mas, me pergunto, como essa operação se desenvolve na minha própria pesquisa? Onde começa o meu trabalho? O que vem antes: o objeto em si ou os conceitos e recordações? Tentarei responder a estas questões tateando os meus processos de criação.

Às vezes o que vem primeiro é a lembrança e aí parto para buscar um objeto que dê substância a ela, um invólucro. Quando isso acontece passo a olhar de forma mais atenta para o que me cerca até que finalmente conseguir encontrar uma “roupa” para essas experiências de revisitação ao que passei.

Mas em alguns momentos a ordem de apropriação se inverte, porque no meio das minhas tarefas diárias algum objeto pode me atravessar, acessando minhas memórias,

e aí então eu o aceito como instrumento de criação, assim como faziam Breton e Giacometti em seus *Objets Trouvés*.

E quando essa conciliação entre tempos acontece, esses objetos se tornam condutores das minhas narrativas. Essas coisas que por vezes escolho e que por vezes me escolhem, me ajudam a contornar uma parte indizível da minha existência e a criar um repertório sensível a partir do que vivencio, ideias que dizem respeito a conteúdos autobiográficos.

A escolha desses materiais, que utilizo como meio de expressão e de inscrição do meu corpo no mundo, tal qual aprendi com Jardelina, não obedecem a nenhuma regra na hora de serem escolhidos. Podem ser qualquer coisa que seja disparadora de reminiscências, utensílios que acumulo, presentes, coisas perdidas por outras pessoas, alimentos perecíveis ou não, fragmentos de objetos quebrados, produtos que escolho comprar, etc.

Assim, busco manter flexíveis os meus sistemas de criação, não apenas quando se trata da escolha dos objetos e dos lugares que os recolho, mas também quando elejo quais linguagens vou utilizar para os conceber. Essa parte do processo de criação também é negociável, já que me utilizo das mais variadas linguagens como fotografia, instalação, objetos, vídeo, enfim, aquilo que melhor servir para comunicar as histórias que quero compartilhar.

Também sou guiada por essa fluidez, quando o assunto é a elaboração das ideias e conteúdos que emergem do meu contato com esses objetos. Dou espaço à todas e quaisquer lembranças que possam vir a me inquietar, sejam elas minhas ou emprestadas de outras pessoas com quem convivi, não importa que tenham elas chegado até mim por sonhos ou vigílias.

O meu objetivo é justamente preservar essa zona de indeterminação para que eu possa permanecer aberta a tudo aquilo que vier ao meu encontro e que eu acredite poder se transmutar em objeto de arte. As coisas do mundo são muitas para que eu me feche em regras. Por isso o que busco é expandir, alargar as possibilidades de diálogo com as minhas memórias e com as memórias alheias.

Nos últimos dias tenho pensado o que me levou a agregar objetos apropriados em meus trabalhos artísticos, por qual razão tenho escolhido contar de mim e das minhas impressões através de coisas já prontas, com estéticas, origens e funções pré-estabelecidas.

Andei me perguntando em que momento a minha produção como artista, que se iniciou através do desenho, linguagem que ainda me utilizo vez ou outra, se voltou para o interesse em lidar com o excesso típico das coisas de baixo custo produzidas em escala industrial.

Ainda estou tateando possíveis respostas, mas percebo que meus desenhos anteriores e posteriores à minha prática de apropriação, já indicavam algumas tentativas de materializar minhas experiências, como é notório em *A memória é uma casa peluda* (2020), *O sonho é o avesso da mentira* (2020) e *As mágoas são como pedras* (2020).

Quando se trata dos objetos que seleciono, por serem utilitários e fazerem parte do cotidiano das sociedades, tem seus nomes e usos muito bem delineados, e este é um dado que me interessa. Por outro lado, para além de sua serventia, entendo que estes objetos podem conter em si histórias de quem os possui, servindo como *souvenirs*³², marcando tempos e espaços vividos por alguém.

32. A palavra francesa *souvenir*, utilizada no Brasil para se referir a objetos que guardamos de viagens ou que são decorrentes de experiências que vivemos. Na língua portuguesa, significa recordação, lembrança.

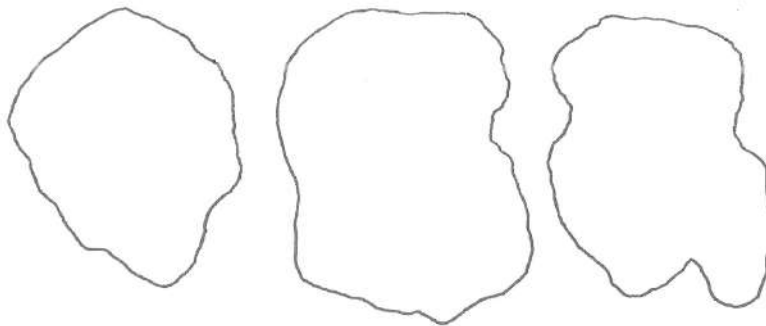
A MEMÓRIA É UMA CASA PELUDA

graffiti sobre papel
Bárbara Paul, 2020
21x27 cm



O SONHO É O AVESSO DA MENTIRA

graffiti sobre papel
Bárbara Paul, 2020
8x12 cm



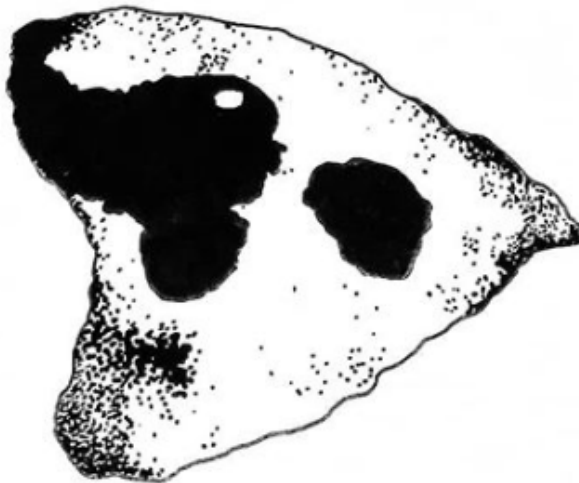
O SONHO É O AVESSO DA MENTIRA

AS MÁGOAS SÃO
PEDRAS I (série)

Desenho

Caneta nanquim e papel, 8x8 cm

Bárbara Paul, 2020

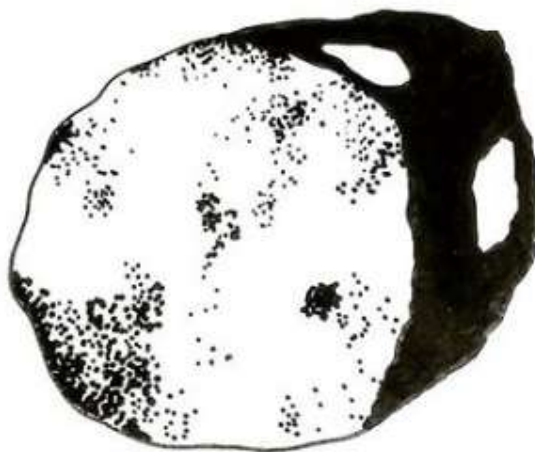


AS MÁGOAS SÃO
PEDRAS II (série)

Desenho

Caneta nanquim e papel, 8x8 cm

Bárbara Paul, 2020



O que está em jogo nessa relação entre as pessoas e seus *souvenirs* é o fato de que a importância desses objetos não está ligada ao seu valor financeiro, coletivo ou utilitário, como acontece nos modos de produção capitalistas das quais discorri anteriormente, mas ao seu valor afetivo, que é único para cada um.

Alguns deles podem ser heranças de família, terem pertencido a alguém que viveu experiências em tempos e lugares distantes, transportarem para nascimentos e mortes de pessoas queridas, servirem como amuleto, podem encerrar ou iniciar ciclos e criar elos com vivências ausentes, enfim, esses objetos afetivos são possíveis de muitas formas.

A partir dessas reflexões, presumo, que não haja objetos com um significado universal que não possa ser modificado, torcido, rearranjado para se tornar uma extensão da recordação e da vontade de alguém. Suponho que as coisas criadas estão em constante negociação de sentido com o entorno, são presenças vivas.

Sendo assim, sigo entrecruzando narrativas próprias a esses objetos cotidianos, contaminados por seus significados e usos, ao mesmo tempo que pretendo provocar as pessoas a acordarem suas lembranças em contato com essas invenções. Por isso, o título é uma parte importante do processo, visto que minha pretensão é a de que eles viabilizem o diálogo entre os participantes e os trabalhos de arte que concebo.

Ao investigar o lugar do título em sua poética, a artista contemporânea e pesquisadora Cláudia Zimmer, organizou a publicação *O título como meio* (2015) como forma de investigar o assunto, entretanto, suas reflexões, mais do que trazerem respostas definitivas, me levaram a reexaminar o meu próprio processo de nomeação dos objetos

que segundo seus escritos, é uma ação tão relevante no processo de criação, que até mesmo quando ausente é indicado através da frase *Sem título*.

Em um certo momento de sua escrita, Zimmer pondera se os títulos seriam como pontes, estruturas que ligam a natureza sensível a conceitual dos trabalhos de arte. Se pudesse respondê-la diria que concordo, porque vejo a palavra como uma instância de aproximação, que pode levar o participante, a ter acesso mesmo que parcialmente aos processos mentais do artista, que a princípio, são inacessíveis.

No entanto, em minha produção, os títulos, não necessariamente, resolvem a distância entre as minhas memórias e as percepções alheias³³, muitas vezes o que ocorre é o contrário, o nome que escolho para certas criações desarranja certezas ao contradizer o objeto. Além disso, como citei anteriormente, muitos dos materiais que seleciono entram em contradição entre si próprios.

Portanto, os objetos que crio, podem causar estranhamento tanto por serem constituídos a partir de materiais que carregam diferentes simbologias, quanto por possuírem títulos que entram em desacordo com eles, como é o caso de *Lembrança dos meus quinze anos (2020)* - trabalho que será apresentado mais ainda nessa dissertação- onde justaponho objetos cortantes com cartões de aniversário, desestabilizando/ problematizando a ideia de festividade para inserir a sensação de desconforto e de outros trabalhos que apresentarei ao longo dessa dissertação.

No meu fazer artístico, o título e o trabalho não se separam, mas se retroalimentam, uma vez que ambos estabelecem um acordo entre si, onde um não pode existir sem o

33. Como acontece nos trabalhos de Elke Coelho citados acima.

outro. Nomear minhas criações não é uma ação descolada do processo de criação, mas é parte dele.

Outra questão levantada por Cláudia Zimmer e que se estreita com a minha pesquisa, é sua concepção de que para nós artistas, o título pode ser o ponto chave para a compreensão da própria poética, logo, dar nome ao que se produz, é bastante significativo. Zimmer também cita o autor Jorge Larossa Bondía, referência fundamental dessa dissertação, ao refletir sobre o processo de nomear:

Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos (BONDÍA,2022, p.21 APUD ZIMMER,2015, p.26).

A atitude de batizar os objetos de arte, pode ser entendida como um meio para assimilar as experiências, entender o que do mundo nos afeta, é uma ação que atua diretamente sobre o pensamento artístico, delineando nossos interesses frente a materialidade, ao nos relacionarmos com ela, significando-a a nosso modo.

Ao escrever essa etapa da dissertação onde me propus a reconhecer minhas escolhas artísticas, me dei conta de que gosto de me entender como alguém que joga uma garrafa com uma mensagem ao mar, sem ter certeza do destino que irá alcançar, desconhecendo quem vai encontrá-la, como essa pessoa vai recebê-la, quanto tempo vai demorar para que esse encontro aconteça. O que me interessa é fazer o convite a essa destinatária desconhecida, chamá-la para unir os fios de suas memórias aos meus, de modo a criar um trançado único.

3.
CÍRCULO
SEMIABERTO

3. CÍRCULO SEMIABERTO

Quando apresento um trabalho de arte nunca sinto que está finalizado, ele só é interrompido em algum pedaço do caminho, deixando um fio solto, uma parte inacabada. Por mais que os objetos que produzo sejam oferecidos ao público, a minha operação reflexiva não se encerra, pelo contrário, ela se desdobra no tempo, permanecendo como lembrete de que preciso da incerteza. Sustentar o processo de descoberta é perceber a sua fluidez.

Acredito que durante a troca de impressões com outras pessoas seja possível criar significados – mesmo que instáveis – para os objetos artísticos. O que ofereço são minhas dúvidas, para que elas se entrelacem com as percepções alheias na recepção destes trabalhos. Assim, nos retroalimentamos.

Já que para mim como artista o trabalho está sempre inacabado, para o público não poderia ser diferente, por isso encontro uma visualização possível desta incompletude na figura do círculo semiaberto, esta forma que contorna a si mesma, mas deixa escapar uma pequena abertura. É como se alguém estivesse sofrido uma interpelação durante o seu gesto circular, deixando assim uma porta sempre aberta para que quem quiser possa entrar.

E se alguém recebe o convite para entrar no que não se compreende de imediato, que se apresenta mais como um conjunto de dúvidas e ausências do que como algo finalizado, talvez seja possível dizer que estes objetos têm um grande potencial de gerar incômodo. Será que a potência do objeto artístico, mesmo que temporária, seja justamente sua capacidade desestabilizadora?

Arrisco dizer que sim, pois não compreendo que o meu papel como artista seja produzir sentidos pré-fixados, pelo contrário, espero que os meus trabalhos propiciem cocriações por parte daqueles que se relacionem com eles. Tendo em vista estas questões, o que pretendo é articular tais ideias acerca da relação entre as pessoas e os trabalhos de arte através da experiência em conexão com a minha produção como artista visual.

Produzindo arte a partir de um corpo de mulher, algumas questões me movem e como consequência aparecem nos meus trabalhos como as violências de gênero que sofri, a estrutura patriarcal na qual cresci, a tensão entre o amor e o ódio na minha relação parental, a solidão de viver em um lar desestruturado durante a infância e a

adolescência, os conflitos e os traumas decorrentes desse período da minha formação e a maneira como estes momentos que vivi ressoam na minha vida adulta.

É dessas vivências pessoais com ressonâncias coletivas que tratam as narrativas do meu trabalho poético. Elas nascem de uma ação de compartilhamento que extravasa o âmbito privado e constitui um fluxo entre mim e as pessoas que participam dos meus trabalhos, visto que os assuntos que abordo, podem ser comuns a realidade de muitas delas.

Este envolvimento com as criações artísticas, poderia ser análogo ao conceito psicanalítico de identificação, descrito pelos psicanalistas Elizabeth Roudinesco (1944) e Michel Plon como: “processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam” (1998, p.363).

Sendo assim, ao entrar em contato com estes trabalhos de arte é possível de espelhar-se neles, uma vez que estes abordam questões que se assemelham as mais variadas experiências de vida, que estabelecem uma troca entre artista e participante. Neste sentido, a pessoa espectadora pode ser uma intérprete apta a relacionar as obras das quais acessa com suas experiências através de um olhar que é também ação; que seleciona, assimila e reinventa o que lhe é proposto.

* * *

3.1 FLUXO E CONTRAFLUXO

Quando reflito sobre o diálogo entre as pessoas e os trabalhos de arte e sobre a minha poética, me interessa pensar as possíveis formas de vivenciar esses objetos. Como podemos lhes atribuir sentido? Para quais direções os pensamentos podem caminhar ao penetrar este círculo semiaberto?

Entendo que os autores Jorge Larossa Bondía e Vivian Abenshushan (1972) que têm estado presentes em meus pensamentos e produções desde que os li, podem me auxiliar a tentar responder essas perguntas, já que ambos, em algum momento de suas pesquisas, voltaram-se a investigação do papel da experiência em nossas vidas.

Não pretendo aqui sugerir uma homogeneidade entre seus escritos, mas estabelecer e identificar possíveis entrelaçamentos entre suas ideias, propondo uma reflexão acerca dos diferentes modos de experienciar o mundo, e conseqüentemente, os trabalhos de arte na contemporaneidade.

Início trazendo algumas concepções presentes no texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* escrito em 2002 pelo professor e pesquisador de Filosofia da Educação Jorge Larossa Bondía. Apesar do autor discutir a experiência no âmbito escolar e social, acredito que as questões trazidas por ele, podem ser úteis para alguns diálogos acerca da recepção dos trabalhos de arte, dos quais falarei mais adiante.

Este autor observa que a sociedade industrial ocidental tende a privilegiar a informação e a velocidade em detrimento da vivência. Temos cada vez mais compromissos e

trabalhamos em excesso, por isso “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Quando Bondía diz que “nada *nos* acontece” e escolhe dizer isso na primeira pessoa do plural, ele indica um caminho viável para compreendermos essa forma de viver sem vivenciar, já que muitas coisas passam por nós, são exteriores a nós, mas poucas *nos* afetam, colocam *nostros* corpos em comunhão com o entorno. É raro que algo *nos* leve a saborear a vida ao invés de apenas assisti-la.

Temos um cotidiano todo estruturado para tornar a experiência inviável. Segundo Bondía (2002), seguimos obcecados pela novidade sempre buscando algo que nos excite, mas quando conseguimos não nos demoramos a substituí-lo. Assim, ele nos fala da eterna insatisfação que nos move, numa rotina baseada sempre no que está por vir, na ansiedade de ir de encontro com o que ainda não conhecemos.

Em consonância com estas concepções, a autora mexicana Vivian Abenshushan em seu texto *Notas sobre os doentes de velocidade* (2020), chama a atenção para um dos sintomas dessa relação impaciente com o cotidiano, a forma como nos comunicamos. Fazemos isso através de mensagens instantâneas, que são desprovidas de qualquer lentidão. Essa forma de nos comunicarmos conta muito sobre nós, uma vez que parecemos nutrir um vício em imediatez.

Trazendo um contraponto com esta forma de viver apontada por Bondía e Abenshushan, me pergunto se no encontro com a arte teríamos a chance de escapar dessa lógica ansiosa de levar a vida. Presumo que sim, pois me parece que ao experienciarmos a arte, seja como artista ou como público, temos a oportunidade de entrar em um outro nível de conexão com a existência.

