

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC**

**CURSO DE ARTES VISUAIS**

**HELENA VITTO DAL PONT**

**DIÁLOGOS POSSÍVEIS: REFLEXÕES SOBRE ARTE – ROUPA – MEMÓRIA NA  
CONTEMPORANEIDADE**

**CRICIÚMA JUNHO DE 2012**

**HELENA VITTO DAL PONT**

**DIÁLOGOS POSSÍVEIS: REFLEXÕES SOBRE ARTE – ROUPA – MEMÓRIA NA  
CONTEMPORANEIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador: Prof. Mestrando Marcelo Feldhaus

**CRICIÚMA JUNHO DE 2012**

**HELENA VITTO DAL PONT**

**DIÁLOGOS POSSÍVEIS: REFLEXÕES SOBRE ARTE – ROUPA – MEMÓRIA NA  
CONTEMPORANEIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado  
pela Banca Examinadora para obtenção do  
Grau de Bacharel, no Curso de Artes Visuais  
da Universidade do Extremo Sul Catarinense,  
UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos  
e Poéticas

Criciúma, 27 de Junho de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Marcelo Feldhaus - Mestrando - UNESC - Orientador

Prof<sup>a</sup> Aurélio Regina de Souza Honorato – Mestre em Educação - UNESC

Prof<sup>a</sup> Odete Angelina Calderan – Mestre em Artes Visuais - UFSM

**Dedico este trabalho aos meus amores,  
amigos e heróis.**

## AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não teria acontecido sem algumas pessoas chave, registro aqui em singelas palavras os meus sinceros agradecimentos a todos que me ajudaram, apoiaram...até aqueles que não fazem ideia do quanto me inspiraram.

À minha mãe e meu pai, Maria Salete e José, pelo amor e apoio incondicional e pelas vezes em que me deram a força que eu precisava, seja com um abraço ou com a minha comida preferida.

Ao meu broto, Paulo Henrique Mangili por estar presente em todos os instantes desde o início da caminhada. Por aguentar meus ataques de pânico, pelos conselhos valiosos, pelas críticas construtivas e pela contribuição na produção artística.

As minhas nonas, Otília D'Stefani Dal Pont, por me ensinar o prazer da leitura, e Rosina Durante Vitto pelas deliciosas tardes com sabor de limão, e ao meu amado nono Armédio Dal Pont pelos melhores momentos da minha infância.

Ao Bruno, a Manu e a Paula, meus melhores amigos que foram presença constante e me fizeram rir em períodos turbulentos. A todos os demais amigos e colegas que me proporcionaram bons momentos ao longo destes quatro anos e meio de curso.

A Duda e a Andreia, o meu muito obrigada por tornarem meus devaneios reais, e a Elisa que inconscientemente permitiu o nascer desse projeto.

Ao meu orientador Marcelo Feldhaus, por caminhar comigo nesse período, agradeço pela paciência, dedicação, pelas ótimas ideias e por captar a alma do projeto.

Ao meu irmão, Juliano Vitto Dal Pont.

Obrigado especial a todos os professores que contribuíram na minha caminhada, em especial aqueles que além de ensinar entregaram um pouquinho dos seus corações em cada aula, são eles: Jussara Guimarães, Angélica Neumaier, Marlene Just e Helene Sacco. Obrigada também a sempre gentil e prestativa, Eliane Ferreira.

Por último, meu obrigado ao café e ao pó de guaraná, companheiros importantes nessa jornada.

**“A memória é como um quarto, como um corpo, como um crânio, como um crânio que encerra o quarto onde o menino está sentado.”**

**PAUL AUSTER (1999)**

## RESUMO

A presente pesquisa intitulada “Diálogos Possíveis: Reflexões sobre arte-roupa-memória na contemporaneidade” está inserida metodologicamente na linha de Processos e Poéticas do curso de Artes Visuais – Bacharelado. É uma pesquisa em arte, de natureza básica e abordagem qualitativa e tem por objetivo compreender como a memória afetiva se faz presente no vestuário e como essa conexão pode ser o ponto de partida para um processo artístico calcado na arte contemporânea. Debruça-se sobre a relação entre arte, memória e roupa discutindo o próprio estado da arte na atualidade. Para esclarecer a questão supracitada a pesquisa faz uso da revisão bibliográfica e ampara-se em teóricos e artistas que trabalham o tema proposto, entre os quais ressalto BRAGA (2000), CANTON (2009), CASTILHO (2005), COCCHIARALE (2006), RUSH (2006) e STALLYBRASS (2004). Em decorrência, trabalha-se o paralelo entre a pesquisa teórica e a realidade da artista que propõe a pesquisa, resultando em uma produção artística que objetiva corporificar a analogia escolhida, tendo como suporte a videoinstalação. Por fim, faço algumas considerações sobre as novas possibilidades da arte contemporânea e como isso permitiu que objetos cotidianos, como uma roupa carregada de lembranças possa sair do lugar comum e ser alçada ao status de arte.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Memória. Roupas. Videoinstalação.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – J.L.B.D .....	24
FIGURA 2 – J.L. 35 .....	24
FIGURA 3 – EL PUERTO .....	25
FIGURA 4 – INSTALAÇÃO SOBRE DUAS FIGURAS/CAPELA DO MORUMBI .....	26
FIGURA 5 – SEM TÍTULO/LÁZARO .....	26
FIGURA 6 – DE BOM CORAÇÃO/DA FALSA MORAL .....	26
FIGURA 7 – LOS DELÍCIAS .....	26
FIGURA 8 – FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA COLÔNIA JULIANO MOREIRA .....	27
FIGURA 9 – MANTO DA APRESENTAÇÃO .....	29
FIGURA 10 – FORRO DE SONHOS PÁLIDOS.....	31
FIGURA 11 – INSTALAÇÃO SOBRE PÉROLAS .....	31
FIGURA 12 – PERFORMANCE MEMÓRIA DO AFETO .....	31
FIGURA 13 – O ENCONTRO .....	33
FIGURA 14 – OS PRIMEIROS RABISCOS: A FORÇA MOTRIZ .....	35
FIGURA 15 – OS PRIMEIROS RABISCOS: A PRIMEIRA IDEIA.....	36
FIGURA 16 – OS PRIMEIROS RABISCOS: A SEGUNDA IDEIA .....	37
FIGURA 17 – MNEMOSYNE: O PEQUENO MANUAL NÃO ILUSTRADO .....	39
FIGURA 18 – PREPARANDO MNEMOSYNE .....	40
FIGURA 19 – MNEMOSYNE: A POSTOS .....	40
FIGURA 20 – ATÉ BREVE!.....	41
FIGURA 21 – O CAMINHO DE MNEMOSYNE .....	42
FIGURA 22 – QUANDO MNEMOSYNE RETORNA.....	43
FIGURA 23 – MNEMOSYNE .....	48

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

FCC - Fundação Cultural de Criciúma

H.I.V - Vírus da Imunodeficiência Humana

SC - Santa Catarina

SP - São Paulo

UNESC - Universidade do Extremo Sul Catarinense



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 ALINHAVANDO IDEIAS.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 PENSANDO O MÉTODO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 COSTURANDO: ARTE-ROUPA-MEMÓRIA.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 LEONILSON: VOILÀ MON COEUR.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DE QUE COR VOCÊ VÊ A MINHA AURA?.</b>	<b>27</b>
<b>2.3 BETH MOYSES: MEMÓRIA DO AFETO .....</b>	<b>30</b>
<b>3 TECENDO A OBRA.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1 OS PRIMEIROS RISCOS .....</b>	<b>33</b>
<b>3.2 RABISCANDO IDEIAS .....</b>	<b>35</b>
<b>3.3 O CAMINHO DE MNEMOSYNE.....</b>	<b>38</b>
<b>3.4 DESDOBRANDO OS SUPORTES.....</b>	<b>43</b>
<b>3.5 CORPORIFICANDO MNEMOSYNE.....</b>	<b>46</b>
<b>4 CONCLUSÃO .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>54</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 ALINHAVANDO IDEIAS

Entre as melhores lembranças da minha infância estão as tardes que passei na casa da minha nona materna. Lembro ainda hoje da geladeira repleta de picolés de limão, dos potes com broas de milho e do barulho da máquina de costura que ela conduzia tão firmemente, saíram dali algumas das minhas mais queridas roupas, roupas que viveram comigo essas tardes deliciosas e das quais ainda me lembro bem.