Ao substituímos a nossa costumeira pressa por um momento que não necessariamente busca a excitação, ou a satisfação imediata do que almejamos, mas que convoca a uma conexão com estes objetos que podem nos fazer desacelerar, temos a chance de sair temporariamente do piloto automático.

Para Abenshushan (2020), o problema não reside apenas nas formas rápidas de comunicação que nos levam a sucumbir à *doença de velocidade*, mas também quando glorificamos a exaustão diária, uma vez que esta, nos tira o direito de viver o ócio. A imposição deste produtivismo, exige de nós que uma postura permissiva com nossas jornadas de trabalho excessivas e nossas infinitas listas de obrigações.

Nos submetemos à lógica da produção industrial, onde é preciso correr para atingir a “máxima velocidade, máxima eficiência e máximo lucro”. Vejo o quanto nosso cérebro foi colonizado por essa ideia de urgência, como aponta Abenshushan, pois quando não respeitamos as nossas necessidades individuais, acabamos por nos converter em máquinas que obedecem a outras máquinas: os relógios. (ABENSHUSHAN, 2020, p.13).

O relógio é um símbolo característico dos nossos tempos, a sua existência evidencia o quanto nossas vidas são regulamentadas e fragmentadas em porções de tempo que nos consomem diariamente. Quando somos obedientes aos ponteiros e lógica de produção capitalista, passamos a viver de forma parcelada, pré-definida e uniforme. Não importam mais os diferentes tempos de nossas existências, porque elas deixam de ser desejantes para tornarem-se seguidoras de imposições coletivas.

Diante desta realidade trazida por estes dois autores e das reflexões decorrentes do trabalho de arte que apresentei acima, me questiono se temos recursos para sair deste

círculo vicioso, já que nos ensinaram a não tolerar nada que se alongue no tempo, nada que peça qualquer tipo de elaboração, ou seja, não suportamos a experiência. Fugimos sistematicamente de tudo o que nos convida à pausa.

Será que fugimos das experiências estéticas porque estas nos fazem perder tempo? Por que não contribuem para a produtividade das sociedades pós-industriais? Por que nos levam a esticar o tempo ao invés de fazê-lo correr? Por que estas nos colocam em contato com outras lógicas de existir no mundo que não são as de gerar produtos, mas gerar vivências?

Os escritos de Bondía (2002) conversam com estas questões quando dizem que para passar por uma experiência é preciso parar, tornar a prática de viver mais lenta, abrir espaço para demorarmos naquilo que nos acontece. Substituir nossas opiniões e juízos pelo silêncio e pela atenção, ir de encontro aos detalhes evitando as reações automáticas.

Esta atitude contra o automatismo caminha no contrafluxo dos modos de viver adotados hoje em dia. Parece-me que ao nos abrirmos para viver uma experiência outra, nos desarmamos de nossos costumes, nos colocamos em suspensão. Pode ser uma possibilidade de nos retirarmos da linha de produção e devolver a nós nossa humanidade.

Para o autor, experienciar é viver uma situação de forma única. Segundo ele, se várias pessoas tiverem acesso a um mesmo acontecimento cada uma delas terá uma experiência diferente, por isso estes momentos nos dão a chance de criarmos nossas próprias realidades, ao invés de assim como as máquinas, repetir e repetir aquilo que nos foi ensinado, ou melhor dizendo, foi imposto a nós (BONDÍA, 2002).

Neste sentido, penso que os trabalhos de arte podem atuar como condutores para mais diversas experiências, já que cada participante acessa sensações e memórias diferentes em frente a um mesmo objeto. E se estes trabalhos não possuem um significado estático como foi trazido no início deste capítulo, mas que se oferecem abertos às experiências alheias, acredito convocarem a criação de realidades únicas.

A arte como a experiência pode nos distanciar de definições prontas, dadas pelo relógio ou por rígidas normas sociais. Ao abrir espaço para viver uma experiência, e aqui penso na arte, possibilito que algo me sensibilize. Entretanto, existe um risco em sair das rotas previstas, uma vez que o que nos acontecerá não pode ser planejado ou controlado, não podemos prever o que virá dessa prática (BONDÍA, 2002). Percebo isso muito claramente no meu processo criativo.

Quem abdica sua posição de controle para relacionar-se com a vida de maneira mais sensível, aberta a percepção, Bondía (2002) chama de *Sujeitos da experiência*, seres errantes, dispostos a lançarem-se em travessias imprevisíveis onde não saberão o que irão encontrar. São pessoas que entendem que não é possível viver quaisquer experiências sem se expor, sem assumir suas vulnerabilidades, e que ao desvencilharem-se de certezas, decidem correr certos riscos, para que no meio desse caminho algo possa realmente tocá-las.

Será que escolher estabelecer uma relação mais próxima com os trabalhos de arte poderia nos levar, mesmo que temporariamente, a sermos *Sujeitos da experiência*? Será que ser artista e ter como fio condutor suas próprias experiências, criando sem saber exatamente qual será o resultado ou a ressonância destas produções nos tornaria análogos a esses seres?

Diante do que Bondía nos coloca, suponho que para entregar-se a uma experiência de qualquer natureza, inclusive para vivenciarmos um trabalho de arte, seja como artista ou como público, é preciso disposição, manter uma relação de abertura com esses objetos, tendo em mente que eles não nos informam, não nos dão respostas prontas, mas nos apresentam um caminho para nos conectarmos com aquilo que nos arrebatava, nos desordena e nos comove.

Logo, entendo os trabalhos de arte como proposições que artistas endereçam ao seu público na intenção de que vivam experiências diversas. Se é inerente aos objetos artísticos a condição de que seus significados sejam oscilantes, que permaneçam sendo *Círculos Semiabertos*, o que pretendo é justamente convidar as pessoas ao envolvimento com minha realidade, onde me coloco vulnerável na tentativa de estabelecer vínculos com as pessoas.

Quando conto estas histórias, acabo por expor não apenas a mim, mas aos que fazem parte delas, já que escancarar a porta da minha casa de infância, mostrando para além das coisas bonitas de nosso lar, mas também suas feiuras/dores, esta parte que não aparece nas fotografias de nossos álbuns cheias de cenas de abraços. Mas é importante dizer que conto tudo isso através do meu ponto de vista, me pergunto como seriam estas histórias se fossem contadas pela minha mãe, pelo meu pai, pelos meus vizinhos ou pelos meus tios.

Por isso reitero a noção de que não falo de verdades únicas, mas de concepções que estão sempre prontas para serem reelaboradas por mim e por quem mantém contato com as minhas criações. Produzo com a intenção de que meus trabalhos sirvam como

vias de acesso a histórias de outras mulheres, famílias ou quaisquer pessoas que tenham sido silenciadas e que estas possam adentrar este *Círculo Semiaberto* e caminhar pelo território das memórias.

Assim, espero que a minha realidade possa se esgarçar até tocar outras existências e para que isso aconteça espero que o público possa fazer uma pausa, e que mesmo por alguns instantes, deixe de ser *doentes de velocidade*, como diria Vivian Abenshushan. Desejo que minhas criações possam instigar as pessoas a se deterem um pouco mais diante delas, e se abrirem para o encontro com afetos. Que sejam capazes de suspender a submissão ao tempo do relógio, para viverem um outro tempo, o dos afetos.

4.
FABULAÇÕES
DO EU

4. FABULAÇÕES DO EU

Os conceitos de *Escrita de Si*, criado pelo filósofo Michel Foucault e de autobiografia, apesar de se assemelharem no que diz respeito a criação e ordenação de processos interiores, e servirem como ferramentas de constituição do *eu*, também se distanciam por fazerem isso por meio de diferentes vias, já que cada uma delas parte de posicionamentos e práticas distintas.

A autobiografia já foi conceituada e abordada através de óticas e linhas de pensamento diversas, mas aqui, irei perpassar por escritos de pesquisadores como Leonor Arfuch, Lígia Maria Leite Pereira, Philippe Lejeune e Jean Starobinski de modo a alinhar suas reflexões para compreender melhor esse gênero literário que frequentemente se estende para as artes visuais e para outros campos de criação.

Se autobiografar-se pode ser entendido como um processo de organização e fabulação da identidade, a *Escrita de si* faz o caminho inverso, ao incitar que as pessoas recolham do mundo o que lhes interessa para construírem a si mesmas. É uma estratégia que diverge da autobiografia porque não é sobre elaborar o que se passou, acrescentando ou não doses de invenção, mas de arquitetar o *eu* através de escolhas conscientes das quais que irei discorrer mais adiante nesse capítulo.

Minha pesquisa se intersecciona com ambos os conceitos e por isso os trago para essa dissertação. Em seguida, desloco essa discussão para o âmbito das artes visuais, onde frequentemente encontramos artistas que arranjam, rearranjam e ficcionam suas realidades por meio de trabalhos de arte, como é o caso de Nazareth Pacheco e Beth Moysés, criadoras que creio relacionarem-se diretamente tanto com a Autobiografia e a *Escrita de si*, quanto com a minha poética.

* * *

4.1 AUTOBIOGRAFIA

Este retorno ao passado, quando crio espaços narrativos próprios, me transporta para a ideia de autobiografia – movimento que me parece inevitável - e numa direção ainda mais atenta a estes processos sou levada a pensar sobre a *Escrita de Si*, conceito criado por Michel Foucault que dialoga diretamente com os meus interesses e do qual falarei um pouco mais adiante costurando seus pensamentos com os da escritora Rebeca Solnit para pensar também as ressonâncias do autorrelato na vida das mulheres.

Procurando autores que me ajudassem a compreender essa maneira de inscrever-me no mundo através da fala em primeira pessoa, e voltando no tempo, descubro – através dos escritos da historiadora Lígia Maria Leite Pereira (2000) – que o gênero autobiográfico como conhecemos hoje, que é entendida pela prática de contar histórias individuais, surge no século XVIII impulsionado pela Revolução Francesa (1789 – 1799) que trouxe consigo um forte interesse pelos direitos sociais e pelas singularidades das pessoas.

Não digo aqui que antes da Revolução Francesa não tenha existido autobiografias, creio que seria impreciso marcar o começo deste interesse por um único acontecimento histórico por mais importante que ele tenha sido. Estratégias autobiográficas já apareciam muito antes dela como é o caso das *Confissões de Jean Jacques Rousseau*, romance publicado em 1778 em que o filósofo escreve sobre suas experiências exercitando a compreensão de sua identidade.

Poderia aqui citar inúmeros exemplos de autobiografias escritas antes e depois da Revolução Francesa, mas para além de listá-las, gostaria de evidenciar que a escolha de se autorrelatar é marcada pelo desejo de criar um espaço de individualidade dentro da coletividade, de construir narrativas que aos poucos abrem espaço para trajetórias que sempre existiram no interior das sociedades, mas que durante muito tempo não foram consideradas um gênero literário.

A autora pontua que esse desinteresse nas singularidades é fruto de uma historiografia que valorizava apenas os fatos sociais e históricos distanciando sistematicamente os relatos de vida da construção historiográfica. Essa fratura entre as macros e as micronarrativas me faz pensar nas incontáveis histórias que deixamos de conhecer.

Falo da infinidade de vozes que se perderam na imensidão de uma coletividade que as invisibilizou para criar uma historiografia com H maiúsculo, que entendia como importante apenas os grandes eventos como as guerras e as revoluções, esquecendo muitas vezes dos relatos de gente comum (PEREIRA, 2000).

Sendo assim, me pergunto o que teriam a dizer essas pessoas que não puderam falar, e mais ainda, as que foram marginalizadas socialmente, como as mulheres, escravizadas, operárias, presidiárias, residentes de instituições psiquiátricas, indígenas, homossexuais e tantas outras que foram e continuam sendo caladas. Dentre outras coisas, quando se trata de auto narração o que me interessa é justamente olhar para estas narrativas desviantes, que escapam ao autoenaltecimento e trazem a história de vidas ordinárias como a minha.

Penso que falar de si partindo de um lugar de pessoa sem qualquer destaque social chama a minha atenção porque sinto que a minha narrativa de alguma forma também obstrui a cultura dominante, que apesar de ter sido reconfigurada ao longo dos anos ainda repete o desgastado comportamento colonial de valorizar o homem, branco, europeu.

Apesar de branca, sou uma mulher latino-americana e por isso desejo que minha voz enquanto artista seja ouvida, para que eu possa relatar meus afetos e para que a minha memória, por mais trivial que seja, possa permanecer. O que me atrai na autobiografia é essa possibilidade de contar a própria história sem intermédio de outros, fazendo com que esse gênero literário e artístico seja baseado na busca da verdade subjetiva.

E é partindo desse fascínio pelo tema que dialogo com os escritos do pesquisador Philippe Lejeune (1938), pioneiro no assunto, que ao longo de sua carreira escreveu

uma quantidade enorme de livros sobre biografia/autobiografia. Por ser uma referência relevante no assunto, trago aqui a sua definição para o que seria então a autobiografia. De uma maneira geral o autor a entende como: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14)

Também me interessa a pesquisa sobre autobiografia da socióloga Leonor Arfuchque, que está ancorada em autores considerados importantes no assunto como Bakhtin, Starobinski e o próprio Lejeune, mas ela cria um discurso próprio a partir destes autores.

Quando Arfuch escreve sobre a autobiografia e relaciona suas teorias com as de Lejeune, um dos pontos mais importantes que ela evidencia é a precariedade da identidade, a dificuldade de reter sua escorregadia definição, já que o “eu do autor” é constituído pelos mais diversos entrecruzamentos e trânsitos, como o pseudônimo e a passagem da primeira para a terceira pessoa por exemplo, ações que dissolvem as certezas de quem lê fazendo surgir a seguinte questão: “Mas como saber se o *eu* do sujeito é quem diz *eu*?” (ARFUCH, 2010, p.53).

Diante desse dilema irreconciliável entre quem lê e a verdadeira identidade de quem narra, é que Lejeune propõe o *Pacto Autobiográfico*, que consiste em uma proposta a quem entra em contato com escritos alheios para confiar no nome próprio que assina tais criações, se desvencilhando da busca pela certeza. Mas este é apenas um pacto de confiança que não resolve as dúvidas sobre este assunto, que não desfaz os nós provenientes do gênero, quem entra em contato com essas produções continua em desamparo.

E é nesta incerteza, que marca a relação entre o auto relato e quem o recebe, que se situa meu trabalho, porque diferente de Lejeune não pretendo dar garantias a quem

vivencia os objetos que produzo, pelo contrário, o *eu* que compõe os meus objetos – relato pretende se manter instável, sempre pronto a mudar, já que quando falo de mim estou em processo de descoberta ao mesmo tempo em que negocio com as pessoas até que ponto o que é meu pode tornar-se delas e vice-versa.

Além da veracidade da autoria, algumas outras questões rondam essa discussão: Como a escrita autobiográfica pode ser apresentada em temporalidades exatas se a vida é um emaranhado de experiências que muitas vezes desordenam o tempo cronológico? Como apreender essas vivências retrospectivas na atualidade? Como garantir assim a fidelidade e exatidão dos acontecimentos passados?

Jean Starobinski (1920-2019), crítico literário e autor, responde essas inquietações assumindo a autobiografia como uma entidade mista, que flerta com a verdade e com a ficção ao mesmo tempo, impossibilitando que limites claros sobre onde começa uma e termina outra sejam definidos. Muitas coisas escapam nesse processo de autorrelato, quem escreve uma memória já não é a mesma pessoa que a viveu, o tempo trai a verdade destas histórias, tornando-as construções imaginárias (STAROBINSKI, 1974, p.72, apud ARFUCH, 2010, p.54).

Concordo com Starobinski, acredito que não é possível falar de memória sem falar de esquecimento, já que o que não nos lembramos, criamos. Como artista eu não tenho a tarefa de uma historiadora de registrar os fatos com fidedignidade, eu posso lidar com as lacunas, tatear a minha memória-água que escorre pelas mãos, que é fluida. Posso me dedicar a uma escrita – e aqui entendo escrever como o uso de imagens para me comunicar – que parte dos meus anseios.

Um terceiro autor com o qual dialoga Arfuch é o filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) que superando tais questões acredita que este estranhamento causado pela autobiografia é comum a qualquer criação artística, até para quem narra existe um estranhamento de si ao experimentar olhar para a própria vida, da mesma forma que quem escreve uma biografia estranha sua posição de tornar-se um pouco a sua personagem quando escreve sobre ela. É uma confusão comum a essa forma de criar (BAKHTIN, 1982, p.134, apud ARFUCH, 2010, p.55).

Estranho a mim a todo momento que me olho, porque o que eu faço é me experimentar a partir do desejo íntimo de me encontrar, é sobre tentar descobrir-me sem ter uma verdade pronta, olhar para coisas que não olhei direito no passado porque eu não havia percebido a sua gravidade, mas que hoje tenho a oportunidade de compreender. Estou olhando para trás para buscar o conhecimento que eu não tive sobre as coisas que persistem em mim como as cicatrizes.

Ao mesmo tempo que contar minhas experiências me é familiar, sempre sinto que estou falando de alguém que não sou eu, o tempo me dá essa sensação de desconforto, de distanciamento das minhas percepções e me fazendo sentir estrangeira de mim mesma. Não me reconheço mais em tantas situações, aquelas que fui, por mais que morem em mim, parecem com parentes distantes que só encontro no natal, pois as conheço ao mesmo tempo que não tenho mais intimidade com elas.

Por isso trago estes autores a partir do olhar de Arfuch, porque de alguma forma eles questionam a estabilidade do auto discurso, que suscitou tanta curiosidade justamente por seu caráter inexacto, que encosta nas questões do *eu*, uma categoria impossível

de ser fechada, resistindo a nomenclaturas fáceis, tornando qualquer tentativa nesse sentido, um movimento frágil.

O processo de escrita não canônica é uma forma de exercitar as possibilidades deste *eu*, onde quem relata suas histórias pode se entregar a um processo de experimentação no qual Leonor Arfuch (2010, p.127) denomina como um “vasto laboratório de identidade”. Contar sobre si torna-se então uma ação íntima que dá contorno material ao repertório de cada um, é um ato que vai muito além de contar-se, é uma forma de descobrir-se.

Desconfia-se da autobiografia na mesma medida em que se desconfia da vida porque ambas são inapreensíveis, formadas por camadas e mais camadas de vivências e dúvidas, de lembranças e esquecimentos, de tempos sobrepostos e turvados pela passagem dos anos. Neste sentido, narrar-se é fazer um inventário próprio, lidar com o caos interior numa tentativa de colocar ordem na própria existência, é compreender-se através de um enfrentamento com a vida que é por excelência fragmentária.

Essas partículas de si, encontram na autobiografia uma forma de alcançar outras existências, já que a escrita está sempre endereçada a alguém – nem que seja a quem escreve -, ela existe como forma de comunicar a parte possível de sua história a quem desejar relacionar-se com ela. Digo parte possível, porque contar-se a alguém é uma façanha incompleta, há sempre alguma coisa que escapa, que as palavras não dão conta de trazer à superfície.

Pode-se compartilhar tudo nesse processo de construção de si, experiências, segredos, vivências habitadas por diversas *outridades*, ideias sobre o passado etc., mas existe algo que é incomunicável, a solidão de existir. Esta dor não pode ser resolvida nem mesmo

no encontro com alguém ou na distração de si relacionando-se com o mundo e com os prazeres, essa parte é pessoal, intransferível e não encontra uma projeção possível na exterioridade (ARFUCH, 2010).

Nesse sentido, acredito que a autobiografia seja a negociação entre esta dimensão indizível – porém existente e insistente – e o que se é capaz de comunicar, uma dança entre o silêncio e o barulho que estica os horizontes do *eu* na tentativa de encontrar um par – ação que permanece sempre no âmbito da tentativa, que tem a falha como enunciado.

* * *

4.2 ESCRITA DE SI

Michel Foucault (1926-1984) passou grande parte de sua pesquisa se dedicando a pensar as práticas de liberdade possíveis dentro das sociedades que são por si só altamente normativas, o que acaba por impor às pessoas formas de viver pautadas na sujeição e na obediência de um sistema que ignora os desejos individuais.

Como forma de lutar contra isso, o autor sugere que a construção da subjetividade e o autoconhecimento seriam possíveis caminhos desviantes deste sistema autoritário que nasce com o cristianismo e que reaparece com toda força durante a modernidade.

Para falar de uma vivência em liberdade Foucault volta à antiguidade, quando antes da existência de instituições de controle como as escolas, as igrejas e os hospitais psiquiátricos etc. a sociedade greco-romana do primeiro século do império voltava a sua ética para os cuidados de si.

Praticar a autonomia através da autodescoberta, experimentando múltiplas estratégias de olhar para dentro como a meditação enquanto exercício do pensamento e a escrita, tinham a função de auxiliar na assimilação de si preparando a população para o enfrentamento com a realidade (FOUCAULT, 2004).

Presumo existir uma enorme importância nesse conceito porque na antiguidade conhecer-se era contornar-se, e escrever era uma das estratégias utilizadas para dar conta desta auto constituição. Muito mais do que contar a própria história tentando compreendê-la, a *Escrita de si* não é um diário, um mero registro ou uma confissão, é o ato de inventar-se, criar a própria identidade.

Diferente da autobiografia, que por vezes busca a autocompreensão, a *Escrita de si* não é apenas contar histórias de vida, mas é uma oportunidade de inserir aquilo que se deseja tornar ou excluir o que não se quer ser. Sinto que quando crio também estou praticando a Escrita de si, porque longe de ter uma história pronta, finalizada da qual apenas me volto para relembra-la, o que faço é ir criando quem eu sou ao mesmo tempo que olho para mim.

Visitando minha infância e adolescência na vida adulta eu vou fabricando a mim mesma a partir das minhas experiências individuais e coletivas. Minha poética é um instrumento de formação da minha personalidade, é onde eu encontro com as minhas subjetividades.

Como parte da ideia de auto escrita, era comum na sociedade greco-romana manter um conjunto de anotações que chamavam de *hupomnêmata* onde escreviam fragmentos de obras lidas, formas de conduta, ideias que foram ouvidas, testemunhos de ações diversas etc. Eram reflexões das coisas que vivenciavam cotidianamente e que iam formando um livro da vida.

Tais escritos eram como um tesouro guardado para a posteridade, para que outras pessoas pudessem adquirir essa sabedoria acumulada durante a trajetória de alguém. Não eram apenas registros da memória, eram escritos feitos para serem lidos e relidos durante a vida como forma de reflexão.

Estudando o que Foucault escreve sobre a antiguidade, percebo que esse contorno de si não servia apenas como forma de olhar no espelho e ir costurando aspirações individuais, mas propunha uma relação com quem estava por perto, um diálogo possível entres as pessoas da comunidade.

Portanto, ao desarquivar esses escritos o que existia era uma prática que não se encerrava no relato de si, mas que procurava estender-se para o exterior. Estes tratados eram utilizados para tomadas de decisões na sociedade, eram consultados para resoluções de problemas como por exemplo a ruína, a cólera, a inveja etc.

Conhecer-se não é algo que se faça em solidão, não é possível extrair de si a resposta para tudo, por isso o autoconhecimento é um duplo caminho, o da escrita e o da leitura, porque enquanto se olha para fora é possível elaborar a parte de dentro, o que guardamos em nosso interior.

É preciso aprender a adentrar o terreno alheio e tomar posse do que te interessa para chamar isso de seu, transformando a ação da escrita em um movimento de incorporação, é uma habilidade saber tornar as coisas que deseja partes do *eu*.³⁴

Assim como trazemos em nossos corpos marcas de ancestrais, a escrita que fazemos de nós denuncia nossas relações com os outros, estas que deixam resíduos no que criamos. A identidade é formada assim pela genealogia daquilo que passamos, nos tornando sempre uma extensão das pessoas que passaram por nossas vidas.

A partir dessa ideia, percebo que sou constituída por coisas tão antigas e anteriores a mim, a infância dos meus pais mora na minha infância, as dores da minha família estão alojadas na minha personalidade e certas memórias que nunca me foram contadas com precisão e que pertencem a outros alguéms também gritam na minha prática artística.

Não há espaço para a pressa nesse autorreconhecimento e tampouco para o excesso, assim como fazem Larossa em Abenshushan, o filósofo defende a ideia de tornar lenta a ação do pensar, não criando ansiedades acerca do futuro ou fazendo leituras numerosas, mas dando espaço para retornar em vivências por diversas vezes dando a si a chance de compreendê-las.

Foucault nos conta que os Estoicos já negavam essa postura agitada de querer sempre olhar para frente, sem ter tempo de se deter no que passou. Sêneca propunha a escolha de um pensamento para digerir bem, investigando seus detalhes, o que seria mais um braço da *Escrita de si*.

34. 1. Estes escritos são elaborados por Michel Foucault a partir das ideias de Sêneca.

Talvez seja por isso que eu esteja sempre caminhando em círculos, voltando aos anos iniciais da minha vida tantas e tantas vezes, porque quero parar as coisas no tempo para olhá-las com calma, como se olham os álbuns fotográficos antigos. Mas cada vez que retorno a essas lembranças, percebo algo que antes não havia notado.

Vejo que isso acontece, porque tenho escolhido poucos assuntos para revisitar, me negando ao excesso – como propõe Sêneca lembrado através do que escreve Foucault – e assim, encontro a possibilidade de ampliar minha sensibilidade frente ao que passei.

Percebo, durante a escrita desse trabalho, que ele é uma forma de desenhar a mim mesma ao mesmo tempo que vou digerindo leituras de trabalhos teóricos e artísticos que se entrelaçam com a minha produção artística, vejo que esta é uma oportunidade – em meio ao caos e aos excessos de compromisso que me sobrecarregam tornando a minha rotina exaustiva – de pausar e meditar sobre muitas coisas que passei, sendo um momento valioso para mim.

Transpondo para a pesquisa em arte, a *escrita de si* pode ser entendida como um *método de trabalho*, visto que é mais do que um exercício intelectual, é parte da vida. Ao dialogar com os autores e artistas escolhidos, transformo o jeito que penso a arte e reinterpreto o que produzi, é uma forma de digestão para mim que ultrapassa a simples ilustração de uma ideia.

4.3

ESCREVER-SE COMO MANOBRAS DE RESISTÊNCIA FEMININA

Entendendo que o principal material que tenho como artista são as minhas recordações, paro para pensar enquanto escrevo esta dissertação, quais seriam as questões, temas e vivências que compartilho com o público neste momento, e que fazem parte do meu processo de criação.

Encontro uma possível resposta ao revisitar os meus trabalhos e ler o livro *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos* da escritora Rebecca Solnit (1961), pois percebi que grande parte da minha produção gira em torno de memórias dos meus silenciamentos.

Digo isso porque como mulher faço parte de um grupo que tem sido altamente desfavorecido ao longo dos séculos quando o assunto é praticar a própria voz. A autora diz que em nossa sociedade patriarcal a história feminina é justamente a história do silenciamento e de nossas constantes tentativas de para rompê-lo (SOLNIT, 2017).

Não tenho a intenção de usar aqui o termo *mulher* como uma condição universal, como se todas nós fossemos iguais, já que esta categoria tem sido cada vez mais alargada e compreendida em sua multiplicidade. Como uma mulher branca cisgênero sei que para as mulheres negras, indígenas, homossexuais, transexuais e outras, a imposição deste silêncio opera de formas diferentes.

Apesar de nossas diferenças e evidentes desigualdades, penso que talvez o que nos una, seja o fato de que independentemente da realidade da qual estamos inseridas, nossas bocas têm sido caladas ao longo dos séculos através das mais diversas e sórdidas estratégias, mesmo que em graus diferentes.

É importante destacar que este *silenciamento* ao qual me refiro nada tem a ver com o silêncio deliberado que diz respeito a uma busca pela tranquilidade e pelo relaxamento do qual de certa forma propõe Foucault, Larossa e Abenshushan. Falo de outra modalidade de se calar, aquela engendrada pelo patriarcado, da qual somos forçadas enquanto mulheres e que reside no interior das nossas relações familiares, sociais, profissionais e afetivas (SOLNIT, 2017).

Nos silenciar é tirar de nós a “jurisdição de nossos próprios corpos”, segundo Solnit (2017, p.19). Quando não possuímos o direito de contar nossas próprias histórias, deixamos de definir nossos espaços, deixamos que outras pessoas contem por nós sobre as nossas experiências, o que as esvazia completamente. É como se vagássemos pelo mundo destituídas de nossos *eus*. A condição natural desta opressão é o nosso sufocamento.

Os corpos das meninas são tratados de maneira diferente dos corpos dos meninos, isso acontece porque “nossos papéis se colam em nós desde a hora do nosso nascimento” (SOLNIT, 2017, p. 27). Para as garotas é ensinada a passividade, a amputação de seus desejos em detrimento dos desejos alheios, o cuidado com o outro, a domesticidade e a docilidade. Para os garotos esta opressão acontece de outras formas igualmente nocivas, como por exemplo a maneira com que são ensinados a reprimir seus sentimentos e sempre demonstrar força.

Estas qualidades a longo prazo podem nos esmagar. Quando falo em meus trabalhos sobre momentos da minha vida como a infância e a adolescência, carrego inevitavelmente as marcas dessas imposições. Os vários episódios em que a minha fala foi impedida geraram em mim uma coleção de traumas, que vão sendo *re-significados* todas as vezes que os visito durante a fatura de meus objetos de arte.

São imersões naquilo que um dia me afetou e que se permanece retornando é porque de alguma forma ainda me afeta. Acredito que minha produção é constituída de disparos, das coisas que me aconteceram e que foram deixando resíduos em mim. Voltar a estas recordações, é uma forma de organizá-las e de compreender a pessoa que hoje sou tendo vivido o que vivi.

Faço esse caminho de retorno através dos trabalhos de arte, como tenho sustentado ao longo dessa dissertação, mas alguns deles trazem mais explicitamente minhas experiências de gênero e as de outras mulheres próximas a mim como é o caso da videoarte *Pão nosso de cada dia* (2021)³⁵. O ponto de partida para essa criação foram alguns questionamentos que me fiz e dos quais compartilho a seguir.

Se as mulheres foram impelidas a domesticidade ao longo da história, que precisaram cuidar da manutenção da casa e do cuidado com a família, e entendendo esse processo de não escolha como uma forma de violência, pergunto: quais outras violências têm acontecido dentro dos espaços domésticos? O que acontece enquanto os pães estão sendo assados? Enquanto as roupas estão sendo lavadas e os filhos estão sendo colocados para dormir?

35. O vídeo em questão pode ser acessado através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=4Kff-QL_HANI> Último acesso em 11 de junho de 2022.

PÃO NOSSO DE CADA DIA

Videoarte

45"

Bárbara Paul, 2021



SEM TÍTULO 4

Objeto

13 x 25 cm

Sapatos femininos e cacos de vidro

Bárbara Paul, 2020



Na esteira dessas mesmas reflexões, recheio um par de sapatos femininos com cacos de vidros (ver figura *Sem título 4*) pensando como habitar um corpo de mulher é uma caminhada difícil, permeada por imposições e autoritarismos, pensamento que conversa com o trabalho *Comunhão* (2017) da artista Agrippina R. Manhattan que apresentei acima. E se é preciso continuar a andar, apesar das opressões, aqui, reconheço as dificuldades desse percurso.

Nesse sentido, o escritor David Morris (2015 *apud* SOLNIT, 2017) em seu livro *As horas más: uma biografia sobre o transtorno de stress pós-traumático* (2015) escreve que viver sucessivas situações traumáticas corroem o eu, tornando as lembranças difíceis destes momentos sombras que mesmo domesticadas pelo silêncio permanecem por perto e insistem em machucar. Passar por estes episódios nos fragmenta de tal forma que é preciso recuperar os estilhaços para nos reconstruirmos.

O autor escreve que uma forma de nos refazermos, é através dos relatos em primeira pessoa, que resgatam nossas histórias, já que conforme as vamos exteriorizando, podemos pouco a pouco ir nos lembrando de quem somos. Assim essas narrativas acabam por ter um potencial terapêutico tanto para quem expurga suas memórias através delas, quanto para os que as escutam (MORRIS, 2015 *apud* SOLNIT, 2017).

É possível observar este exercício de diálogo durante os anos 1970, quando o movimento feminista nos Estados Unidos organizava reuniões entre mulheres, e em meio a assuntos triviais surgiam testemunhos de sofrimento acerca das diversas formas de agressão sofridas por elas. Estes encontros acabavam por gerar vínculos entre as participantes criando um espaço de compartilhamento, onde falar e escutar eram exercícios de amparo mútuos num ato de reorganização de si mesmas (SOLNIT, 2017).

Ao escrever esse capítulo, ficou claro para mim que a minha produção como artista visual me reorganiza enquanto mulher e ser no mundo, é o espaço que encontrei para me posicionar insistentemente, não aceitando qualquer forma de silenciamento, praticando a minha própria voz e reconhecendo as vozes de outras mulheres.

* * *

4.4

AUTODESCOBERTA E INVESTIGAÇÃO DAS SUBJETIVIDADES NAS ARTES VISUAIS

Muitas artistas visuais têm como fio condutor de suas criações a auto narração e a investigação de suas histórias íntimas, como é o caso de Louise Bourgeois, Sophie Calle, Yayoi Kusama e Niki San Phalle, apenas para citar algumas das mais conhecidas e que tiveram suas produções amplamente divulgadas pela história da arte feminista do hemisfério norte.

Entretanto, nesse capítulo, opto por falar de artistas brasileiras, uma vez que suas realidades estão mais próximas da minha. Apesar de já terem sido estudadas, creio que suas produções foram menos exploradas do que as criadoras supracitadas e por isso me interessa conversar com suas poéticas.

Começo falando de Nazareth Pacheco (1961), uma artista relevante não apenas para a história da arte brasileira, mas para mim. Percebo que navegamos pelas mesmas águas porque seus trabalhos artísticos perpassam por temáticas autobiográficas que partem de suas experiências traumáticas, desejos e aflições.

Ao me relacionar com suas produções, me deparei com objetos inquietantes, que de acordo com a psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman (1950) em seu texto *A criação como triunfo da vida* (2019) resgatam momentos cruciais da biografia da artista. Em sua luta para reparar as deformações do corpo, causadas por uma doença congênita, passou por diversas intervenções cirúrgicas que resultaram em uma intensa convivência com a dor desde muito nova.

Chnaiderman (2019) que também produziu o documentário *Gillete Azul* (2003), no qual Pacheco tece importantes considerações acerca de suas criações, e que tem acompanhado seu trabalho de perto, a descreve como uma existência sensível que foi violentada por uma síndrome rara que a fez lutar pela sobrevivência desde muito cedo.

Sua chegada ao mundo foi marcada pela certeza de que teria que abrir espaço por entre os árduos caminhos de sua enfermidade. Desde então, renascer através de cirurgias e trabalhos artísticos tem sido a incessante tarefa de Nazareth Pacheco que fez de sua produção um espelho e uma maneira de elaborar seus traumas.

O trabalho *Sem Título 5* (1998), produzido trinta e sete anos após seu nascimento, conta dessa condição. Trata-se de um berço acrílico, idêntico aos utilizados em maternidades, envolto por uma cortina de lâminas que parecem revelar sua agonia de ser parida e logo em seguida, ser exposta a tantos procedimentos invasivos.



Sem título 5

Instalação

Dimensões não informadas
Berço hospitalar acrílico,
lâminas e miçangas
1998

Nazareth Pacheco

Apesar de nos oferecer apenas o rastro de uma criança recém-nascida, que creio ser ela própria, a justaposição de elementos dissonantes que demonstram paralelamente a afetividade e a violência, cria um ambiente de tensão e escancara a vulnerabilidade de sua dolorosa infância.