Tão bem quanto dessas tardes, eu lembro do chapéu de Chaves<sup>1</sup> que meu nono paterno possuía. Posso ver claramente ele entrando pela fina porta de madeira, passando pela sala enquanto eu assistia televisão para em seguida sentar na cama e brincar de “madeeeira”<sup>2</sup> comigo. Junto a ele o indefectível chapeuzinho que esteve presente até os momentos finais, e enquanto seu corpo se foi a lembrança e o chapéu continuaram, ainda estão lá e cada vez que eu o vejo é como se pudesse sentir meu querido nono.

Quando me ponho a pensar sobre o porquê da escolha do curso superior em Artes Visuais não consigo elaborar uma resposta concreta, dura. Porém, tenho a certeza de que esses dias em companhia dos meus nonos me fizeram enxergar o mundo de um jeito especial, por especial não digo melhor ou pior do que alguém, mas por um ângulo meu, com um olhar que me construiu ao longo dos anos, a partir de vivências como essas, que mais tarde se transformaram em memórias e hoje formam meu eu.

Acredito piamente que as roupas são a materialização daqueles que as usam, como bem cantou Marcelo Jeneci “a gente é feito pra acabar”<sup>3</sup>. É verdade, mas enquanto a gente é feito pra acabar parece que as roupas são feitas para guardar a nossa alma.

Possivelmente meu fascínio por brechós vem daí, o mistério que envolve cada roupa, a diferença da blusa puída, rasgada para a peça nova, intocável, sem vida. Prefiro mil vezes uma roupa com memória a simulacro estático, oco. Demorei a

---

<sup>1</sup> Chaves é o protagonista de uma série televisiva mexicana. Usa um chapéu com abas laterais que é

<sup>2</sup> A extensão da letra “e” na palavra madeira foi utilizada para que esta seja lida da mesma maneira como é pronunciada na brincadeira.

<sup>3</sup> Feito Pra Acabar. Marcelo Jeneci, 2010.

entender, e a levar, a minha paixão pelas roupas com afeto ao universo artístico no qual me inseri (tentei!), mas busco por meio deste trabalho encontrar o melhor caminho para trabalhar nisto.

Neste projeto procuro compreender como a memória afetiva se faz presente no vestuário e como essa conexão pode ser o ponto de partida para um processo artístico calcado na arte contemporânea. É também intenção desta pesquisa que as pessoas possam enxergar o espaço e o significado das roupas, muito além da última tendência.

Afim de me aprofundar nessa pesquisa enveredarei pelos caminhos da arte, roupa e memória, sempre levando em consideração questões como: de que maneira a memória afetiva pode ser o ponto de partida para uma criação artística? Qual a função social das roupas? E que artistas trabalharam a conexão roupa-memória-arte? Por fim, refletindo sobre os dados coletados é crucial que eu desenvolva uma criação/produção contemporânea que exprima essa relação.

Com o intuito de entender melhor a pesquisa, o trabalho se estrutura em quatro capítulos.

No primeiro capítulo apresentado “Alinhavando Ideias”, discorro sobre a metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa, sua definição e como ela se insere no curso de Artes Visuais – Bacharelado e para essas ponderações me apoio em autores como Gil, Minayo e Zamboni.

Pretendo concluir minha pesquisa deste modo, sempre buscando contribuir com a área da arte, desenvolvendo um objeto para ponderações acerca da arte-roupa-memória e fortalecendo os vínculos entre esta analogia.

No segundo capítulo, “Costurando arte-memória-roupa” me debruço sobre os conceitos de arte, arte contemporânea, a memória como construção social e as roupas, que além de diferenciadores sociais são simulacros da nossa identidade e memória. Em todo o decorrer do capítulo procuro interligar os três assuntos. Coli, Kátia Canton e Cocchiarale me amparam nos estudos sobre arte. Halbwachs e Canton nas reflexões sobre memória, Stallybrass na relação roupa-memória e Svendsen e Lurie nos estudos sobre roupa.

Para finalizar este capítulo e exemplificar a analogia arte-memória-roupa trago três artistas contemporâneos que referenciam e legitimam meu trabalho: Leonilson, Arthur Bispo do Rosário e Beth Moyses.

No terceiro capítulo, “Tecendo a Obra” direciono minha pesquisa para o universo da arte e o interligo ao meu universo, sempre retomando o problema que originou a pesquisa. Neste capítulo busco as origens e definições da hibridização contemporânea e da videoarte, suportes/veículos artísticos que utilizarei para desenvolver minha produção. Posteriormente busco encontrar o caminho desde as minhas primeiras ideias até o resultado final (ou quase), já que esta obra se propõe a ser uma eterna construção, quase como uma colcha de pequenos retalhos.

Finalizo com a conclusão, onde apresento o resultado e as minhas considerações sobre o problema proposto.

Mas antes de chegar ao fim é preciso começar, para isso é fundamental traçar a metodologia que foi aplicada na pesquisa, afinal é inegável a importância do método para a realização do estudo.

## 1.2 PENSANDO O MÉTODO

Ao ser desafiada para me debruçar na pesquisa em arte, é imprescindível considerar que essa dialogue com a cientificidade, porém não distanciando-se da poética, do ser sensível, do corpo e da subjetividade que sugere a contemporaneidade. Para tanto faz-se necessário definir um bom caminho metodológico.

Neste sentido, proponho esta pesquisa na Linha de Pesquisa de Processos e Poéticas do Curso de Artes Visuais Bacharelado da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, onde se encontram os projetos de criação, fazer e linguagens. Tecnologias, elementos e processos de criação, reflexão e poéticas das Artes Visuais<sup>4</sup>. Trata-se de uma pesquisa de natureza básica pois conforme Gil (2002) objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos.

Para Zamboni (2006, p.43) toda pesquisa pressupõe “uma busca sistemática de soluções com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento”.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://ead.unesc.net/ava/index.php?1339123128>. Acesso em: 07/03/2012

Sua abordagem é qualitativa, pois responde a questões particulares, aprofundando-se num tema central, neste caso a analogia entre arte-roupa-memória. Minayo (2004, p.21) define pesquisa qualitativa como aquela que:

[...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Quanto aos procedimentos, o estudo alicerça-se na revisão bibliográfica, que envolverá as áreas de memória, roupa e arte, objetivando assim ampliar os dados para a pesquisa.