Além dos materiais escolhidos por Pacheco, me parecerem frios e assépticos, como são os ambientes hospitalares tão familiares a ela, eles são perturbadores, porque expõem a criança – ausente – a quaisquer ameaças que possam surgir. O trabalho em questão, subverte a função original do leito infantil, pois, ao invés de resguardar, acolher, ser macio, quente, uma extensão do útero, apresenta-se como risco, capaz de romper a integridade do corpo.

Os utensílios clínicos também aparecem em outros trabalhos seus, como *Sem título 6* (1994), instalação composta por uma grande quantidade de espéculos feitos de acrílico e aço inox dispostos na parede. Tais objetos, servem para dilatar cavidades corporais facilitando o exame de partes como a vagina, os ouvidos e a boca, trazendo à tona as experiências de violação sofridas por ela, a cada exame, a cada cirurgia.



Sem título 6
Instalação
Espéculos de acrílico e aço
inox
1994
Nazareth Pacheco



DELE
Objeto
Utensílios médicos fundidos
em bronze
2018
Nazareth Pacheco

Se para algumas pessoas, esses instrumentos médicos são abjetos a ponto de desejarem distância deles, a artista, ao contrário, os traz para perto e os utiliza como material de criação para contar de momentos em que seu corpo foi exposto, escaneado, manipulado, examinado, medido e cortado, tendo sua intimidade esfacelada.

Mais recentemente, os objetos hospitalares reaparecem em sua produção, mas dessa vez não para falar das sucessivas intervenções médicas das quais sofreu, mas como uma homenagem póstuma a seu pai, que era médico neurologista. Em *DELE* (2018) apresenta três instrumentos clínicos fundidos em bronze utilizados cotidianamente por ele.

A escolha dos materiais utilizados por Pacheco forma uma imagem carregada de afeto. Ao resgatar objetos manipulados diariamente por seu pai e os banhar em bronze, ela imortaliza sua prática ao mesmo tempo que conta sua história ao construir um pequeno memorial em seu tributo.

As lâminas que compõem muitos de seus trabalhos, se fazem presentes em *Gillete Azul* (2003), um ambiente



Gillete Azul
 Instalação
 Miçangas e lâminas
 2003
 Nazareth Pacheco

que tensiona a sua timidez e o desejo³⁶. Ao construir uma espécie de camarim circundado por uma cortina composta por miçangas e lâminas, Nazareth Pacheco fala de sua impossibilidade de estabelecer contato, tornando-a muitas vezes impenetrável.

Não é apenas sua personalidade introvertida que serve como referência para sua produção, mas as medidas de seu corpo. O trabalho *Vestido* (2009) é confeccionado a partir de moldes que acompanham suas curvas de tal modo, que depois de pronta, a peça, poderia até mesmo ser vestida por ela caso desejasse.

Desde o primeiro instante que vi esse objeto o associei as dores íntimas que todos nós carregamos, e que aqui transformadas em indumentárias parecem simbolizar a possibilidade de adentrar em tais memórias vestindo-as, como forma incorporá-las e digeri-las. O corpo envolto por essas camadas do eu.

Conhecendo suas narrativas anteriores, vejo que também é possível compreender esse trabalho como

36. Esse parágrafo foi escrito a partir da fala da própria artista presente no documentário *Gillete azul* (2003), citado anteriormente no texto. O vídeo pode ser acessado através do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=xPgYWVefiro&t=28s>> Último acesso em: 21 de abril de 2022.



Vestido
Objeto
155 x 36 x 7 cm
Miçangas, Lâminas e caixa
acrílica
2009
Nazareth Pacheco

uma denúncia da extrema fragilidade do corpo humano e de sua constante vulnerabilidade, uma vez que as dores físicas e emocionais são consequências inevitáveis de se estar vivo.

Apesar de tomar conhecimento da poética de Nazareth Pacheco após a produção da maioria dos trabalhos que apresento nessa dissertação, mais do que nunca a reconheço como uma grande referência, não apenas porque suas reflexões e escolhas materiais se assemelham às minhas de muitas maneiras, mas porque seus objetos me comovem profundamente.

Talvez isso aconteça porque experimento trocar de lugar, e ao invés de artista me torno testemunha de seus trabalhos de arte, me envolvendo com eles. Em alguns momentos, me sinto atraída por essas criações e em outros elas me repelem e me desconcertam, por uma simples razão, quando olho para as memórias de Nazareth Pacheco, de certa forma, também olho para as minhas.

Dando continuidade ao diálogo com criadoras que encontram nas produções um meio para relacionarem-se com suas memórias, trago para essa discussão Beth

Moysés (1960), artista que tem construído sua poética a respeito de assuntos como feminismos, relacionamentos amorosos e violência doméstica.

A todo momento, a escrita de Moysés ³⁷ reforça que seu posicionamento frente às questões que escolhe abordar, ultrapassa o nível de mera representação para tornar-se uma poderosa ferramenta de denúncia e cura. Cada trabalho criado por ela carrega o desejo de tocar as pessoas e fazê-las olhar para coisas graves e que muitas vezes se encontram encobertas pelo véu do cotidiano e da falta de conscientização social.

Logo na primeira linha escrita pela artista encontramos uma declaração fundamental para compreender a conexão que mantém com os assuntos que traz à tona: “Meu trabalho é muito autobiográfico, vida e arte são imbrincadas de tal forma que é praticamente impossível falar dele sem falar das minhas lembranças. Eu trago para a arte minha vivência, minha infância.” (MOYSÉS, 2020, p.85)

A costura é um elemento recorrente em sua produção, é uma ação que se reinventa de muitas formas em seus objetos, performances, fotografias, vídeos e instalações. Ela conta que além de ser uma linguagem concreta de criação, a costura também une o “universo externo com o universo interno” (MOYSÉS, 2020, p.85), ou seja, produzir arte, para ela, é uma maneira de conciliar-se com seus pares, outras mulheres.

Sua mãe, talvez seu primeiro par, era costureira de vestidos de festa, então essa é uma lembrança antiga que toma corpo nos vestidos de noiva, tão emblemáticos em sua

37. Decidi escrever essa parte do trabalho a partir de um texto escrito recentemente pela própria artista intitulado *Fecha os olhos e vê* (2020), pois creio que partir de sua própria fala me dá a chance de adentrar mais intimamente no seu território poético.



Forro de sonhos pálidos
 Instalação
 Dimensões não informadas
 Vestido de noiva
 1996
 Beth Moysés

trajetória artística. É possível citar várias produções de Moysés na qual a peça ocupa um papel central, mas a instalação *Forro de sonhos pálidos* (1996) é uma das que mais me tocou desde meu primeiro contato.

A grande quantidade de vestidos afixados no teto da tradicional capela do Morumbi, disputada para sediar os casamentos mais glamourosos da cidade de São Paulo, e a forma displicente em que eles são alocados no espaço, me causaram certo desconforto, uma percepção de que algo estivesse errado, fora do lugar.

Esta sensação vai de encontro com a intenção da artista, que diz ter pretendido desconstruir a intocável simbologia em torno dos vestidos de noiva que gira em torno da pureza e da esperança de uma união próspera e feliz³⁸. Porém, essas aspirações nem sempre se concretizam, podendo tornar o matrimônio um lugar de sofrimento e de frustração dos desejos pessoais que foram nutridos.

38. Para compreender melhor a simbologia em torno desses trajes matrimoniais, ler a dissertação da pesquisadora Tâmires Souza Coutinho intitulada *VESTIDA DE NOIVA: o significado do traje de casamento como artefato de moda* (2020).

Sendo assim, ao dessacralizar esses trajes envoltos de significados religiosos e românticos construindo um mar pálido logo acima dos bancos cerimoniais do local, Moysés desmonta o encanto em torno desses objetos para tratar de coisas que vão além das idealizações e que tocam mais profundamente o nível do real.

O relacionamento com outras pessoas não se deu apenas através das temáticas escolhidas para guiar sua produção, mas durante a recolhida dos vestidos, que foram doados por diversas mulheres que contaram à artista suas experiências amorosas que as desapontaram e desconstruíram suas expectativas.

A vida de muitas dessas mulheres foi marcada por graves episódios de violência por parte de seus companheiros, o que tornou Moysés mais do que uma coletora/coleccionadora de vestidos de noivas, mas de histórias íntimas, de confissões e compartilhamentos.

As relações amorosas também surgem em outros trabalhos de Moysés como *Casamentos no Carandiru* (2000), série fotográfica que retrata mulheres que se casaram ³⁹ dentro daquele que foi o maior presídio da América Latina durante um longo tempo até ser desativado em 2002.

Essas mulheres que escolheram se casar com homens encarcerados, apesar de se encontrarem em liberdade, intrigaram Beth Moysés, que mais uma vez colocou-se como ouvinte e ao testemunhar a fala dessas mulheres, a artista conta a nós leitores:

Foi quando eu percebi pela narrativa delas que tinha alguma coisa de conto de fadas ao contrário, que subvertia uma certa lógica de poder, nesse jogo entre homem e mulher, um jogo muito cruel e muito estabelecido socialmente: onde a espera é da mulher e é o homem que toma a decisão (MOYSÉS,2020, p.93)

39. As mulheres que protagonizaram essas fotografias usaram os vestidos da coleção de Beth Moysés no dia de seus casamentos.



Casamentos do Carandiru
 Série fotográfica
 Dimensões não informadas
 2000
 Beth Moysés

Naquele momento, eram elas, as esposas desses homens que haviam perdido temporariamente seu direito de ir e vir, que estavam no controle. Uma vez que seus companheiros estavam presos, elas estavam protegidas de possíveis violências, infidelidades e sofrimentos. Além disso, diziam se sentirem valorizadas ao serem recebidas com saudades e muito carinho por aqueles que esperavam ansiosos pelos dias de visita.

Em sua performance/instalação *Frente e verso* (2004), a artista leva ao limite a questão da codependência nos relacionamentos afetivos, ao colocar um casal deitado ao lado um do outro e unidos por uma sonda acoplada em seus estômagos. Eles se alimentavam mutuamente pelo aparelho, refazendo por horas a operação de doar e receber.

Essa imagem, quase insuportável causou grande incômodo para o público, segundo Moysés (2020). Ao observar uma mulher e um homem que dependem um do outro para além da subjetividade, mas alcançando um grau de dependência física, onde a alimentação, essencial à sobrevivência, é relegada ao outro, o absurdo que reside em muitas relações é explicitado.



Frente e verso
Performance/instalação
Dimensões não informadas
2004
Beth Moysés

Conta-se uma narrativa em que o companheirismo é substituído pela necessidade de que alguém complete a existência de outra pessoa. Além disso, ao simular um ambiente hospitalar, apesar da performance/instalação ter sido apresentada em um hotel, penso que enquanto público, somos levados a conceber essa situação como uma doença, algo repulsivo, que nada tem a ver com o que aprendemos sobre o amor.

Atrair trabalhos de arte a vivências pessoais que esbarram na coletividade é um assunto que pode ser estudado e dissertado de muitas formas, pelas mais variadas perspectivas. Poderia me debruçar sobre essa questão durante um grande período, mas aqui me ative a duas artistas, das quais escolhi de maneira minuciosa e que por ainda produzirem ativamente, acredito que seguirão me afetando e servindo como referências essenciais para minha pesquisa teórico/prática.

9.
MEMÓRIA

5. MEMÓRIA

Quando trago para esta pesquisa reflexões acerca da autobiografia, Escrita de Si e experiência, me deparo com a centralidade da memória nestes processos, por isso, neste capítulo, pretendo articular minhas ideias com as pesquisas de autores que desafiam os limites da recordação.

Sei que a memória é uma temática que já foi amplamente estudada por diversos campos do saber, desde a psiquiatria e a psicologia até as ciências sociais e a filosofia, mas aqui pretendo me ater a três de seus aspectos, dos quais acredito se aproximarem da minha pesquisa: a coexistência do passado com o presente, a memória como formação da identidade e o papel da família na construção das histórias de si.

Enquanto escrevia sobre o assunto, minhas próprias lembranças me assaltaram, e por essa razão, mais do que conversar com os autores escolhidos, me lanço ao desafio de tecer uma escrita que entrelaça teorias com uma canção, algumas obras literárias, e trabalhos poéticos meus e de outras artistas.

Os parágrafos a seguir são compostos dessas investigações que são desenvolvidas na medida dos meus afetos, que acordaram – e ainda estão acordando – coisas e mais coisas em mim.

5.1. O PASSADO INDESTRUTÍVEL

A produção da qual escolhi para começar esse percurso é Adolescência (2021). Trata-se de um objeto de arte formado por chicletes mastigados que tem impresso em sua superfície a palavra homônima. Por meio dele acesso a adolescente que fui, volto aos anos 2000 quando cursava o ensino fundamental na escola pública do bairro que eu morava na cidade de São Paulo.

Vivíamos em um período de transição, pós 11 de setembro, atentado que marcou definitivamente a política mundial. No âmbito nacional, assistimos Luiz Inácio Lula da Silva assumir a presidência do Brasil em 2002. Enquanto isso, os meios de comunicação mudavam a passos largos com a popularização das redes sociais e celulares bem como, maior acesso à internet.

Ao mesmo tempo em que os jovens da minha idade tentavam se adaptar a essas grandes mudanças, eu sentia que algumas coisas continuavam como antes. Ser mulher ainda era um lugar de solidão, cercado por repressões e julgamentos, e por mais que a comunicação fosse a palavra de ordem do momento, meu gênero não podia usufruir integralmente de suas vantagens.

Por isso, vivenciei minha puberdade em silêncio, escondida por detrás de camisetas largas, cartas escritas em segredo para as minhas amigas próximas e fugas de casa enquanto meus pais trabalhavam em tempo integral. Eram tempos em que existir era uma tarefa discreta. Escolho a goma de mascar como material para essa produção porque ela me remete à insistência dessas recordações.

ADOLESCÊNCIA

Objeto - Chicletes e
carimbo
5 x 8 cm
Bárbara Paul, 2021



Entendo lembrar como esse eterno mastigar que me mantém em contato com as versões progressas de mim, é uma maneira de elaborar minhas experiências, que ao serem remoidas com a boca deixam resíduos no meu corpo ao mesmo tempo em que me fazem reviver e reavivar camadas antigas de quem fui.

Para mim, usar os chicletes como metáfora para falar da memória, é evocar seu caráter elástico e seu potencial de transformação, já que as recordações podem ser ruminadas até que se perca ou se mude seu sabor. Expandindo-as ou as triturando entre os dentes, as memórias me preenchem de sua matéria mutante.

Faço uma ligação deste movimento oral de desgaste das gomas de mascar com o desbastamento das minhas lembranças, que a princípio eram doces, mas de tanto reviver tornaram-se enjoativas e até mesmo repulsivas, fazendo com que a vontade de as mastigar fosse substituída pelo desejo cuspi-las.

Para que este trabalho pudesse acontecer, tive que colocar o meu próprio corpo em ação, levando uma quantidade excessiva de chicletes sabor tutti-frutti para dentro da boca os mastigando inúmeras vezes, fazendo doer meu maxilar, o que me remeteu ao trabalho de arte Homenagem a George Segal ⁴⁰ (1975 - 1990) de Lenora de Barros (1953).

Nessa videoperformance ⁴¹, a artista escova os dentes energeticamente em frente a câmera deixando a espuma branca, gerada pelo ato, tomar conta de seu corpo até que seu rosto seja completamente coberto por ela, o que lhe faz parecer uma das esculturas de gesso criadas por Segal (1924-2000).

40. Essas informações são provenientes da sinopse do vídeo que pode ser encontrada no site: <<http://site.video-brasil.org.br/acervo/obras/obra/180922>> Acesso em: 20 de abril de 2022.

41. A primeira vez que este trabalho foi realizado a linguagem escolhida pela artista foi a fotoperformance, mas em 1990, Homenagem a George Segal ganhou uma versão em vídeo.



Homenagem a George Segal. Videoperformance 3'32"

Leonora de Barros, 1990.

Mesmo que o título da produção deixe explícito a intenção de Barros em fazer um tributo ao artista, transfigurando-se em uma de suas figuras insólitas, foi inevitável associar seu processo de criação ao meu. Penso isso, porque nós duas repetimos movimentos orais incessantemente para criar narrativas artísticas geradas a partir dessas experiências físicas.

Por mais que *Adolescência* não seja apresentada como uma performance, fica claro que existe um corpo cansado por detrás do objeto, por isso, me parece que tanto eu quanto Lenora de Barros, nos colocamos a disposição da exaustão, que insistimos em repetições que nos exaurem e que fazendo isso pela boca, estamos reafirmando a potência desse órgão que pode construir, mas também, destruir.

Para além das reflexões geradas a partir da ligação entre *Adolescência* e o trabalho poético de Barros, busquei possíveis diálogos teóricos, que me levaram até o conceito de *duração* formulado pelo filósofo Henri Bergson (1859-1941) que a partir de seu desassossego frente ao caráter subjetivo da existência humana, passou a investigar a temporalidade e o papel da memória na vida das pessoas.

O autor dedicou grande parte de seu trabalho para refletir sobre as dimensões psicológicas da temporalidade e justamente por isso suas teorias são vastas, mas para esse trabalho o que me interessa é o seu conceito de *duração*, que tem como fio condutor a compreensão de que o tempo é subjetivo, sendo uma condição específica de cada pessoa que o percebe e o compreende diferentemente.

Bergson deixa claro em suas explanações que o ser e a memória não se separam porque a lembrança é uma característica humana essencial, portanto, a *duração* é a realidade própria do sujeito que estando vivo, repete infinitamente a operação de gerar sentidos a partir do contato com o que o que está ao seu redor.

Em seu livro *Memória e Vida*, ele escreve que quando passamos por quaisquer experiências, estas estão acrescidas de nossos tempos anteriores e assim sucessivamente, nos mudando qualitativamente de forma imprevisível e irreversível (BERGSON, 2006).

Nesse sentido, não seria possível fixar o tempo interno, proveniente das experiências, em categorias homogêneas como os calendários e relógios, que dividem a vida matematicamente, já que alheio a estas classificações, ele não apenas transcorre, mas se prolonga unicamente.