A pesquisa concentra-se na seguinte questão: é possível problematizar o conceito de memória e processo artístico contemporâneo a partir de objetos do vestuário? E os principais objetivos da pesquisa incluem, compreender como o conceito de memória está presente no vestuário e como ele pode ser o ponto de partida para uma criação artística contemporânea. Além de obter um maior aprofundamento teórico nos campos que abrangem memória, roupa e arte, compreendendo a função social das roupas e a presença da memória nelas.

Além das informações citadas acima, essa também é uma pesquisa em arte, já que a sua “finalização” (ainda que parcial) resultará em uma produção artística, no caso uma vídeoinstalação. Segundo Cattani (2002 apud Leite 2008, p.31) a pesquisa em arte é “aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os elementos de um pensamento visual estruturado.”

A criação dos conceitos amparados em estudos e artistas que dialogam sobre os conceitos que destaquei acima estão relacionados a uma produção artística, na modalidade de uma vídeoinstalação. A ideia é que a produção faça referência a Mnemosyne – A deusa da memória. A criação é baseada na frase de Peter Stallybrass (2004, p.14) “Os corpos vem e vão: as roupas que recebem esses corpos sobrevivem.”

## 2 COSTURANDO: ARTE-ROUPA-MEMÓRIA

Liberdade de expressão, crítica à sociedade, mistura de técnica e sentimento, (des)condicionamento dos sentidos, entre outras mil coisas: arte! Não é tarefa das mais fáceis delimitar algo tão grandioso e intangível quanto ela, como bem colocou Jorge Coli no livro “O que é Arte?” (1995, p.7):

Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçamos-nos: elas são divergentes, contraditórias (...)

Ainda assim, é extremamente necessário que o façamos, ou pelo menos tentamos, do contrário ficaremos impossibilitados de compreender como a arte se manifesta em nosso cotidiano e nas nossas vidas. No livro Tempo e Memória, Kátia Canton (2009, p.12) reflete sobre a questão:

A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso livre de “pré-conceitos”, mas repleto de atenção. (...) A arte precisa ser repleta de verdade. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoa, tempos e espaços.

Já na década de 60, o crítico de arte Mário Pedrosa afirmava que a “arte é o exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 1960 apud CANTON, 2009, p.11), é fato que a arte deve nos estimular, fazer que vejamos as coisas de outro modo, no poema “Uma didática da invenção”, Manoel de Barros (2009, p.21) fala “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul - que nem um criança que você olha de ave”. A arte é por si subversiva, desafiadora do padrão vigente, conforme afirma Jorge Coli (1995, p.107)

Não se acomodando às normas, a arte sempre se desvia de caminhos incontroláveis, mesmo quando aparentemente obedece (...). Não devemos esquecer que há um poder “subversivo” mais profundo em sua insubordinação irreprimível.

O autor ainda complementa com a seguinte reflexão:

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de "aprendizagem". Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia.

Seguindo a linha de pensamento de Coli, temos Tolstoi (1910 apud Read 1976, p.161), que afirma:

A atividade da arte consiste em evocar em si próprio certo sentimento que se experimentou e, tendo-o evocada, transmiti-lo por meio de movimentos, linhas, cores, sons ou formas expressas em palavras, para que outros experimentem o mesmo sentido.

Vygotsky (1999 apud LEITE, 2005) declara que é função da arte que ela extrapole os estatutos, seja questionadora, que seja ação da paixão, que rompa com equilíbrio estabelecido e modifique a vontade em um sentido novo, espera-se que a arte reviva emoções, paixões e vícios que sem ela estariam esquecidos, imóveis.

Esses são conceitos que pensamos quando falamos de arte no âmbito geral, mas se pensarmos mais especificamente na arte Contemporânea, foco maior deste projeto, surgem novos questionamento típicos da nossa época, reflexos da sociedade em que vivemos e da identidade fragmentada que possuímos, conforme afirma Cocchiarale (2006, p.18): "As identidades no mundo contemporâneo não podem mais ser pensadas como uma plantação (onde cada planta tem a sua raiz) porque ele está em rede (...) Hoje temos  $n$  identidades, e não mais uma só", obviamente essa pluralização influencia na maneira como vemos e produzimos arte.

Quando por volta de 1915, Duchamp transformou os objetos cotidianos em obras de arte, ele permitiu que toda produção artística posterior pudesse ser "embalada"<sup>5</sup>, trazendo à tona a ideia de que o fazer manual não mais qualificava a autoria. Conforme Cocchiarale (2006, p.20): "na produção contemporânea o fazer (manual) deu lugar à invenção e à ideia. O *ready-made*<sup>6</sup> de Marcel Duchamp poderia ser visto dessa forma". O autor ainda afirma que o motivo pelo qual a arte contemporânea nos assusta é a proximidade que ela possui com a nossa vida, pois diferentemente do modernismo:

<sup>5</sup> Neste contexto a expressão "embalada" deve ser entendido como algo que impulsionou a produção artística posterior e não como algo pronto ou padronizado.

<sup>6</sup> O termo *Ready Made* refere-se a objetos fabricados em série, mas desviados das funções primitivas pela sua instalação numa galeria, num museu. (COLI, 1995, p.66).

A arte contemporânea esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. Se a arte contemporânea dá medo é por ser abrangente demais e muito próxima da vida. (COCCHIARALE, 2006, p.16)

Conforme afirma Kátia Canton (2009, p.9) “Hoje a arte mistura cada vez mais questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano, em todas as instâncias: o corpo, a política, a ecologia, a ética, as imagens geradas na mídia etc”.

No meio dessa amálgama descrita pela autora, podemos ressaltar aquela que era vista pelos gregos arcaicos como uma deusa: a memória. Protetora das artes e da história, Mnemosyne era considerada a mãe das musas e “proporcionava aos poetas e adivinhos o poder de retornar ao passado e lembrá-lo para a coletividade. Tinha o poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou historiador registra em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais. (CHAUÍ, 1999 apud AMARAL 2006).

Há muito que a memória tem sido objeto de estudo em campos diversos, filosofia, biologia, neurologia, sociologia, psicologia e bioquímica apenas para citar alguns. Parece porém que a maneira de abordar o assunto é inversamente proporcional a quantidade de áreas que se debruçam sobre o tema, como bem coloca Elizabeth dos Santos Braga, no livro *A Constituição Social da Memória* (2000, p.23) grande parte das abordagens sobre o tema focalizam o olhar para o interior do indivíduo, no sentido literal, “focando-se no cérebro, na anatomia do cérebro, nas redes neurais, no neurônio e nos mecanismo pré e pós-sinápticos. Do coração ao cérebro, a ênfase foi colocada no interior do organismo que recorda”.

Contrário a corrente, este não é o ponto focal deste trabalho que procura abordar a memória do ponto de vista social, da formação das lembranças a partir do convívio com outros homens e a sociedade, com uma visão que enxerga a memória humana como um processo elaborado no movimento coletivo, que enxerga o homem como produto da sua relação com outros homens. Nesse projeto a memória precisa ser vista na esfera cultural, até sentimental, é preciso que ela transponha o domínio meramente biológico.

Como podemos considerar apenas o funcionamento cerebral responsável pela memória quando o desenvolvimento do homem é fundamentalmente social? Esta abordagem da memória estritamente individual começa a ser questionada nas décadas de 20 e 30 por autores como Halbwachs, que como bem coloca Braga (2000, p.18):

Enfatiza uma visão da recordação, memorização e esquecimento como trabalhos/processos construídos culturalmente, em termos de seu conteúdo e sua estrutura. Contestando a noção idealista de memória humana como capacidade mental pré-existente, concebem-na como um processo que se constitui na dinâmica social.

Para Halbwachs, a memória individual humana está inserida no que ele chama de *memória coletiva*<sup>7</sup>. Para ele a memória do indivíduo depende do relacionamento com a família, a escola e os demais grupos de convívio que tem relação com o indivíduo. Mesmo as ideias, reflexões e sentimentos que por vezes atribuímos apenas a nós são movidos pelo coletivo. (BOSI, 2001.)

Bosi (2001, p.55) ainda coloca que o “caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.” Para Walter Benjamin (1994, p.210):

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.

Segundo o mesmo autor (1994, p.211) “é a reminiscência que funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração”.

Motivados por esse “cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (Bosi, 2001, p.39) é que sobretudo a partir dos anos 90 a memória irá se tornar uma constante nas produções artísticas contemporâneas:

Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendam e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e informação diária. (CANTON, 2009, p.21)

Mas como transformar a memória em uma produção artística? É necessário enxergarmos a lembrança e nossas experiências vividas. Para alguns

---

<sup>7</sup> Grifos do autor.

filósofos a memória é a garantia de nossa própria identidade, dizer eu reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos<sup>8</sup>. Já na década de 30, o filósofo alemão Walter Benjamin (apud CANTON, 2009, p.26) observa a importância da memória, uma narrativa que se ligue a experiência pessoal:

Em textos como “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, ressalta a importância de uma narrativa da memória, ligada à transmissão da experiência pessoal. Ambos os ensaios partem daquilo que Benjamin chama de “perda ou declínio da experiência” – no sentido substancial do termo, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana. E essa tradição é retomada e transformada em cada geração, a continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. O que importa é algo que passa adiante, que é maior que as pequenas experiências individuais particulares, algo maior que a simples existência individual, algo que transcende a vida e a morte particulares e que pertence a uma memória viva e pulsante.

Com uma visão mais poética, podemos dizer que somos feitos de memórias, lembrança, experiências e informações, uma combinatória de experiências que deram certo (ou não). Para Ítalo Calvino nós somos:

Uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (1995, p.138)

Para Canton (2009, p.57), “o interesse dos artistas contemporâneos em trabalhar a memória consiste em um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual”. É como se ao nos apegarmos as memórias, as lembranças... estivéssemos escolhendo não fazer parte desse turbilhão de informações diárias com o qual somos bombardeados, é como se optássemos pelo duradouro ao invés do instantâneo. Ainda conforme a autora, trabalhar com a memória é oferecer um testemunho de riquezas afetivas ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.

Das maneiras possíveis de expressar nossas memórias, de propor suportes materiais para manifestar o nosso eu podemos enfatizar a nossa relação com objetos cotidianos, desde aqueles com os quais não temos nenhuma relação mais profunda, até aqueles outros que guardamos desde a infância. Também

---

<sup>8</sup> AMARAL, Régina Sélia Durães. Um baú chamado memória. **Revista Psicologia**, São Paulo, n. 29, p.34-36, mar. 2006.

enxergamos os objetos como depósitos de lembranças, e possivelmente nenhum outro objeto é tão rico de significado simbólico quanto as nossas roupas, é nelas que literalmente corporificamos nossas memórias, relações, alegrias e frustrações. Cada peça carrega consigo um universo único, um mundo de simbolismos e sua autenticidade e existência única, ainda que mais mil peças iguais aquela tenham sido fabricadas, é somente naquela peça que se desdobra a sua história, é isso que Walter Benjamin (1994, p.167) chama de “esfera de autenticidade”, algo que não pode ser reproduzido tecnicamente.

É essa mesma aura<sup>9</sup> que faz Stallybrass (2000, p.13) enxergar a mágica das roupas:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos.

Conforme o mesmo autor (2000, p.14) ao pensarmos nas roupas como modas passageiras, estamos expressando apenas uma meia-verdade: “Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós...”

As roupas mudam conforme o eu que as veste, enquanto passam de mãe para filha, de irmão para irmão elas carregam um pouco de cada pessoa. Na linguagem das pessoas que trabalhavam com conserto de roupas no século XIX os puídos nos cotovelos ou mangas de uma jaqueta, por exemplo, eram chamados de memórias, tais desgastes remetiam ao corpo que havia usado a vestimenta. Eles memorizam a interação entre pessoa e coisa, mas se pela vertente sentimental isto valorizava a peça, pelo lado comercial isso constituía uma desvalorização da mercadoria. (STALLYBRASS, 2000).

Para este trabalho porém, o que interessa é exatamente esta visão da roupa como algo simbólico e carregado de significados, de alma.<sup>10</sup>

Domínio arquetípico da moda, o vestuário é inevitável e altamente significativo, é uma das primeiras maneiras de gritar (ou esconder) quem somos para a sociedade. A roupa pode não falar no sentido literal mas carrega consigo

<sup>9</sup> Mais adiante, o conceito de aura será explicado por Walter Benjamin.

<sup>10</sup> Este projeto não tem a intenção de fazer um resgate da história da roupa ou da moda, ele pretende se fixar na importância da roupa enquanto memória afetiva. Para uma pesquisa aprofundada sobre história da roupa indica-se a leitura do livro “A Roupa e a Moda” de James Laver (2005).

códigos e símbolos que corporificam nossa identidade. Conforme afirma Castilho (2005, p.31):

Nascemos nus e vivemos vestidos. É justamente o modo como cobrimos e descobrimos nosso corpo que faz “a” diferença. A sociedade contemporânea, que tanto privilegia a imagem, a forma, os adornos e trajes como sistema de significação, de caráter simbólico, é quem faz com que tipos de trajes e objetos readquiram uma grande importância.

Para Oliveira (1995 apud CASTILHO 2005, p.31):

As roupas compõem uma arquitetura têxtil em que cada linha tem um sentido: aquele de um conjunto de objetos fabricados, servindo, de um lado, para cobrir o corpo humano, para lhe proteger, e , de outro, para embelezá-lo, ornamentá-lo ou dar-lhe uma característica determinada com o propósito de marcar o seu papel na cena. O que as roupas codificam é um gosto específico e efêmero, um papel actancial (ou atorial, talvez) em uma história localizada no tempo e espaço, mas também uma concepção do corpo, da posição sócio-econômico-cultural do indivíduo no seu grupo de origem, seu caráter psicológico, seus humores. Geralmente, as roupas ajudam a transmitir os valores de uma sociedade: elas veiculam assim uma concepção ética e estética.

Podendo ser vista como uma fronteira entre o sujeito e o mundo, para James Laver (apud Lurie, 1997, p.19) as roupas são nada menos que a mobília da mente tornada visível. É válido declarar que o vestuário funciona como a nossa segunda pele, como um simulacro capaz de carregar nosso corpo ainda que estejamos ausentes, não é a toa que no livro “O Casaco de Marx”, o escritor Peter Stallybrass escreve que mesmo após a morte de seu amigo Allon ele podia encontrá-lo nos puimentos do cotovelo de seu casaco preferido.