O que ocorre é um estiramento no presente de um passado que resiste, que se mostra indestrutível, ou seja, o que retemos conosco é todo o nosso pretérito, uma massa inteira daquilo que vivemos, é toda ela que se impõe sobre o agora. Todas as lembranças existem em nós de formas mais ou menos contraídas (BERGSON, 2006).

Mas do que se trata a contração? Trata-se de um passado indiviso, que se apresenta condensado ao presente, por isso é possível dizer que nossas anterioridades não apenas resistem em nós, mas se misturam aos nossos momentos atuais (BERGSON, 2006).

Essa concepção de que não podemos distinguir passado e atualidade quando se trata de *duração* porque ambos são elementos dinâmicos, que se contaminam e coexistem, se aproxima do trabalho *História de três tempos* (2020), composto pelo empilhamento de etiquetas datadas com todos os anos desde o meu nascimento em 1990.

A forma como decidi embaralhar as datas, ignorando qualquer sequência cronológica, deixa explícita a dimensão instável da minha memória, que passeia pelos momentos que vivi sem o menor pudor de saltar do passado para o agora, revelando acontecimentos remotos que ora me desestabilizam, ora apaziguam certas discontinuidades de mim.

Ao sermos perfurados por nossas vivências cada vez mais abundantes, passamos a nos organizar em temporalidades múltiplas onde os instantes não apenas se sobrepõem uns aos outros, mas se interpenetram. Nossos *eus* ao regressarem acabam por serem remodelados, assim, a adolescente que fui se une a adulta que sou para ruminar nossas lembranças e criar novas porções de significados.

A partir dessas leituras, me lembro do ditado popular que sugere que coloquemos uma pedra sobre o passado, a fim de o esquecer, o esmagando e o escondendo. Essa visão social denuncia a crença no apagamento das vivências pregressas como forma de recomeçar, mas, segundo as ideias bergsonianas esse ato seria inútil porque nossa anterioridade ficaria arquivada em nós, tornando o passado contemporâneo ao futuro.

HISTÓRIA DE TRÊS TEMPOS

Objeto - Etiquetas
impressas em papel
couché fosco
6 x 9 cm
Bárbara Paul, 2020



Esse tempo não linear, contém em si um emaranhado de momentos situados em temporalidades inexatas e zigzagueantes, o que o torna *anti diacrônico* (2020)⁴², o título de mais uma de minhas produções que se dedica a pensar as questões da memória e suas ressonâncias.

A criação desse objeto de arte teve como gatilho a visita a uma loja de festas, quando ao caminhar por seus corredores despreziosamente me deparei com um pacote de cartões de aniversário, que com letras bem pequenas, anunciavam a seguinte frase: *Lembrança dos meus quinze anos*, o que imediatamente me transportou para os tempos do colégio, para as festas de debutante.

Escrevendo esse trabalho, percebi que aqueles cartões que a princípio eram impessoais, que deixavam um espacinho para completar com o nome da pretensa aniversariante, passaram a ser coisa minha, vetores de memórias pessoais e por isso acredito que, a minha maneira, completei com meu nome o espaço vazio.

Aquele objeto disparador, me deu acesso a algumas das minhas bagagens até então silenciadas, evocando meus quinze anos em um corpo com o dobro de idade. Em seguida pensei nas rochas, essas formações geológicas que carregam em si tanto a qualidade de pesar quanto a de permanecer, e pensei que juntos – os fragmentos rochosos e os cartões – poderiam contar uma pequena história do entrecruzamento dessas temporalidades.

42. O termo correto seria *acrônico*, mas troco por *anti diacrônico* para relacionar o texto ao título do trabalho de arte que trarei em seguida.

Uma experiência pode durar, ser capaz de voltar à superfície, uma quantidade de vezes diferente na vida de cada pessoa com intensidades variadas. O passado é algo vivo, parte de quem somos no agora e que justamente por isso não cessa de retornar a todo momento, insistindo em permanecer como forma de reatualizar nossas existências.

Menos pelo desejo da metáfora e mais pelo apreço às minhas lembranças infantis, comparo a memória com as heras que tomavam os muros das casas do meu bairro quando eu era criança, plantas que sem pedir licença invadiam nossas fachadas tornando-as suas apesar das recorrentes pragas e podas.

Parecia uma tarefa impossível livrar-se delas porque eram presenças inevitáveis, assim como são as experiências pregressas, que atuam como as heras fazendo-se insistentes, invasivas e volumosas, o que torna impraticável recordar sem invocar toda a sua massiva existência tal qual argumenta Henri Bergson. A memória inunda nossas vidas fazendo com que tenhamos que encará-la quer desejemos ou não.

Contrariando a maneira como concebemos as experiências anteriores a partir da ideia de algo finalizado, encerrado no tempo, estéril, remoemos o passado como ruminamos as gomas de mascar, unindo os tempos em massas heterogêneas que nos situam em relação a nós mesmos, não apenas enquanto mera repetição sem sentido, mas como forma de assimilação, formando novas estruturas de pensamento.

A concepção que temos do passado e o relacionamento íntimo e inevitável que estabelecemos com ele a partir de nossos processos internos de elaboração, reelaboração, ou seja, de transformação é justamente o que estrutura nossa concepção única do mundo, em outras palavras, nossa noção de realidade.

ANTI DIACRÔNICO

Objeto

Cartões de aniversário e

britas. 15 x 20 cm

Bárbara Paul, 2020



As memórias operam como matrizes, são elas que nos auxiliam não apenas a significar o que vivemos, mas a dar novos contornos para o presente, possibilitando que vivamos para além dos instintos e automatismos, que possamos fazer escolhas, porque é a memória que sustenta a história pessoal, a ação de cada vivente sobre a matéria.

A *duração* tem grande influência sobre como agimos em relação ao que nos cerca, mas é preciso reforçar aqui sua dimensão volúvel, a compreendendo como uma arquitetura imprecisa que toca em algo que não se pode controlar por completo, a condição humana, já que esta resiste a qualquer generalidade.

O que media nosso relacionamento com o que nos cerca é uma camada grossa composta por infinitas versões de quem fomos alojada em algum lugar de nosso ser. Bergson entende essa estrutura espessa como a memória, já que para ele, seu substrato seria justamente o passado, essa coleção de anterioridades que perdura em nós e que é constituída e acessada através e a partir das vivências.

Na esteira dessa reflexão, penso ser possível atrelar as ideias de Larossa, trazidas anteriormente nessa dissertação com a concepção de *duração* de Bergson. Apesar destes autores terem escrito a partir de lugares e épocas diferentes, entendo que alguns de seus conceitos se entrelaçam de forma interessante.

Entendo que as teorias de ambos os autores se assemelham – em alguma medida – porque defendem o caráter singular da experiência. Larossa diz que várias pessoas podem viver a mesma situação, mas que cada uma delas extrai algo diferente para si a partir desse contato e Bergson, através de sua concepção de *duração* nos diz que o tempo é vivenciado de forma distinta por cada um de nós, tornando impensável que seja imposta a essa relação, quaisquer classificações homogêneas.

Se a percepção individual gera realidades únicas em meio à multidão, creio que o conceito de *Escrita de Si* de Foucault também possa ser trazido para essa discussão, porque ela diz respeito a contornar-se, auto constituir-se, desenhando para si, a partir do embate com o tempo, o próprio repertório.

Assim, sendo seres imersos em nossas *durações*, tecemos à maneira de nossa consciência, uma teia constituída de vivências pregressas, memórias do corpo, rastros de sensações com o que está acontecendo. Reunimos fragmentos oriundos de temporalidades das quais não podemos precisar, que unidas ao agora, formam costuras originais.

Estas ideias me levam a pensar o quanto ser artista é de fato conjurar o volume das minhas existências. No meu processo artístico o passado *dura* e se reconfigura a cada criação poética, que é uma das formas que encontrei para manejar a matéria a partir de minha história pessoal e da maneira como dou sentido à minha presença no mundo.

* * *

5.2. **RECORDAR-SE, ORDENAR-SE, CONSTRUIR-SE**

Fotografia 3x4 é um trabalho de 2020 que criei unindo duas lâminas a uma embalagem fotográfica. Eram objetos que estavam guardados junto com vários outros em uma caixa onde coleciono utensílios, a princípio aleatórios e dos quais aos poucos vou criando novas narrativas para eles.

Foi só depois de um tempo - como acontece muitas vezes no meu processo de criação - que o liguei a ideia de construção identitária. Percebi que através dele poderia contar sobre o ato de cavar o passado e reconhecer os caminhos, permeados por várias modalidades de dor, pelos quais tenho construído a minha história pessoal.

A escolha de subverter a embalagem fotográfica, tornando-a depositária de objetos cortantes ao invés da foto do meu rosto, enfatiza o trauma - uma das temáticas centrais da minha pesquisa poética - e denuncia a lâmina como um símbolo duplo, que alude ao risco de machucar e ser machucada, cortando a carne e/ou ferindo a memória.

Ao escrever sobre esse trabalho, encontro parentesco com a criação de outro artista, o cantor e compositor Antônio Carlos Belchior (1946-2017) que escreveu, em 1976, a canção que carrega o mesmo título de minha produção, *Fotografia 3x4*, na qual conta sobre as angústias e descobertas de um rapaz recém-chegado do interior do Norte do Brasil, para morar na cidade de São Paulo.

Segue abaixo um trecho da canção:

*A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
e pela dor eu descobri o poder da alegria
e a certeza de que tenho coisas novas,
coisas novas pra dizer.*

(BELCHIOR, 1976)

FOTOGRAFIA 3X4

Objeto
Embalagem fotográfica
e lâminas . 5 x 8 cm
Bárbara Paul, 2020



Apesar de termos produzido nossos trabalhos poéticos em tempos e realidades distintos, essa canção me faz supor que estamos falando de coisas parecidas, descobertas, tentativas e auto elaborações, por isso me sinto próxima ao compositor, não apenas porque nossos trabalhos têm o mesmo nome, mas porque apontam para um lugar em comum: o ato de olhar para si – apesar das feridas – e o desejo de criar coisas novas a partir do que se passou.

Assim como o rapaz da música, quero me organizar, estruturar verdades renovadas a partir das dores, deixar emergir as memórias, dando novos significados a elas. Nesse sentido a repetição do passado se torna dispositivo para que eu possa reconstruí-lo à minha maneira.

O meu interesse pela relação entre as lembranças pessoais e os processos de construção identitárias me levou até Jöel Candau, professor e antropólogo que estuda tais questões. Dialogando com diversos autores, conceitos e teorias para construir sua pesquisa, que apesar de recorrer a referências históricas, ele tece argumentos que encontram correspondências com a atualidade.

As lembranças estruturam nossas identidades, sem elas estaríamos vazios. São nossas memórias que nos dão a oportunidade de viver para além do tempo presente, impedindo que nos distanciemos de nós mesmos. Além disso elas estruturam duas grandes categorias psicológicas, o tempo – como nos apresenta Bergson – e a identidade, noção que irei discutir nessa etapa do trabalho.

Para Candau (2021) a memória é por excelência moldável e ordenadora do *eu*. É através de processos ambivalentes como a organização e a desorganização, lembrança

e esquecimento, inserção e corte, que ela se constitui. Sua potência reside justamente em equilibrar-se na corda bamba dessas dicotomias, numa tentativa de unificar o *eu*, lhe dar uma roupagem menos caótica.

Essa ordenação psíquica torna possível a reapropriação da história pessoal, porque é a partir das manobras de inventariação, próprias da lembrança, que vamos aos poucos filtrando o que queremos/conseguimos inserir em nossos autorrelatos, uma vez que as recordações não podem abarcar toda a complexidade de nossas existências.

Assim, unimos uma experiência a outra, na tentativa de formar um fio contínuo, que ignora as intermitências e lapsos constituintes da memória, para garantir a linearidade das nossas histórias, domesticando-as. Nesse sentido a lembrança se difere do acontecimento – conceito no qual me demorei mais adiante – porque ela é uma imagem que age sobre ele a partir da intencionalidade.

Essa busca de totalização existencial, nasce do desejo de dar sentido aos acontecimentos da vida através do recolhimento e da sistematização dos fragmentos de nossas experiências pregressas. Se os processos vivenciais pressupõem a descontinuidade, os mnemônicos tomam para si a tarefa de delinear a identidade a partir na noção de realidade de cada pessoa (CANDAU, 2021)

Trata-se de reunir o que é semelhante e separar o que é diferente, selecionando para fazer parte do corpo mnemônico aquilo que dá coerência para nossos discursos do *eu*. Classificamos para dominar o que a exterioridade nos oferece, abrandar o temor de que o futuro que nos espera é incerto e alimentar nosso sentimento de continuidade.

Em contato com esses escritos, me lembrei do personagem *Funes*, criado pelo escritor Jorge Luis Borges (1899-1986)⁴³, que avesso a ideia de que as coisas ao seu redor tivessem nomes gerais, acreditava que cada uma delas deveria ser reconhecida em sua peculiaridade, para além de um símbolo que as encaixasses em categorias uniformes.

Acreditava que a palavra cão não era suficiente, que não abrangia todos as criaturas díspares que carregassem essa nomenclatura, já que para ele o cão das treze e quatorze (visto de perfil) não poderia ter o mesmo nome do cão das três e quatro (visto de frente), tudo deveria ser nomeado de acordo com a vivência do personagem com as coisas, pessoas e animais a serem batizados.

Funes era assim porque compreendia o cotidiano através dos detalhes, era um arquivista de minúcias, lembrava das coisas tal qual aconteceram, sendo capaz de retornar as mais antigas lembranças, de se deslocar ao passado e trazer à tona cada acontecimento testemunhado por ele com todos os pormenores que uma história pode ter, por isso se aborrecia com a forma vulgar com que as pessoas intitulavam as coisas.

Esse conto de Borges me levou a pensar que talvez o autor, exagerando as capacidades da memória, trata de assuntos semelhantes aos de Candau, como o ímpeto de governar o entorno a partir da sistematização mnemônica e o desejo de construir sua identidade a partir dessa operação.

Além disso Funes é uma versão impossível de alguém que relembra, porque em sua história pessoal nada é descartado. Quando o personagem diz se lembrar de cada segundo da sua existência, deixa escapar um aspecto essencial da memória, o

43. O conto do qual me refiro é *Funes o Memorioso*, parte do livro *Ficções de Borges* (2016).

esquecimento, afinal, ela não é constituída apenas pelo que recordamos, mas também pelo que ocultamos.

Muitas vezes, ao encarar de frente nosso repertório psíquico, nos deparamos com coisas das quais não conseguimos suportar, e por isso nos negamos a retê-las. *Uma homenagem a tudo que eu não pude ver* (2021), é uma produção poética que se relaciona com essa questão, porque através desse objeto, pretendo encarar a existência de certas lembranças das quais sufoquei.

Enfaixar com atadura uma tesoura e uma faca de cozinha, assim como fazemos com os corpos feridos, foi a forma que encontrei para homenagear esses fragmentos de mim, que resistem em meu corpo, sendo parte de quem sou. Através deles, assumo que suas existências ainda me inquietam, mesmo que encobertas por curativos que os revelam apenas parcialmente.

Nossa mente mantém uma relação próxima com o esquecimento, por esse motivo podemos dizer que rememorar é um processo conflituoso, permeado por negações e aceitações, recordações e ausências. Além disso, esquecer nos dá a possibilidade de um respiro, alívio da operação exaustiva de auto constituição.

As lembranças encontram na ocultação a possibilidade de acomodar-se em um abrigo ⁴⁴, nos protegendo daquilo que nos assombrou um dia, mas que nem por isso deixa de existir em nós, pelo contrário, essas vivências anteriores se situam no plano de fundo de nossas memórias.

44. Essa tensão entre identidade e memórias excluídas da consciência é a base da teoria psicanalítica, mas esse é um campo de conhecimento muito vasto do qual não irei me aprofundar nessa dissertação.

UMA HOMENAGEM A TUDO QUE NÃO PUDE VER

Objeto

Tesoura de metal, faca e
atadura. 26x22cm.

Bárbara Paul, 2021



Mas é preciso significar essas partes faltantes para darmos conta de manter a coerência das histórias íntimas, para que elas não se tornem demasiadamente fragmentárias a ponto de escaparem de nosso controle, ou em outras palavras, aquilo que não lembramos, inventamos.

Na memória, assim como na biografia, existe uma linha tênue que separa verdade e ficção. Sabemos que boa parte do que passamos se torna esquecimento e que os lapsos podem dar espaço para criações que os preenchem, portanto, é possível formular a ideia de que a veracidade da lembrança nada mais é do que o produto daquilo que agregamos, excluímos ou inventamos em nossas histórias pessoais (CANDAU, 2021).

A verdade, nesse caso, é formada pela maneira como arranjamos nossas vivências em sequências mais ou menos complexas, mas que sempre carregam algo de escolha; lembrar pode ser considerado assim um posicionamento, mesmo que em alguns momentos, involuntário. Estamos sempre seguindo seu fluxo interminável que consiste em selecionar, criar e recriar o que ocorreu através da simbiose entre acontecimento e fabulação.

Essa estratégia de preencher os buracos das narrativas pessoais torna a memória um canteiro de obras, ao invés de um campo de ruínas – onde o passado se mantém dormente – porque a partir deste terreno incerto, porém fértil, somos capazes de intervir sobre nossas narrativas mnemônicas, edificações singulares, compostas do que faz sentido para cada pessoa dentro de sua trajetória.

A forma como significo minhas recordações e compreendo como elas atuam em mim, deu origem a série fotográfica *A desobediência da memória* (2021 - 2022) da qual

resgatei imagens feitas pelos meus pais na década de 1990 com o uso de câmeras analógicas para, em seguida borrá-las digitalmente.

Esse trabalho teve início nas aulas da professora Maria Raquel Stolf sendo parte de uma proposição lançada por ela para a turma⁴⁵. São fotos provenientes dos álbuns da minha família, que além de congelarem certos momentos, os inscrevendo em um tempo infinito, acordam outras sensações alojadas em minha memória e que invocam cheiros, medos, ansiedades, vozes, excitações, calores e sonhos.