As roupas recebem a marca humana, o afeto, elas são símbolos com os quais nos apresentamos à sociedade e ainda que não sejam uma linguagem fechada e absurdamente explícita as pessoas se mostram através delas, são parte crucial da construção do eu. Para Svendsen (2010, p.71) nas sociedades do passado os códigos eram relativamente estáveis, sendo capazes de comunicar a identidade social de maneira bastante inequívoca, mas com o advento da modernidade e a fragmentação da identidade essa estabilidade se perdeu, contudo ainda tiramos conclusões referentes aos outros com base nelas, conforme o mesmo autor:

Símbolos são centrais para toda conformação de identidade, quer se trate de um crucifixo, um *piercing* ou um traje nacional. Esses símbolos têm de

*significar* e ajudar a dizer alguma coisa sobre a pessoa que os usa. Certas cores, por exemplo, estão associadas a simpatias políticas, como a combinação de vermelho e preto ao anarquismo. (2010, p.70):

Seguindo essa mesma linha de pensamento podemos analisar a cor branca e a simbologia do vestido de noiva. Relativamente recente, o tradicional vestido branco não é tão tradicional assim. Antes do seu surgimento, na década de 20 as mulheres tinham por costume usar um vestido longo na cor que desejassem. Lurie (1997, p.198) defende que:

Hoje, a maioria as jovens se casa com um traje branco especial, de tecido e feitiço clássicos, supostamente um símbolo de inocência e pureza e que será usado apenas uma vez na vida (...) Um cínico talvez se questione por que essa roupa cara e arcaica deveria se tornar elegante justamente no momento em que a mudança dos costumes sociais e a disponibilidade do controle de natalidade a tornaram muito menos provável que antes, quando a noiva era uma virgem pura. Prudence Glynn, uma comentarista erudita e sagaz do vestuário inglês, sugeriu que tanto a noiva moderna “quer um momento maravilhoso, escapista e romântico em sua vida, que do contrário seria enfadonha”, como, talvez, “ao usar um vestido arcaico esteja declarando sua crença inconsciente de que a cerimônia em si é arcaica.” Também é possível que a função do vestido e o véu de noiva seja mágica: que vesti-los em uma noiva cancele suas experiências anteriores, de modo que comece a vida de casada emocional e simbolicamente, se não fisicamente, intata.

É importante perceber aqui, que as roupas agem como objetos-extendores, seja um vestido de noiva, uma camisa com estampa havaiana ou bermuda listrada, cada peça que vestimos pode ser vista como um prolongamento do sujeito: ao sair de casa pela manhã e escolher a roupa que vestiremos ainda que inconscientemente estamos escolhendo como nos mostrar a sociedade. As roupas representam metonimicamente aquele que as veste, e por meio de associações e relações metaforizam o ser humano e revelam sua posição na sociedade contemporânea bem como sua relação consigo mesmo e com os outros (CASTILHO, 2005, p.23).

Amparada na costura arte-memória-roupa, trago para reflexão três artistas que souberam como poucos submergir nesse universo e interligá-lo a arte contemporânea com obras carregadas de poesia, lembranças e intimismo: Leonilson, Arthur Bispo do Rosário e Beth Moyses.

## 2.1 LEONILSON: VOILÀ MON COUER

Ouro de artista é amar bastante. (Leonilson)

Se alguém personifica a afirmação de Canton de que trabalhar com a memória é como abrir um diário ao espectador, este alguém é Leonilson. Vida e obra se confundem na sua trajetória resultando em produções extremamente autobiográficas que tem com tema constante a necessidade de fixação de uma memória e o uso do corpo como suporte.

Expoente da Geração 80, Leonilson traz consigo a alcunha de artista romântico, daqueles que quando você olha o trabalho parece uma aquarela simples, mas ele tirou do coração e pôs na parede (PEDROSA, 1995)<sup>11</sup>. E como bem coloca o mesmo autor “expor o coração é ato doloroso, sobretudo em tempos de cinismo e ceticismo, trazendo consigo e com frequência ambiguidade e contradição.” (PEDROSA, 1995, p.20)<sup>12</sup> Mas além do coração é preciso coragem, poucos são aqueles que sem medo, expõem suas memórias, dores e devaneios ficando desnudo frente ao público.

Conforme afirma Lisette Lagnado (1995, p.34), na biografia do artista:

Leonilson traz em sua formação dois dados necessários para a leitura de sua obra: a cultura nordestina e a iconografia religiosa, ancorada nos valores morais. Num segundo momento, as frequentes viagens do artista ao exterior tornam-se constitutivas da obra, imprimindo nela um caráter nômade.

Somam-se a isso o fato de Leo crescer entre retalhos amontoados, herança do pai comerciante de tecidos, brinquedos artesanais, os parangolés de Hélio Oiticica, os trabalhos de tecelagem de Eva Hesse, a produção de Arthur Bispo do Rosário e Lygia Clark, e a visita a uma exposição de design sobre os Shakers<sup>13</sup>.

Segundo Lagnado (1995, p.29) podemos destacar três núcleos formativos no percurso de Leonilson:

<sup>11</sup> PEDROSA, Adriano. “Voilà Mon Coeur”. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: SESI, 1995.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Segundo Lagnado (1995), os Shakers são uma seita religiosa fundada sobre o otimismo, que vive de forma simples e pura.

Os primeiros anos (1983-88) buscam uma definição estética por meio do “prazer da pintura”; em seguida (1989-91), o artista encontra um ponto firmeza no tema do “abandono” e na sua inclinação para os valores românticos; nos dois últimos anos de sua vida, a alegoria da doença<sup>14</sup> - domina por completo a linguagem. O conflito com a sexualidade só irá aparecer de forma persistente a partir de 1991.

Ainda conforme a autora, é naquilo que o artista denomina como “Anotações de Viagem” que a produção atinge seu momento mais complexo. Bem além de uma simples colagem, o título se refere a um conjunto de trabalhos feitos com pedras semipreciosas, botões e bordados, outra característica marcante de Leo. São essas criações que inserem no trajeto do artista a costura.

Um exemplo claro como a costura e os objetos de uso pessoal do artista se fundiam em seu trabalho, é a instalação *O Gigante com Flores*, Lagnado (1995, p.35) descreve a peça:

Consiste num lençol bordado e dobrado sobre uma mesa de ferro pintada de branco. Com essa peça, semelhante a um livro fechado, o ciclo de produção encerra a memória do corpo – um vínculo íntimo entre a existência do sujeito e sua projeção nos objetos.

A autora segue declarando que os bordados da última fase de Leonilson, realizados próximos à sua morte, mais do que autobiográficos são autorretratos. Como o bolsinho com as iniciais do nome do artista (“J.L.B.D”) ou um saquinho com a idade de José Leonilson (“J.L. 35”), para Lisette são relicários que guardam a imagem do artista após a sua morte.



Figura 01. J.L.B.D, Leonilson, 1993, bordado s/veludo, 14 x 12,5 cm  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]



Figura 02. J.L. 35, Leonilson, 1992, bordado s/voile, 15,5 x 15,5 cm  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]

<sup>14</sup> Leonilson era portador do vírus HIV.

Outra obra que a autora cita é *El Puerto*, um trabalho pequeno em medidas, mas gigantesco em significado:

Um espelho absolutamente prosaico, com moldura laranja, coberto por um fragmento de pano listrado verde e branco. Nesse pano, recortada de sua camisa usada, o artista bordou alguns sinais de seu tempo: “Leo, 35, 60, 179, El Puerto”. Alinhavadas verticalmente com fio azul, são informações precisas a respeito de uma situação mutante. A explicação: seu consultante é soropositivo, condição que inflige a seu corpo uma série de mutações físicas. Diante desta nova modalidade de visão que, no limite, ainda pode ser chamada de “autorretrato”, o sujeito “Leo” tem 35 anos, está pesando 60 kg, mede 179 centímetros.



Figura 03. El Puerto, Leonilson, 1992  
Bordado s/ tecido s/ espelho, 23x18cm  
[<http://www2.uol.com.br/leonilson/galeria02.htm>]

Mas é em 1993, no seu último ano de vida, que o artista que se descrevia como um curioso e andarilho desenvolve uma das suas mais extraordinárias e representativas obras, a instalação na Capela do Morumbi. Impregnada de espiritualidade e com forte alusão à fragilidade da vida, a instalação nasce a partir das suas próprias camisas e fundamentalmente focada em tecidos leves e na cor branca, que acentuam a questão da desmaterialização, tanto da obra quanto de seu criador. Trata-se de potencializar a memória e a ausência de futuro (LAGNADO, 1995).

No artigo *José Leonilson na Capela do Morumbi*, Douglas Freitas descreve a instalação:

Camisas de uso cotidiano dispostas sobre duas cadeiras que ocupam o altar recebem as inscrições “da falsa moral” e “do bom coração”. As mangas alongadas que pendem até o chão e a aparência frágil e delicada do tecido

sinalizam o corpo fragilizado pela doença. O silêncio da Capela é contraposto à inquietação causada pela simbologia da ausência explicitada pelos objetos. Dois outros objetos compõem a instalação, uma cadeira forrada com tecidos que recebeu o bordado “los delicias”, e um suporte de metal que sustenta pedaços de voile branco e laranja, delicadamente ligados, e duas camisas unidas pela barra que trazem a inscrição “Lázaro”, uma referência ao personagem bíblico ressuscitado por Cristo quatro dias depois de sua morte, menção oportuna, uma vez que o espaço ocupado faz alusão a um lugar sacro, e “apelo para uma desesperada infinitude”<sup>15</sup>.



Figura 04. Instalação sobre duas figuras/  
Capela do Morumbi, Leonilson, 1993.  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]



Figura 05. Sem título/Lázaro, 1993  
Bordado s/ camisa costurada, cabide de aço  
e "arara" de ferro  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]



Figura 06. De bom coração/Da falsa moral  
1993. Bordado s/ camisa e piquet costurado  
cadeira de madeira  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]



Figura 07. Los Delícias, 1993  
Bordado sobre tecido de algodão costurado e  
cadeira de metal.  
[<http://www.projetoleonilson.com.br/>]

<sup>15</sup> Artigo on line: José Leonilson na Capela do Morumbi. Disponível em:  
<http://douglasdefreitas.wordpress.com/2011/06/05/jose-leonilson-na-capela-do-morumbi/> Acesso em:  
27/04/2012.

Para entendermos o trabalho desse artista que colocava seu coração na parede, muito além das explicações, é preciso manter nosso coração escancarado, como perfeitamente coloca Pedrosa (1995, p.21)<sup>16</sup> “talvez mais que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra de Leonilson.”

## 2.2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DE QUE COR VOCÊ VÊ A MINHA AURA?

Sou transparente, mas quando trabalho me encho de cores. (Arthur Bispo do Rosário)

Marinheiro, pugilista e enviado de Deus<sup>17</sup>, o sergipano Arthur Bispo do Rosário recusava o rótulo de artista. Saído da casa da família Leone<sup>18</sup> na noite de 22 de dezembro de 1938 peregrinou pelo Rio de Janeiro até parar na Colônia Juliano Moreira, onde foi atestado como esquizofrênico paranóide. Desta data em diante, arte, loucura e devaneios místicos fazem parte dos delírios poéticos deste artista que descosia suas próprias roupas para cumprir a missão divina que lhe foi designada.

MINISTERIO DA EDUCACAO E SAUDE (Ministry of Education and Health)	
SERVICO NACIONAL DE DOENCAS MENTAIS (National Mental Illness Service)	
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)	
FICHA DE DOENTE (Patient record)	
NOME (Name)	ARTHUR BISPO DO ROSARIO
Idade (Age)	27 anos (27 years)
Cor (Color)	preta (black)
Classe (Class)	indigente (indigent)
Entrada (Date of entry)	6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)
Matricula (Registry No.)	01662
Diagnóstico (Diagnosis)	esquizofrenia paranóide (Paranoid schizophrenia)
Saída (Release)	
Falecimento (Date of death)	5 de julho de 1989 (5 July 1989)

Figura 08. Ficha de Identificação da Colônia Juliano Moreira referente a Arthur Bispo do Rosário. [<http://www.uff.br/>]

<sup>16</sup> PEDROSA, Adriano. “Voilà Mon Coeur”. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: SESI, 1995.

<sup>17</sup> Segundo Hidalgo (1996) Arthur Bispo do Rosário acreditava ser iluminado e um enviado de Deus com a missão de registrar sua passagem na terra e preparar-se para o juízo final.

<sup>18</sup> Conforme Hidalgo (1996) Bispo prestava serviços a família do advogado Humberto Leone em troca de um quarto e comida, ele não aceitava dinheiro.

Bispo dizia ter recebido de Deus a missão de relatar no céu a vida terrena e se preparou para esse evento durante todos os dias da sua vida, tal missão pode ser vista com a força motriz do seu trabalho. Conforme afirma Fabiana Mortosa Faria<sup>19</sup> no artigo *Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo*:

Seu trabalho não pode ser separado por fases – é contínuo – mas pode ser organizado segundo características que tornam semelhantes algumas obras. Frederico Morais<sup>20</sup> organizou a obra e a dividiu toda em segmentos: 1- o texto: nos estandartes bordados; 2- as roupas: o Manto da Apresentação e os fardões; 3- os objetos: *ready-made* mumificados (enrolados por linhas muitas vezes conseguidas ao desfiar seu uniforme hospitalar) e construídos (barcos, miniaturas); 4- as assemblagens (ou vitrines, como dizia Bispo)

Arthur Bispo do Rosário costumava recolher talheres, canecas, pentes, sapatos e demais objetos esquecidos pelos outros internos para poder desenvolver sua obra, elementos estes carregados de memórias/histórias desconhecidas e pertencentes ao outro. Contudo, quando não havia material, ele desfiava seu próprio uniforme azul da colônia e aproveitava cada um dos fios, conforme apresenta Flávia Gadonski no artigo *Arte Contemporânea e Arthur Bispo do Rosário*, onde ele mesmo descreve o processo:

No início, eu arrancava a linha da minha roupa para fazer meu bordado. A cada dia meus trabalhos ficavam mais bonitos e a cada dia minhas roupas ficavam menores. Por isso, costuro principalmente em azul. Azul não é a cor de minha expressão. Azul é a cor das calças e da roupa de cama dadas aos pacientes internos. Malucos. Prisioneiros na Colônia Juliano Moreira, e era a única linha que eu tinha antes que eles começassem a chamar a minha organização do mundo de “arte” e as pessoas começassem a me trazer sucata e outros itens de utilidade. Às vezes eu costurava tanto, as ideias vindo tão rápido, que no fim sobrava apenas uma manga de camisa. Eu a usava lá fora, para perambular com os outros pacientes nus, que arrancavam as roupas porque pensavam que fossem camisas-de-força. Abelhas. Zumbindo. Fogo. Levava horas até o pessoal vir me apanhar. Levaram anos para perceber que eu andava nu somente por necessidade do meu trabalho, que se eu tivesse materiais amplos e apropriados, de boa vontade conservaria minhas roupas de cama. Aqueles foram os dias mais lindos, escondido atrás das plantas abandonadas do jardim, deitado com

<sup>19</sup> Artigo on line: Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo. Disponível em: [http://www.urutagua.uem.br/005/12his\\_faria.htm](http://www.urutagua.uem.br/005/12his_faria.htm) Acesso em: 27/04/2012.