O texto que escrevi como desdobramento de uma destas fotografias – do qual compartilho no parágrafo a seguir – traz à tona algumas dessas sensações e nasce da pergunta: O que existe por detrás do silêncio de uma fotografia?

Uma campanha atrás da outra, todo mundo que entra pisa barulhento no assoalho, tsss da churrasqueira, meu pai impaciente ora tsc, ora grito, minha mãe encolhe o corpo e esse movimento faz um barulho baixinho que só eu escuto porque estou no colo dela. A barra do meu vestido - que é feito de uma renda dura- roça nos seus braços e na sua camisa de seda estilo anos 90 todas as vezes que nos mexemos, e nós duas escutamos esse ruído mais e mais uma vez até acharmos a posição perfeita para a foto que vai servir para colar no álbum de família. O último barulho é o da minha mãe soltando a respiração, chamo de barulho porque foi escandaloso o prazer dela de terminar de fazer essa imagem toda mentirosa. Obs: quem bateu a foto foi meu pai.

45. Me refiro aqui a disciplina de *Processos de Escuta, Escuta de processos*, da qual cursei em 2021 no PPGAV- UDESC que teve como trabalho final o desenvolvimento de uma produção poética que integrará a publicação *Anecoica*.

A DESOBEDIÊNCIA DA MEMÓRIA (SÉRIE)

Objeto

Fotografia analógica e intervenção digital. 10 x 15 (cada)

Bárbara Paul, 2021-2022



A DESOBEDIÊNCIA DA MEMÓRIA (SÉRIE)

Objeto

Fotografia analógica e intervenção digital. 10 x 15 (cada)

Bárbara Paul, 2021-2022



Estas imagens foram escolhidas – dentre tantas outras – porque possuem o poder de permanecer em mim, mesmo que de forma incompleta e precária. Penso que as fotografias declaram a forma míope como enxergo meu passado, e o texto é a via de acesso às minhas sensações por detrás da imagem na mesma medida em que serve como fabulação que completa os lapsos da minha memória.

De acordo com Candau (2021), acontecimentos como aniversários, casamentos, mortes, rupturas, despedidas, conquistas etc. se inscrevem no campo do memorável, daquilo que nos marca e que justamente por isso, cola-se a nós. Diferente do que se abafa, esses momentos são dignos de entrar na memória, resistindo ao esquecimento.

Tais circunstâncias têm uma certa hierarquia e por isso aparecem com intensidades diferentes em nossos pensamentos. Elas servem como marcos em nossas vidas, monumentos que erguemos no centro de nossas identidades e que se impõem sobre o que se encontra disperso em nossa memória.

A escritora Clarice Lispector (1920 – 1977), em seu livro *A Paixão segundo G.H* (2020), escreve que às vezes as lembranças ficam tão fortes que o corpo chega ao ponto de gritar todo em si mesmo. É esse grito, essa intensidade de experiência do sentir descrito por Lispector, e da latência de certos acontecimentos de que fala Candau, que eu percebo na gênese dos meus processos poéticos.

A personagem G.H dizia ser remota a si mesma, ser inalcançável como é um astro e que se contorcia para alcançar o tempo atual que a rodeava. Me percebo como ela e por isso insisto em reviver, em criar rituais de retorno a partir das minhas criações, para que possa compreender aquilo que vivi, mesmo sabendo que isso seja inalcançável em sua inteireza.

Um dos acontecimentos que mais gera ressonâncias poéticas em minha pesquisa é a fase em que passei da infância para a adolescência. Foi um momento que deixou marcas no meu corpo e na minha consciência e que justamente por isso, tornou-se memorável. Em *Violação* (2020) produzo uma imagem que faz emergir as memórias dessa transição.

Quando entendi que estava adolescendo, tive diversas crises de choro. Com a minha boneca na mão, as lágrimas escorriam, molhando seu vestido; era desesperador saber que ser criança nunca mais seria possível. Senti-me como se tivesse sido jogada em mar aberto, obrigada a mergulhar abruptamente no desconhecido.

Aquela foi uma experiência escandalosa, que bagunçou tudo para mim ao mesmo tempo em que preencheu meu corpo de uma nova força. O vermelho surge nesse trabalho para falar dessa inauguração, desse espanto de ser puxada para o início da vida adulta violentamente.

A simbologia dessa cor⁴⁶ é ligada a ação e a potência irredutível da vida em toda a sua imensidão. Sendo uterino, o vermelho representa o nascimento, o renascimento e o amadurecimento. Presente no sangue e no fogo, esse tom, pode ser considerado como um convite à transgressão, aflorando a libido e certos instintos passionais, o que o liga de muitas formas à adolescência.

Nessa época, eu dividia o mesmo quarto com meus pais, o que impediu, muitas vezes qualquer movimento de descolamento por minha parte e por parte deles. Tanto os meus desejos quanto as minhas angústias eram resolvidas embaixo do chuveiro, lugar onde o choro e o grito deveriam ser abafados para que ninguém ouvisse nos outros cômodos.

46. Essa parte do trabalho em que falo sobre as possibilidades de simbolizar a cor vermelha, foi escrita com base no *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números* de Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (2015).

VIOLAÇÃO

Objeto
Maiôs infantis
confeccionados em lycra
60 x 28 cm
Bárbara Paul, 2020



Esta busca por esconderijos teve seu início quando eu tinha uns seis ou sete anos e munida de uma lanterna, biscoitos, um caderno de desenho e lápis de cor, eu me refugiava em um armário branco. Era uma tentativa de me tornar invisível e resguardar qualquer coisa que fosse minha.

Ao me tornar adolescente, quando meu corpo não coube mais atrás das portas desse móvel, tive que buscar o banheiro como alternativa para exercer a minha liberdade e desenhar a minha individualidade, que naqueles anos era permeada por conflituosos sentimentos.

Esse parece ser um período pungente para muitas pessoas, e comigo não foi diferente. Aquele foi um momento de muitas descobertas, principalmente porque tomei consciência de coisas que com olhos infantis não podia enxergar.

Em *Lembrança dos meus quinze anos* (2020) trago uma faca unida por uma fita de cetim preta, a um cartão de aniversário – o mesmo que usei em *Antidacrônico* – para mais uma vez, resgatar e compartilhar as sensações que experimentei ao romper com a minha identidade infantil e ganhar uma maturidade para a qual não me sentia preparada para viver.

Na cultura ocidental, é comum que a chegada dos quinze anos na vida de uma garota seja celebrada através de uma festa de debutante. Tal palavra tem origem na língua francesa e é composta pelo radical *Début* que em português significa “começar”. Segundo o dicionário da língua portuguesa Michaelis online (2022) sua acepção seria “Aquele que se inicia em uma determinada atividade; principiante” ou ainda “Aquele que é apresentada formalmente à vida social”.

Eu mesma não tive uma festa de quinze anos. Não foi através deste rito de passagem que esta fase foi inaugurada na minha vida, houve um outro índice que denunciou que eu havia crescido, meu próprio corpo. Ele fazia pequenos escândalos silenciosos dentro das minhas calças jeans e doía sem razão, me lembrando de que havia chegado a inevitável hora de tornar-me mulher.

* * *

5.3.

O PAPEL DA FAMÍLIA

As relações familiares são temáticas recorrentes na minha pesquisa artística. Em diversos momentos me vejo reexaminando, a partir dos objetos, as histórias dos meus antepassados, a intimidade com os meus pais, seu casamento, a minha fragilidade infantil em meio a esse convívio e as sensações que tive ao crescer nesse ambiente.

Quando me volto para essas memórias, tantas e tantas vezes me pergunto: qual seria o impacto que elas tiveram na formação da minha personalidade? Quanto do que há em mim foi agregado pelos meus familiares? Para tentar responder a essas perguntas e gerar reflexões a partir delas, introduzo alguns conceitos da pesquisadora Anne Muxel (1956).

LEMBRANÇA DOS MEUS QUINZE ANOS

Objeto

Faca, cartão de
aniversário e fita de
cetim. 22,5 x 5 cm
Bárbara Paul, 2020



Em seu artigo *The Functions of Familial Memory and Processes of Identity* (2012), a autora conversa com algumas teorias do sociólogo Maurice Halbwachs (1877–1945)⁴⁷, que indo na contramão da concepção bergsoniana da memória enquanto instância estritamente pessoal, investiga a tensão e os entrecruzamentos entre identidade individual e coletiva.

É a partir dessa inter relação que propõe Halbwachs, que Muxel reflete sobre o papel da família na constituição das histórias pessoais. Segundo ela, as lembranças decorrentes do convívio com nossos familiares, evocam uma série de emoções, e por isso é comum que estas lembranças estejam permeadas por um grande volume afetivo e subjetivo.

As memórias sociais e individuais não podem ser dissociadas, estamos em constante negociação entre o exterior e o interior, e é nesse cenário que as relações familiares se constituem, participando ativamente do processo de formação de nossas identidades.

Não é possível que nos mantenhamos ilesos frente a essas relações, porque elas são dotadas de tamanha proximidade, que em alguma altura de nossas vidas mal sabemos aonde começam nossas memórias e aonde terminam as de nossas famílias. Ambas estão atreladas a ponto de interferirem na percepção que temos de quem somos.

Assim sendo, me questiono se o processo de agrupamento da memória, quando abraçamos lapsos e seleções acerca de nossas experiências individuais, não poderia ocorrer da mesma forma em relação a nossa família. Será que esse contato tão intenso

47. Tais teorias do autor estão presentes em seus livros: *Os quadros sociais da memória* (1925) e *A memória coletiva* (1950).

não nos faz introduzir ou negar as memórias de nossos familiares em nossas próprias histórias pessoais sem que ao menos possamos perceber?

Uma vez li um livro que se chama *A imensidão íntima dos carneiros*, escrito pelo autor Marcelo Maluf (1974) no ano de 2019, e dentre tantos outros, um dos trechos chamou mais a minha atenção, e por isso o transcrevo a seguir:

Quando eu nasci, sob o sol daquele mês de janeiro, o medo estava no meu primeiro choro. O mesmo medo que hoje ainda vive em mim. Um medo genético passado de pai para filho, de avô para neto. Um medo que subiu e desceu as montanhas, que atravessou o oceano num navio e veio se misturar ao fluido amniótico que me envolvia no ventre materno. O medo estava nos olhos da minha mãe na hora do parto, nas mãos suadas do meu pai e no corpo inteiro do médico que me segurava pelos pés.
(MALUF, 2019, p. 4)

Essa escrita autobiográfica, que em certos momentos flerta com o fantástico, conta a história de um avô e um neto que jamais se conheceram, mas que tem suas vidas enlaçadas por uma antiga herança familiar, o medo. A narrativa é escrita em primeira pessoa por Marcelo, que conheceu a história de seu avô Assaad Simão apenas pelos relatos de seus pais e tios, porque quando nasceu, ele já havia falecido.

Inquieto com a sombra de um homem que era ao mesmo tempo conhecido e desconhecido para ele, Marcelo decide viajar a Santa Bárbara D'oeste, cidade para qual seu pai havia emigrado, ainda criança, do Líbano após viver uma tragédia. Lá ele encontra o diário que Assaad escreveu em seus últimos dias de vida.

A leitura desses escritos íntimos lhe dá a oportunidade de conhecer um pouco da vida e dos temores não apenas de seu avô, mas de si mesmo. Sentado na janela da antiga casa de seus familiares, ele inicia uma expedição em memórias alheias, mas que se misturam intensamente com as suas.

Hoje compreendo que este livro foi fundamental no desenvolvimento da minha pesquisa poética porque inaugurou em mim a ideia de que algumas lembranças teriam força o suficiente para resistirem a morte, se fazendo presentes apesar do tempo em pessoas pertencentes a gerações distantes, mesmo que estas jamais tenham se encontrado.

Recentemente, no casamento de uma prima, curiosa para saber sobre a história da minha família por parte de pai, que carrega um sobrenome difícil de ser pronunciado, mas que ninguém sabe a origem, fiz várias perguntas para uma tia que não via há anos.

Ela disse que a única coisa que sabia sobre o nosso passado é que a minha bisavó havia supostamente enlouquecido e o recurso último para silenciá-la foi o internamento em uma instituição psiquiátrica por parte de seu marido. Minha família nunca mais voltou para vê-la e deste dia em diante, meu bisavô passou a viver como se ela nunca tivesse existido, já que ele nunca mais pronunciou o seu nome e se casou com outra mulher que fez o papel de mãe para os seus filhos.

Atrás dos portões deste estabelecimento que tem seu endereço desconhecido, morreu esta mulher que foi apagada e perdeu o seu direito de viver com a sua família e de fazer parte da vida pública por se tornar incômoda.

Sabendo disso, passei a me perguntar se quaisquer pesadelos, sentimentos de abandono e de solidão que vim a ter em algum momento da vida, poderiam ser resquícios da sua

presença que morariam em mim. Será que essa mulher atravessou gerações e fez-se presente na mulher que hoje sou?

O trabalho *Transgeracional* (2020) é uma interlocução com a minha bisavó, onde assumo a conexão ancestral entre nós duas. Não compartilhamos apenas a mesmo sangue, mas também o mesmo sentimento de mágoa de termos sido caladas. Dentro de uma caixinha de joias coloco cacos de vidro, e assim busco lidar com as lembranças que guardo, que fazem parte de quem sou ou quem fui ensinada a ser, mas que me dilacera.

Contei essa história para o meu pai que disse nunca ter ouvido sobre ela, o que fez parecer ainda mais eficaz a estratégia de silenciamento do meu bisavô. Meu pai e ele se viram poucas vezes ao longo de suas vidas, mas por algum motivo eles também se unem por uma semelhança: ambos aprenderam a controlar as mulheres impelindo-as ao silêncio cada um a seu modo, meu bisavô levando para longe sua esposa “louca” e meu pai com a sua constante postura autoritária no convívio comigo e com a minha mãe.

De quando o pai chegava em casa (2020) é uma das minhas produções que aborda seu comportamento repressor. A voz dele era sempre alta e desde pequena isso me assustava, por isso, rapidamente aprendi com a minha mãe a medir as palavras para não o incomodar e esconder quase tudo dele com receio de que explodisse.

Ser a sua filha era como estar tomada por forças opostas de amor e angústia. Sentia-me protegida por ele, já que sua forma agressiva de existir resolvia qualquer problema dentro ou fora da nossa casa, mas essa mesma brutalidade também aparecia quando transbordava a ponto de se espalhar por todos os cômodos da nossa casa, se tornando senhor de todas as escolhas.

Ele aprendeu com seu irmão mais velho que para educar uma criança é preciso que um corpo mais forte se sobreponha a qualquer fraqueza ou vulnerabilidade que ela possa vir a ter. E mesmo sem perceber ele performava este irmão quando alternava seu comportamento entre as ameaças e o cumprimento delas. O objeto de arte *Papai e filhinha* (2020) conta dessa relação entre meu pai e eu.

Tínhamos uma relação ambígua onde coexistiam sensações como a admiração e o temor, o cuidado e a violência, a vulnerabilidade e a segurança. No tempo em que moramos na mesma casa, meu relacionamento com ele não obedecia a qualquer linearidade, qualquer obviedade, já que foi construído a partir de uma intimidade que se difere das outras relações que vim a ter posteriormente ao longo da minha vida.

Rememorando tudo isso e entrando em contato com as ideias de Muxel (2014), percebo que quando se trata de família, tudo acontece de uma forma muito latente, e tais latências são ancoradouros de nossas identidades. É a partir dessas memórias longevas, e justamente por isso muito potentes, que de geração em geração certos comportamentos são passados.

A onipresença da família em nossas vidas é elaborada por Muxel (2014) através de quatro tipos diferentes de classificação da qual ela chama de *círculos da memória familiar*. Essas instâncias, se encaixam uma nas outras, assim como faz a boneca russa Babushka, metáfora utilizada pela autora para evidenciar a memória enquanto resultado de vários estratos de nós, que resistem e perduram de formas variadas mas que se

TRANSGERACIONAL

Objeto

Porta joias de porcelana e

plástico e cacos de vidro

5 x 7 cm

Bárbara Paul, 2020



misturam uns aos outros.

O primeira forma de existência da memória familiar diz respeito às sensações, o modo como retemos, através das experiências corporais como sons, cheiros, visões e tatilidades, certas lembranças que não se encerram jamais.

Quando entramos em contato com tais conteúdos sensoriais que nos transportam para o passado, como por exemplo algum cheiro que nos lembra uma certa fase de nossas vidas ou a maneira como alguns sons nos deixam nostálgicos, estamos vivenciando as possibilidades da memória de se reinventar sem jamais encerrar-se.

Essas associações fazem com que nossas anterioridades se apresentem mais vivas do que nunca, elas tem o poder de trazer de volta emoções arquivadas, assaltando nossas percepções atuais sem aviso prévio, tomando nossas consciências sem qualquer previsibilidade, pois escapam a racionalidade.

São reminiscências solitárias, porque são tão íntimas, pessoais e singulares que não podem ser acessadas por mais ninguém além de quem as possui. Ainda que certo grupo de pessoas pertença ao mesmo círculo familiar, elas não compartilham as mesmas memórias, uma vez que no seio desse relacionamento, cada membro vai vivenciá-las e significá-las diferentemente.

A segunda faceta da memória familiar apresentada por Muxel também diz respeito a fisicalidade, mas diferente da anterior, essa lembrança é acessada através da

DE QUANDO O PAI CHEGAVA EM CASA

Pratos cerâmicos e
letras de macarrão
85 cm
Bárbara Paul, 2020



PAPAI E FILHINHA

Objeto

Faca de brinquedo, faca
de cozinha e fita de
cetim

22,5 x 5,5 cm

Bárbara Paul, 2020



identificação de traços físicos e trejeitos de entes queridos, falecidos ou não, presentes em seus descendentes.