<sup>20</sup> Crítico de arte com considerável influência sobre os artistas brasileiros de vanguarda. Disponível em: <http://encontros.art.br/artistas/frederico-morais>. Acesso em: 27/04/2012.

pedrinhas colocadas ao redor da minha cabeça como auréola, no pátio não varrido com o calor do sol do Rio no meu pênis e na minha barriga.<sup>21</sup>

Foi desta maneira, arrancando os fios das roupas que começou a construção do *Manto da Apresentação*, conceituado por Luciana Hidalgo<sup>22</sup> como uma “espécie mortalha sagrada que bordaria durante toda a vida para vestir no dia do Juízo Final, na data da sua “passagem”. A autora complementa:

Bordados no manto estão os nomes das pessoas que ele julgava merecedoras de subir aos céus – mulheres, em sua esmagadora maioria. O pano de fundo é um cobertor avermelhado do hospício, onde inscreveu minúsculos registros, “representações” dos mais variados objetos: tabuleiro de xadrez, dado, mesa de sinuca, avião, números, palavras e muito mais. Ele utilizou a mesma técnica de bordados nos estandartes: lençóis e cobertores da Colônia bordados à mão com as linhas dos uniformes. Não à toa o azul se destaca nesses panos estampados com navios, bandeiras e palavras, sempre palavras.



Figura 09. Manto da Apresentação, Arthur Bispo do Rosário, s.d.

Tecido, fio e corda, 219x130cm. [<http://empautaufs.wordpress.com/>]

Para aqueles que queriam adentrar seu quarto, Bispo perguntava “de que cor você vê a minha aura?” se a resposta fosse azul as portas se abriam e era

<sup>21</sup> Artigo on-line: Arte Contemporânea e Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://flaviagadonski.blogspot.com/2009/10/arte-contemporanea-arthur-bispo-do.html>. Acesso em 27/04/2012.

<sup>22</sup> Artigo on-line: As artes de Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as\\_artes\\_de\\_arthur\\_bispo\\_do\\_rosario\\_2.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario_2.html). Acesso em: 27/04/2012

possível submergir um pouco mais nos delírios poéticos desse genial não-artista, na sua obra intensa pautada na imaginação, no místico e na prevalência do eterno sobre o efêmero. Com sua sensibilidade ímpar Bispo costumava dizer que “os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão”, (Hidalgo, 1996, p. 44), quem dera pudéssemos todos ser beija-flores como ele.

### 2.3 BETH MOYSES: MEMÓRIA DO AFETO

Nascida em 1960, em São Paulo, Beth Moyses trabalha o universo feminino em suas obras. Inicialmente utilizava buchas como matéria-prima afim de enfatizar a compulsão por limpeza e purificação, logo em seguida interessou-se pela sensualidade velada das meias de seda, mas foi com vestidos de noivas, artefatos míticos, carregados de memória e repletos de simbologia que a artista encontrou a matéria-prima ideal para abordar o universo feminino com ironia e melancolia, conforme coloca Stallybrass (2000, p.21) “A roupa é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas”.

Por considerar o vestido de noiva como ícone maior da desilusão feminina vendeu o seu no dia posterior ao casamento e desenvolveu em 1996 na capela do Morumbi a instalação “Forro de Sonhos Pálidos” afim de dialogar com a realidade e a falta de realidade das noivas. Conforme notícia na Folha de São Paulo de 1996 “o trabalho é composto por cinco painéis, entrelaçados com 25 vestidos de noivas e pregados no forro da capela e simulando nuvens.

Na exposição seguinte, “Sobre Pérolas”, fez o caminho contrário, utilizou os mesmos 25 vestidos no chão da galeria em que expôs, agora contudo, os vestidos deixavam de ser limpos e plenos para perder o brilho e murcharem, nas palavras da própria artista “para remeter a realidade e não mais ao sonho”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Artigo on-line: 150 ‘noivas’ despetalam buquês na Paulista. Disponível em: <http://www.bethmoyses.com.br/materias/38.htm> Acesso em: 27/04/2012.



Figura 10. Forro de Sonhos Pálidos  
Beth Moyses, 1996.  
[<http://www.bethmoyses.com.br/>]



Figura 11. Instalação Sobre Pérolas  
Beth Moyses, 1998.  
[<http://www.bethmoyses.com.br/>]

Sempre focada em memórias, sejam suas ou desconhecidas desenvolveu no ano 2000, a performance chamada Memória do Afeto, afim de lutar contra a violência. Levou 150 mulheres em vestidos de noivas para a Av. Paulista, com o intuito de repensar as relações de afeto. Cada uma das mulheres carregou consigo um buque de rosas brancas, despetalado em silêncio durante o trajeto, deixando um rastro de pétalas brancas na rua. Detalhe aqui é a quantidade de memórias carregadas por cada um desses vestidos, já que a grande maioria foi coletada em lojas de alugueis. Uma, duas, três ... impossível saber ao certo a quantidade de mulheres que depositaram suas ilusões e devaneios em cada uma das peças.



Figura 12. Performance Memória do Afeto, 2000 Beth Moyses  
[<http://www.bethmoyses.com.br/>]

Com o tema recorrente criou uma das suas mais sublimes obras em 2001, conforme Kátia Canton apresenta no livro *Tempo e Memória* (2009, p.28):

No vídeo *gotejando*, de 2001, a artista plástica paulistana Beth Moysés simbolicamente retira as pérolas da própria experiência vivida e as reaplica na vestimenta da filha pré-adolescente. No vídeo, a artista e sua filha, Luísa, estão vestidas de noiva. No processo da ação, Beth Moysés retira as pérolas bordadas em seu vestido e pouco a pouco as costura no vestido da filha.

A autora (2009, p.28) também escreveu um belo poema para comentar esse ritual:

Alma gotejando  
Retirar as pérolas.  
As experiências do tempo  
Desgrudam da roupa  
Carimbam o corpo,  
Feito uma geometria construída

Costurar as pérolas,  
À silenciosa dança dos segredos –  
Os ensinamento das entranhas  
Viram tatuagens das crias.  
Pérolas nos vestidos, nos corpos, nas línguas,  
Gotejando vozes, veias, almas de mulheres.

Beth Moyses explora como poucos a relação roupa-memória-afeto. No tecido consumido (ou não), na nebulosa impureza dos vestidos podemos sentir história, lembranças de uma época passada e por consequência já inexistente, através dessas conexões encontramos um sentimento único que conversa com o público, o corpo e as diretrizes da arte contemporânea.