A sobrevivências dessas características corpóreas em alguém pode nos fazer reviver momentos únicos, até mesmo nossos corpos podem servir como pontes para os nossos antepassados, uma vez que eles contêm em si detalhes e imensidões que remetem a muitos outros familiares ausentes, contando as histórias de nossas acentralidades, as tornando imortais.

O corpo também está a serviço da memória quando guarda consigo rastros de experiências táteis, sejam elas boas ou ruins, como é o caso do calor de um abraço, da dor de receber um tapa ou de qualquer outra marca proveniente do contato familiar. Muxel corrobora com a ideia de que esses desejos e temores estão alojados em camadas subterrâneas de nós mesmos, porque conforme seu argumento “o corpo esquece pouco” (MUXEL, 2014, p.26).

O terceiro círculo, diferente dos anteriores, não diz respeito a experiências subjetivas, mas concretas, como é o caso dos objetos que guardamos como fotografias, coleções, decorações, roupas etc., e dos lugares que frequentamos como as casas que nossos antepassados viveram, escolas, igrejas, etc..

Apesar de serem fruto de seleções pessoais, podem ser entregues ou acessados por diferentes membros da família. Esses artefatos simbolizam acontecimentos pregressos do grupo em questão ao mesmo tempo que ajudam na sobrevivência e perpetuação de modos de viver, moral e costumes.

A quarta forma de reconhecer o impacto dessas recordações é através de sua dimensão estritamente coletiva. Neste caso, determinadas memórias são compartilhadas com todos os membros, que as mantêm vividas através da repetição de histórias, lendas, mitos e rituais cotidianos como refeições, festas, celebrações e lutos típicos de cada família.

Apesar da autora separar os círculos da memória, ela nos lembra que eles trabalham juntos para garantir a manutenção e narração das experiências sofridas por nossos ancestrais, assim como citado anteriormente, contribuindo para a construção da identidade pessoal, formando nossas genealogias e nosso senso de pertencimento a um determinado grupo.

São muitas as estradas que nos levam ao nosso passado familiar. Mas todas elas apontam para um lugar em comum onde o envolvimento com nossas ancestralidades nos auxilia a entender de onde viemos, para que dali em diante, possamos nos inscrever para a posteridade, que será acessada, em um tempo futuro por alguém que irá nascer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso às minhas recordações, que aconteceu paralelamente à essa escrita, foi aos poucos me acordando para experiências remotas e levantando questões que se tornaram temas dos capítulos desse trabalho. Fiz um inventário – mesmo que parcial – das minhas memórias e criações artísticas, das quais fui significando/ressignificando a cada passo dessa pesquisa.

Foram meses intensos, onde a força dessas lembranças extrapolou os limites da dissertação e invadiu meu cotidiano. As versões pregressas de mim me visitaram em sonhos e me assaltaram durante o dia, trazendo à tona, vivências das quais eu havia enterrado em algum lugar da minha memória, mas que reapareceram e sem pudor algum, me convidaram para uma dança frenética.

A magnitude da minha infância e adolescência se mostrou ainda mais clara durante minhas investigações teórico práticas e mais uma vez misturou-se ao meu dia a dia. Me dei conta de que como professora do ensino fundamental I, a convivência com as crianças e adolescentes me faz reviver antigas memórias diariamente, mantendo pungente esse período da minha vida que insiste em regressar.

Tendo o conceito de *duração* de Bergson como guia, aprendi, que não seria possível separar pragmaticamente passado, presente e futuro, tal qual acreditava até então. Tal descoberta ampliou a minha noção sobre a memória e me ensinou que o que nos antecede vive em nós e pulsa em forma de sensação, e que nada jamais se encerra, somos constituídos por tudo que nos antecede e que é ressignificado no agora.

Nesse sentido, penso que esse processo de auto elaboração, é análogo a construção da minha poética, e que ambos, são contínuos. O poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) dizia viver em círculos crescentes, e que não sabia se iria completar o último deles até o final de sua vida ⁴⁸. Encontro afinidade com essa ideia, e por isso assumo a incompletude da tarefa de compreender-se, e afirmo que aqui, apresento alguns dos círculos pelos quais caminhei até o dia de hoje.

Por mais que minha busca pela elaboração do meu passado e da minha poética não se encerrem por aqui, essa dissertação está finalizada – pelo menos em termos formais – e ao cessá-la, tomo consciência de que minhas apropriações artísticas são desvios, práticas disruptivas dentro de um cotidiano viciado pelo hábito. Mais do que nunca, me percebo mais atenta às experiências que vivo, porosa, desejanste de compreender-me ao mesmo tempo em que me projeto para fora de mim e alcanço outras vivências.

Partindo dos meus trabalhos de arte e buscando relações com outros teóricos e artistas pude compreender melhor minha poética, e mapear meus processos de criação. Para mim, um exemplo claro desse encontro foi a relação que estabeleci entre os objetos que aproprio e a valoração das memórias de infância nos meus processos

48. Trecho do poema *A minha vida eu ando em círculos crescentes*, presente em *O livro das horas* escrito por Rilke em 1905.

artísticos que encontram ecos em noções surrealistas da arte enquanto instrumento de retorno à infância.

O vínculo entre minha poética e as teorias acerca da memória e identidade de Jöel Candau e Anne Muxel, e a estreiteza da minha narrativa artística com outras mulheres como Jardelina da Silva, Beth Moysés, Meret Openheim, Elke Coelho, Nazareth Pacheco e muitas outras artistas que também foram essenciais para a constituição dessa dissertação.

É preciso dizer que ao dar prioridade para produções de mulheres brasileiras, creio ter tomado consciência da necessidade de superar a colonialidade do saber que enquanto pesquisadoras, só seremos capazes de fazer isso, trazendo optando por estudar e valorizar as criações de mulheres artistas que não foram valorizadas dentro do cânone da historiografia da arte.

Aproveito a ocasião, para dizer que, algumas das artistas que escolhi para trazer para essa dissertação, como Hannah Höch e a Elsa von Freytag-Loringhoven, que apesar de terem produções de extrema relevância, parecem ter sido esquecidas pela história da arte. Tive grande dificuldade em encontrar bibliografias sobre suas produções, portanto, o que reforçou para mim, a certeza de que os trabalhos de arte dessas mulheres devem ser evidenciados e aprofundados em pesquisas futuras, por isso, sigo buscando essas referências.

Me sinto conectada com essas produções e encerro esse trabalho com uma forte sensação de que não estou sozinha, já que minha história enquanto mulher, condição que impõe diversas modalidades de silenciamento, infelizmente, encontra ressonâncias

com muitas outras. Essa consciência sobre o peso das questões de gênero não estava tão clara para mim antes dessa pesquisa, mas agora percebo que minha prática artística é também uma forma de romper esse silenciamento.

Os trabalhos de arte que apresento no *Livro dos percursos* foram produzidos entre os anos de 2020 (agosto) e 2022 (julho) e por isso, é importante frisar que essa pesquisa foi escrita durante a pandemia da Covid-19 e de um contexto brasileiro altamente desfavorável, onde, governados pelo presidente Bolsonaro, um homofóbico, misógino e racista, nos encontramos em luto.

Por essa razão, me identifico mais ainda com alguns teóricos e artistas que mencionei e que passaram por situações limite e que também vivenciaram governos autoritários e sentiram na pele a desvalorização à vida e o cerceamento da liberdade durante os séculos XX e XXI na Europa e América do Sul. Assim como eles, entendo meu trabalho como um ato de resistência dentro desse cenário, assim, deixo aqui registrado, meu profundo pesar diante dessa situação e minha esperança de dias melhores.

BIBLIOGRAFIA

- ABENSHUSHAN, Vivian. **Notas sobre os doentes de velocidade.** Caderno de leituras, Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, n.105, p. 2-24, maio, 2020.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.
- ASTUTTI, Adriana. **Grete Stern:** mulheres sonhadas. Psicanálise e Cultura, São Paulo, v. 32, n. 49, p. 14-29, 2009.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. Fotografia 3x4. In: BELCHIOR, Antônio Carlos. **Alucinação.** Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. LP.
- BELTON, Robert J. Androgyny: Interview with Meret Oppenheim. **Surrealism and Women**, n. 18, p. 63, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens.** BOLLE, Willi e MATOS FÉRES CHAIN, Olgária. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida:** textos escolhidos por Gilles Deleuze. 1ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, ANPED. n. 19, p. 20-28, abril, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** 1ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.
- BOUCHER, Madeleine. **Art or craft? Hannah Höch's Collages Embraced the Conflict Between Art and Craft, Dada and Commercialism.** Artsy, 2014. Disponível em: < <https://www.artsy.net/article/madeleine-b-art-or-craft-hannah-hochs-collages-embraced>>. Acesso em 11 de julho de 2022.
- BRETON, André. **Le Surrealisme Et La Peinture.** Paris: Editora Gallimard, 1965.
- BUCHLOH, Benjamin. **Procedimentos alegóricos:** apropriação e montagem na arte contemporânea. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, p. 178-197, 2000.
- CANDAU, Jöel. **Memória e identidade.** 1ª ed. São Paulo: Editora contexto, 2021.
- CANEZIN, Claudete Carvalho. **A mulher e o casamento:** da submissão à emancipação. Revista Jurídica Cesumar-Mestrado, Maringá, v. 4, n. 1, p. 143-156, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Gilete Azul**. Youtube, 1 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xPgYWVefiro>> Acesso em: 22 de abril de 2022.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Nazareth Pacheco**: a criação como triunfo da vida. Arte!Brasileiros, 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/nazareth-pacheco-a-criacao-como-triunfo-da-vida/>> Acesso em: 22 de abril de 2022.

DEBUTANTE in Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2022 <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/debutante>> Acesso em 20 de maio de 2022.

DELLEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Arte e gênero**: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental. Seminário de História da Arte-UFPel, Pelotas, n. 2, 2012.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mouta. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GAMMEL, Irene. **Banoress Elsa**: Gender, Dada and Everyday modernity, 1ª ed. Massachusetts: MIT Press, 2002.

JARDELINA DA SILVA: EU MESMA. Direção: Cristiane Mesquita e Lucas Bambozzi, Diphusa. São Paulo- SP, 2006, 54 min. Son, Color, Formato: 16mm.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

MALUF, Marcelo. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Reformatório, 2019.

MOYSÉS, Beth. **Fecha os olhos e vê**. Revista Farol, v. 16, n. 23, p. 84-101, 2020.

MUSEET MODERNA. **Ma governante - My Nurse - Mein Kindermädchen**. 2020. Disponível em: <<https://sis.modernamuseet.se/objects/1330/ma-governante--my-nurse--mein-kindermadchen>>. Acesso em: 01de out. de 2021.

MUXEL, Anne. **The functions of familial memory and processes of identity**. In: Elisabeth Boesen et al. Peripheral memories: public and private forms of experiencing and narrating the past, Bielefeld: Transcript, 2012, p. 21-32, 2012.

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. **As ordenações poéticas de Elke Coelho**. Estúdio, Lisboa, v. 8, p. 93-100, 2017.

OPPENHEIM, Meret. **Androgyny**: Interview with Meret Oppenheim. Entrevista concedida a Robert J. Belton. *Surrealism and Woman*. n. 18, p 63 – 75, Iowa, 1984.

ORLEY, Heidi Hirschl. **Hannah Höch**: German, 1889 – 1978. The Museum of Modern Art, 2021. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/2675>>. Acesso em: 01 de nov. de 2021.

PAUL, Bárbara Alvares de Lima. **Jardelina da Silva**: arte (bruta) não é modelo de conduta. Trabalho de conclusão de curso – Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (2016).

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Os objetos e suas artes**. Antropologia da ciência e da tecnologia. Sulina, Porto Alegre, p. 63-80, 2016.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. **Reflexões sobre história de vida, biografias e autobiografias**. História Oral, Rio de Janeiro, v. 3., 2000.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Táticas para viver da adversidade**. O conceitualismo na América Latina. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 15, p. 185-195, 2007.

RILKE, Rainer Maria. **O Livro de Horas**. 1ª ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1994.

ROUDINESCO e PLON, Elisabeth e Michel. **Dicionário de psicanálise**. Zahar, Rio de Janeiro: 1998.

SANTANA, Elke Pereira Coelho. **Área de Risco**.

Tesse de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2014).

SANTANA, Elke Pereira Coelho. **Delicadezas incisivas**: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009).

SILVA, Marta Dantas. **O castelo de André Breton**: o fantástico e o maravilhoso no surrealismo. Abusões, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, 2017.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. 1ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

SOUZA, Deborah de Paula. **Jardelina da Silva**: a guardiã do mundo. Revista Marie Claire on-line, São Paulo, n.102, setembro, 1999. Disponível em: <<http://revistamarieclaireglobo.com/Marieclaire/0,EML568030-1740,00.html>> Acesso em 09 de maio de 2022.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

ZIMMER, Claudia. **O título como meio**. 1ª ed. Florianópolis: Nave, 2015.

LIVRO DOS OBJETOS

Bárbara Paul
2022

**LIVRO DOS OBJETOS
PARTE I**

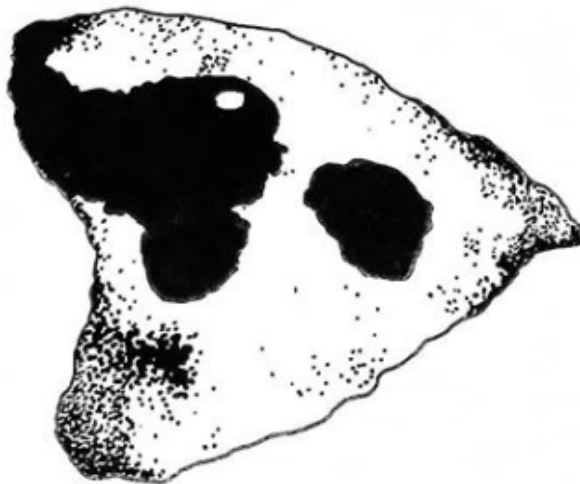
- até agosto de 2020 -

AS MÁGOAS SÃO PEDRAS (série)

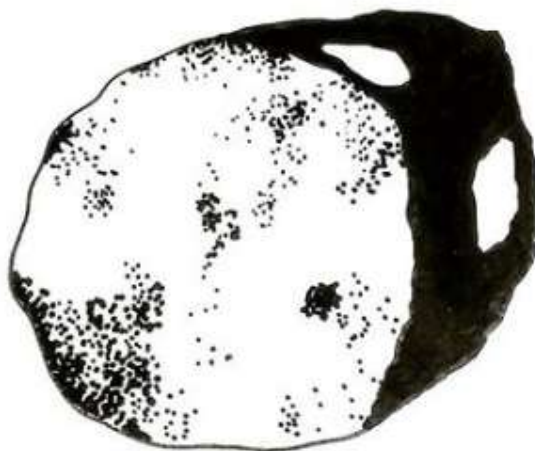
Desenho

Caneta nanquim e papel, 8x8 cm (cada)

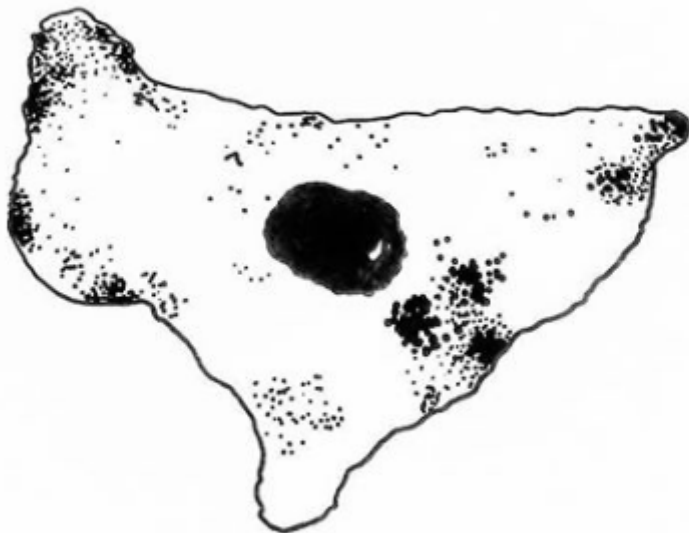
Bárbara Paul, 2020



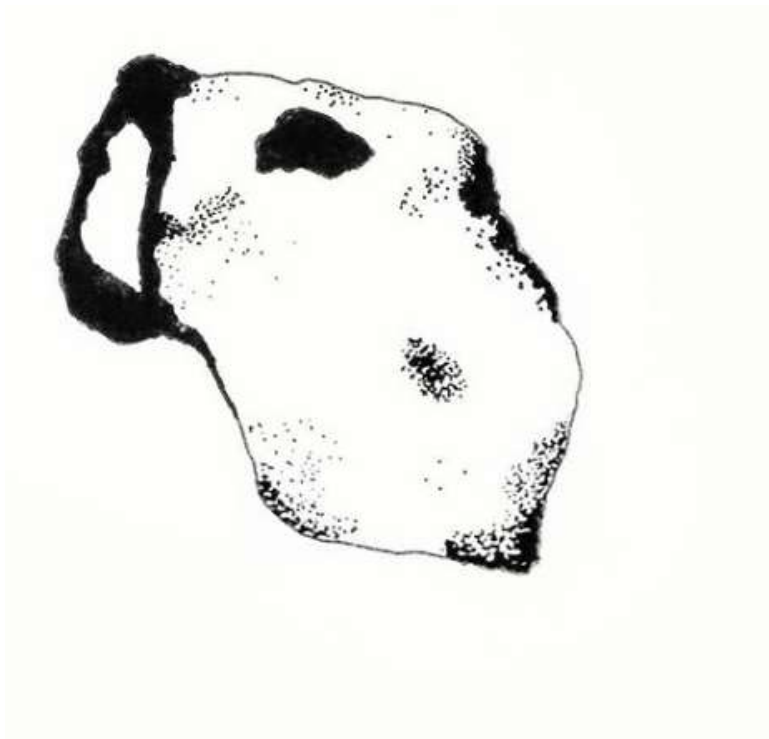
AS MÁGOAS SÃO
PEDRAS (série)



AS MÁGOAS SÃO
PEDRAS (série)



AS MÁGOAS SÃO
PEDRAS IV (série)

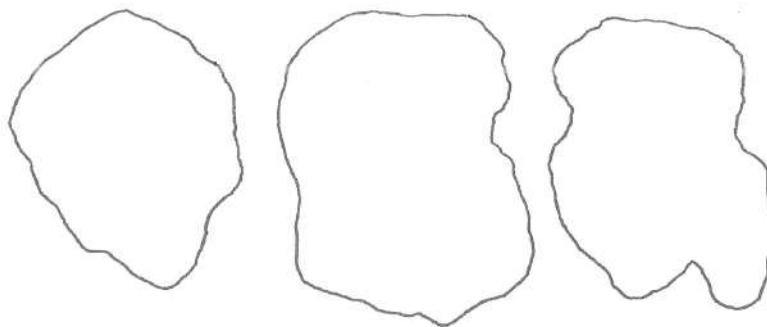


O SONHO É O AVESSO DA MENTIRA

Desenho

caneta nanquim e papel, 8x12 cm

Bárbara Paul, 2020

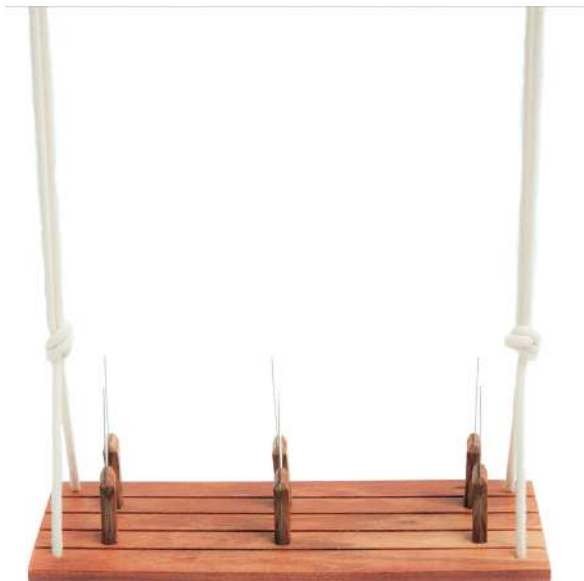


O SONHO É O AVESSO DA MENTIRA

AO MESMO TEMPO

Objeto

Balço infantil de madeira,
facas e cordas. 3m x 42cm
Bárbara Paul, 2019



VOCÊ NÃO SABIA

Instalação
piscina infantil, água
e cacos de vidro
Ø 100cm x 22cm
Bárbara Paul, 2020



O QUE É TEU TÁ GUARDADO

Objeto

Caixas acrílicas redondas
e cacos de vidro, 20x55 cm

Bárbara Paul, 2020



PAIXÃO

Objeto

Máquina de relógio, placa PET e adesivos vinílicos, Ø 20x55 cm

Bárbara Paul, 2020



FANTASMA

Objeto

Travesseiro, fronha com
rendas e cacos de vidro

39 x 56 cm

Bárbara Paul, 2020



SEM TÍTULO (série)

Objeto/fotografia
Agulha, ralador metálico,
martelo de carne e
morangos
Bárbara Paul, 2020



SEM TÍTULO (série)



SEM TÍTULO (série)



ENGOLE TUDO!

Objeto
Colher e pedras brita
3x15 cm
Bárbara Paul, 2020



**LIVRO DOS OBJETOS
PARTE II**

- entre agosto de 2020 e julho de 2022 -

O QUE VOCÊ ME
ENSINOU SOBRE
O AMOR I

Objeto

Faca e batom. 16x7cm

Bárbara Paul, 2022



A MEMÓRIA É UMA CASA PELUDA

Desenho

tinta nanquim sobre papel.

8x15 cm

Bárbara Paul, 2020



A MEMÓRIA É UM MAPA PELUDO

Desenho
tinta nanquim sobre papel.
8x15 cm
Bárbara Paul, 2020



A MEMÓRIA É UMA MONTANHA PELUDA

Desenho
tinta nanquim sobre papel.
8x15 cm
Bárbara Paul, 2020



PAPAI E FILHINHA

Objeto

Faca de brinquedo, faca
de cozinha e fita de
cetim

22,5 x 5,5 cm

Bárbara Paul, 2020



DE QUANDO O PAI CHEGAVA EM CASA

Pratos cerâmicos e
letras de macarrão
85 cm
Bárbara Paul, 2020



TRANSGERACIONAL

Objeto

Porta joias de porcelana e

plástico e cacos de vidro

5 x 7 cm

Bárbara Paul, 2020



VIOLAÇÃO

Objeto

Maiôs infantis confeccionados com lycra

60 x 28 cm

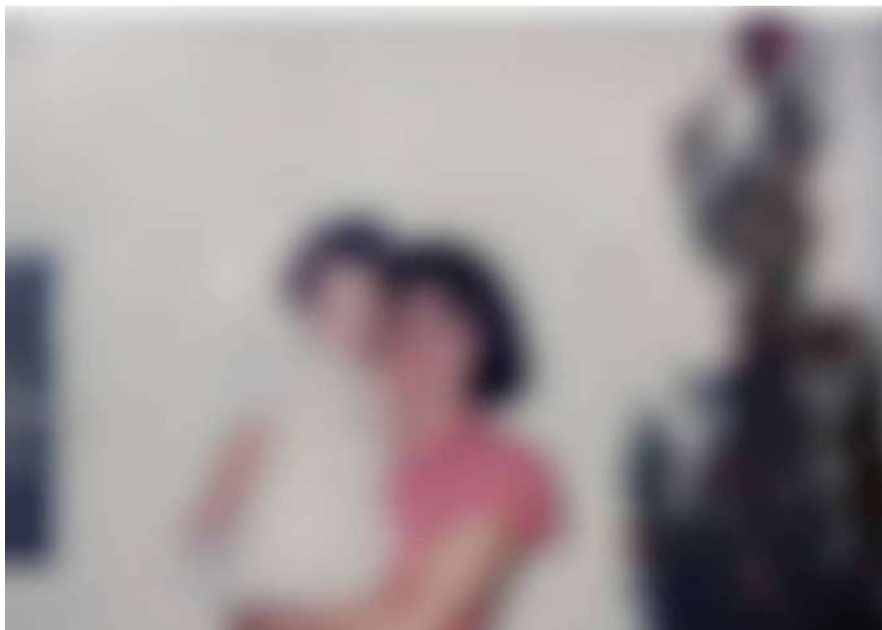
Bárbara Paul, 2020



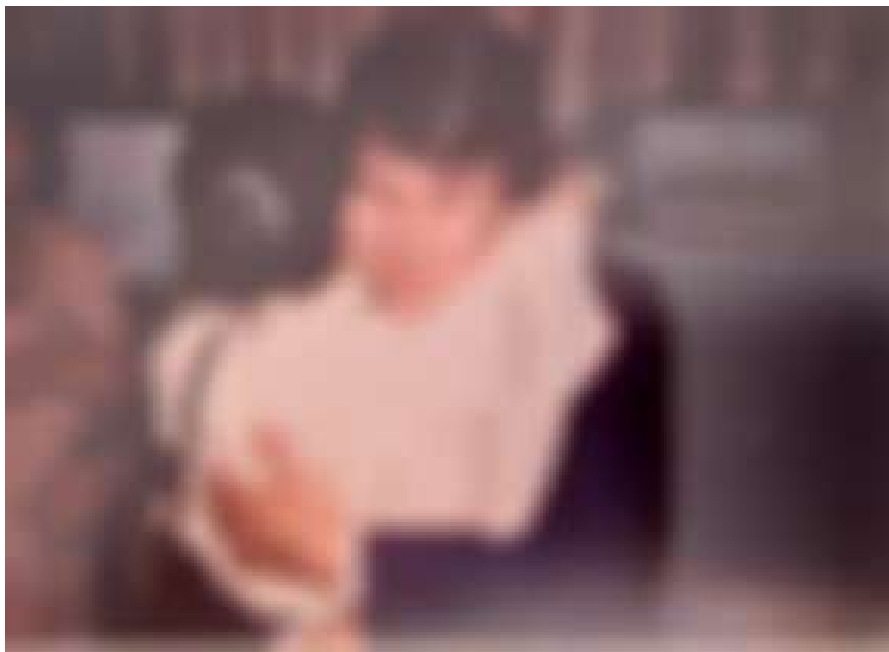
A DESOBEDIÊNCIA DA MEMÓRIA (série)

Fotografia

Fotografia analógica e
intervenção digital, 10 x 15cm
Bárbara Paul, 2021-2022



A DESOBEDIÊNCIA DA MEMÓRIA (série)



A DESOBEDIÊNCIA DA MEMÓRIA (série)



UMA HOMENAGEM A TUDO QUE NÃO PUDE VER

Objeto

Tesoura de metal, faca e
atadura. 26x22 cm
Bárbara Paul, 2021



FOTOGRAFIA 3X4

Objeto
Embalagem fotográfica
e lâminas . 5 x 8 cm
Bárbara Paul, 2020



ANTI DIACRÔNICO

Objeto

Cartões de aniversário e
pedras brita, 15 x 20 cm
Bárbara Paul, 2020



HISTÓRIA DE TRÊS TEMPOS

Objeto - Etiquetas de papel

6 x 9 cm

Bárbara Paul, 2020



ADOLESCÊNCIA

Objeto - Chicletes e
carimbo
5 x 8 cm
Bárbara Paul, 2021



SEM TÍTULO

Objeto

13 x 25 cm

Sapatos femininos e cacos de vidro

Bárbara Paul, 2020



PÃO NOSSO DE CADA DIA

Videoarte

45"

Bárbara Paul, 2021



CASAMENTO

Objeto

Lâminas e fita de cetim

8x5 cm

Bárbara Paul, 2020



LEMBRANÇA DOS MEUS QUINZE ANOS

Objeto

Faca, caixa e palitos de fósforo,
ralador metálico, fitas de cetim e
cartões de aniversário

Dimensões variada

Bárbara Paul, 2020



LEMBRANÇA DOS MEUS QUINZE ANOS



LEMBRANÇA DOS MEUS QUINZE ANOS



livro dos diálogos íntimos

bárbara paul

Londrina, 01 de agosto de 2020

Você vai precisar sorrir tanto que suas mandíbulas vão doer, vão te dizer que você foi longe demais, que você deveria ser menos rude.

Até mesmo antes de brotarem seus seios, ouvirá vozes que dirão como deve se sentar, abaixar ou caminhar e nunca mais vai conseguir repousar em canto algum antes de checar se alocou corretamente suas pernas num lugar invisível.

Vai aprender que dor é a condição da sua existência e por isso será queimada, raspada, arrancada, penetrada e costurada com um mal-estar que disfarçarão de cuidado.

Seu corpo será sempre público e sendo público um dia na vida (ou vários) você vai ser tocada sem consentimento.

Você vai querer falar, não, você vai querer urrar, mas vai falar tão baixo que vão pedir para que repita e aí você vai desistir de falar.

Vai esquecer várias vezes do verdadeiro motivo que a fez escolher o que escolheu e por isso vai se sentir vazia e o vazio vai se tornar parte de quem é.

Vai se deitar no divã semanalmente para entender por que sente tanta raiva até perceber que essa raiva é provocada pelos seus maiores afetos, aqueles que são capazes de te causar mais dor e então vai se sentir profundamente sozinha.

Vão te dividir em categorias pragmáticas e sem perceber você vai fazer tanta força para caber nelas que sentirá dores musculares insuportáveis e enxaquecas intermináveis que tentará cessar com analgésicos sem sucesso.

Vai duvidar de você mesma e vai conferir milhões de vezes todas as suas tarefas e as vozes voltarão desta vez te chamando de burra, de má ou de mau amada.

Contará nos dedos as vezes que vai dizer não sem culpa e vai performar sua mãe com tanta habilidade que por fim não saberá onde começa uma e termina outra.

Talvez você asse bolos, deixe queimar algumas panelas de arroz, mas nunca conte para ninguém o verdadeiro motivo.

31 de outubro de 2021

Pai,

Eu não sabia que você ainda era capaz de me machucar tanto, eu escrevo essa carta – que eu nunca vou ter a coragem de te entregar – segurando firme um choro antigo que faz meu queixo tremer igualzinho quando eu tinha seis anos e você gritava comigo.

Sábado passado você ligou todas as bocas do fogão e deixou o gás escapar pela sua casa inteira, mandou uma mensagem de despedida pra minha mãe e foi dormir, a 500 km de distância de nós, aí a gente revisitou tanta coisa sabe, essa dor de te amar e te ver escorrer pelos nossos dedos igual tentar segurar água.

Você é como se fosse uma torneira que alguém esqueceu aberta e que começa enchendo a cuba da pia, mas vai escapando para o banheiro todo, alagando o chão, tomando os cômodos, invadindo os quartos, molhando os móveis, inundando tudo, sem qualquer limite.

A gente já se afogou tanto nesse teu excesso de água, a gente tem passado a vida inteira tentando fechar essa torneira, mas a gente não consegue. Tem uma dor que mora em você que não deixa nada se fechar.

Eu tive tanto medo de você partir pai, mas eu aprendi a fingir até para mim mesma que isso era mais uma das suas crises, que ia passar, porque eu tenho medo de cair no buraco junto com você.

Aí eu volto a trabalhar, tem sempre uma louça para lavar, e a distância também ajuda bastante. Mas eu sei que você está chegando perto, que cada vez que você testa tentar morrer você vai aprendendo como fazer e eu sei que um dia você vai conseguir, você já tentou tantas vezes...

E é claro que eu já caí no buraco junto com você, a gente às vezes vive bem lá no fundo, juntos, num silêncio tão ancestral que alcança nossas duas infâncias ao mesmo tempo, e eu te vejo bem menino, já sofrendo tanto.

Eu te vejo no rosto de um aluno meu que tem as orelhas grandes assim como você tinha, e eu amo tanto esse aluno como se ele fosse uma versão antiga sua que eu pudesse salvar de alguma forma, eu quase o chamo pelo seu nome.

Te amar é tão confuso pai.

Alguém desligou as bocas do fogão a tempo, mas não fui eu.

Londrina, 25 de setembro de 2020

Querida Lygia,

Desde que li a carta que escreveu Mondrian compreendi que os artistas têm o poder do encontro com os mortos de todas as espécies, do contato com tudo que voluntariosamente forçam apesar do tempo e do espaço.

E nesse silêncio em que encontro com sua voz, entendo meu corpo como um balanço, destes de parque infantil, ordinários, coloridos e seriados, um azul, outro amarelo, outro vermelho...

Entregue ao vento, nesse movimento de ir e vir involuntário, como pêndulo sirvo de ponte entre os mundos da infância e a mão adulta.

Trago e devolvo, contraio e solto, mas nunca deixo de caminhar ao sabor do outro, do que não escolho. Quando todos vão embora, acabam-se os doces de palito e os choros causados por demandas primárias, quando as crianças exaustas dormem sem perceber, eu continuo indo e vindo.

Sinto toda a dureza que me contém de tal forma que nem esse vento que me arrebatava, nem a chuva que me enferrujava os cabos, nem esse sol brasileiro que queima minha superfície desgastada de mil assentos é capaz de transformar.

Eu sou fixa, mas sou levada pelo contato, sou o resultado de todos que me usaram, para acalmar ansiedades, depois de uma corrida de testas suadas, minutos após a primeira pedalada sem auxílio parental, durante uma briga sem causas aparentes e daquela angústia que não tem nome típica da infância, sei que entendo por que foi essa criança.

Serei esquecida, é impossível lembrar de mim após a puberdade, vou me tornar fruto de miopias e não haverá óculos que os fará enxergar esse momento inapreensível. Continuo madeira, continuo ferro, continuo indo e continuo voltando e resisto a tempestades e umidades de todas as espécies, queimo, descasco, não escolho.

Londrina, 20 de outubro de 2020

Carta a mim e aos meus 15 anos,

Eu sei que se sente sozinha e que por isso anda por toda a cidade e passa dias fora de casa, que o único lugar em que pode chorar é o banheiro da casa de outras pessoas e talvez seja por isso que no futuro você terá uma fé imensa naquilo que está longe, como se correr cada vez mais rápido fosse um jeito eficaz de não olhar para trás.

Seu corpo está crescendo e percebo que se aperta cada vez mais para caber na calça jeans que usa todos os dias para ir para a escola, mas que se aperta também para caber em muitos outros lugares que nunca foram seus.

Busca o acolhimento nos braços de meninos que almoçam com seus pais em restaurantes caros aos finais de semana e que não sabem o que é dar de comer para ninguém, e por isso se machuca tanto e tantas vezes que a sua pele não consegue criar feridas antes da próxima queda.

Sei que tem vergonha e que se esconde em camisetas larguêrrimas e em silêncios tão violentos que vão te assombrar mais tarde em forma de uma revolta sem nome e que você buscará as causas de tanto desejo, de tanta vontade de comer o mundo com garfo e faca, mas que no final vai perceber que essa ausência não passa de um empihlamento de mágoas.

É como se ao longo da vida você não desenvolvesse a habilidade de expurgar seus detritos e que essa condição residual fosse também uma condição para ser você e por isso não é difícil prever que escreverá cartas mentais a todos aqueles que não pôde alcançar, criará diálogos infinitos durante seus banhos dos quais nunca terá coragem de falar em voz alta.

Será um ser ruminante e de digestão lenta que andarás em círculos, parecerá aos olhos dos outros um ser sem memória que se permitirá ser chão vezes demais sempre procurando a diferença em meio a tantas repetições.

Assim como seu corpo adolescente você percorrerá por toda a cidade a procura dessa coisa sem nome e todos os calos de seus pés serão testemunhas dos seus excessos. Você ainda vai se lançar em águas escuras muitas vezes e andarás também por outras cidades até que um dia exausta você vai desistir e construir para si uma casa na qual possa voltar.

Espero que um dia seja capaz de se perdoar por ter se esgotado tanto nessa procura impossível.