### 3 TECENDO A OBRA

#### 3.1 OS PRIMEIROS RISCOS

Tem ideias que nascem de um estalo e outras que levam tempo para surgir, a ideia desse projeto nasceu desse segundo modo, de um delírio pequeno e distante para crescer até se tornar palpável.

Sempre tive o hábito de garimpar em brechós: a textura, as cores, as linhas e as possíveis histórias daquelas peças me fascinavam. Imaginava aquele vestido azul metálico usado por alguém em uma discoteca incrível nos anos 80, ou fantasiava por que aquela camisa azul Oscar de La Renta foi parar ali. Ainda mais intrigantes eram os vestidos de noiva, já que para a maioria das mulheres casar de branco, ou simplesmente casar, é sempre um sonho, nesses casos pensar em um final infeliz era inevitável. Foi numa dessas visitas que encontrei a peça que faltava para tornar aquela minha ideia distante, citada lá em cima, em algo real. Numa arara no canto mais escondido do brechó, junto a outros vestidos ele estava lá: roxo, lindo e coberto de pedras, quase tão pesado quanto eu. Melhor ainda foi quando a Lis, dona do brechó, começou a me contar a história da peça.

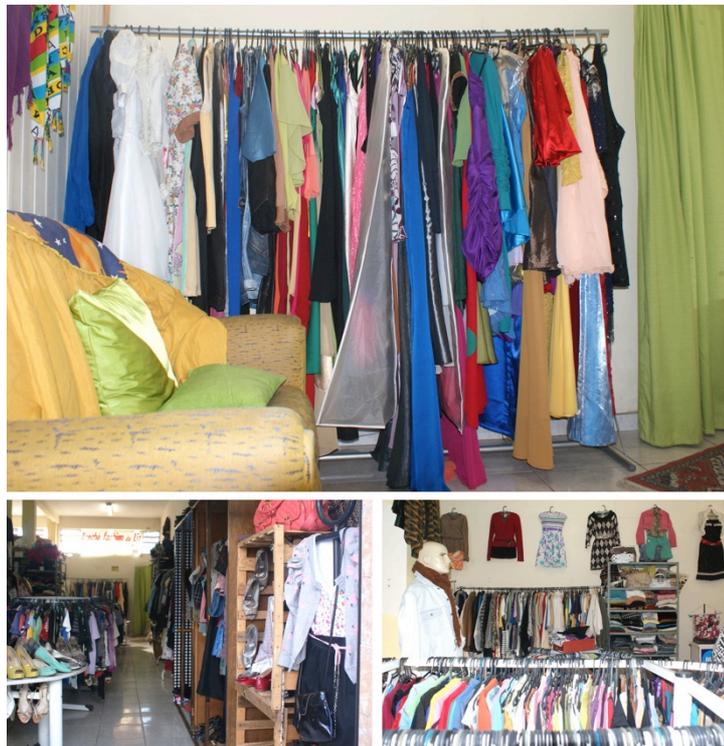


Figura 13. O encontro

FONTE: Acervo da Pesquisadora

*“Quem o trouxe para o brechó foi a Elisa<sup>24</sup>, que encontrou o vestido num antiquário em Florianópolis. Antes de deixá-lo no brechó, em Criciúma, Elisa casou com ele.”<sup>25</sup>* Um vestido roxo e incrivelmente lindo, mas completamente fora do esperado, rapidamente perguntei se ela ainda estava casada - afinal porque aquele vestido estaria ali? – para minha surpresa a resposta foi positiva. Ficou claro que não podia deixar essa idéia se perder, comprei o vestido na hora e trouxe para a casa. Em uma conversa posterior com a Elisa descobri que ela era viúva e comprou o vestido para o seu segundo casamento, há cinco anos! Em seguida o vendeu porque só havia utilizado uma vez e ele estava parado no fundo do armário. Infelizmente não existem registros fotográficos do casamento, apenas uma filmagem, feita pela sobrinha do casal, porém no momento em que esta se mudou para o Estados Unidos levou o vídeo consigo.

Acredito profundamente que cada um deve trabalhar aquilo que o interessa mais profundamente, por isso trago as reflexões de Rosana Paulino em entrevista a Kátia Canton (2009, p.31) e que ilustra exatamente o que quero propor:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir as necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os trabalhos relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas.

No meu caso, trabalhar o que me interessa é trabalhar a roupa e a memória afetiva que a cerca interligando-as com a arte contemporânea, afinal “as roupas vão muito além das palavras, no seu silêncio, transportam todas as nossas narrativas, memórias e afetividades. Assim, a materialidade da memória afetiva está aprisionada nas nossas roupas.”<sup>26</sup>

Começa aqui uma nova série de memórias para esse vestido.

<sup>24</sup> Elisa Juvêncio, 53 anos, é natural de Jacinto Machado mas mora em Criciúma há 30 anos.

<sup>25</sup> Destaco a expressão acima por ser uma fala de um dos participantes da pesquisa e que possibilitou informações para a coleta de dados e produção da obra.

<sup>26</sup> Artigo on-line: Moda e Cinema – A visualidade: além e aquém das palavras. Disponível em: <http://juratanamoda.wordpress.com/2010/02/01/moda-e-cinema-a-visualidade-alem-e-aquem-das-palavras/>. Acesso em: 17/05/2012.

### 3.1 RABISCANDO IDEIAS

“Os corpos vão e vem: as roupas que recebem esses corpos sobrevivem.” (STALLYBRASS, 2000, p.14). Com o vestido em mãos eu já sabia que faria algo relacionado à roupa e memória, mas foi com a frase de Peter Stallybrass que encontrei o fio condutor do meu processo artístico.

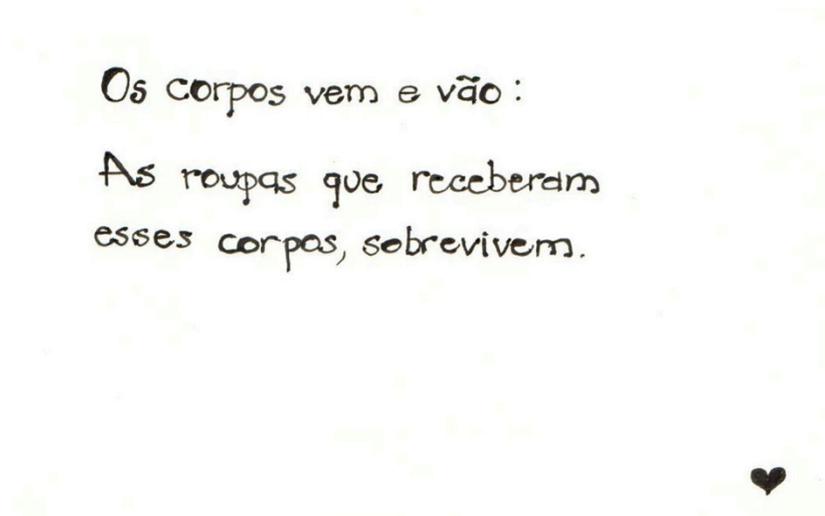


Figura 14. Os primeiros rabiscos: a força motriz

FONTE: Acervo da Pesquisadora

A partir da frase iniciei as pesquisas para viabilizar a produção. Pensei sobre como os artistas trabalhavam a memória e me amparei principalmente em Leonilson, Arthur Bispo do Rosário e Beth Moyses para encontrar a minha maneira de falar sobre a relação, tornando meu projeto uma espécie de diário pessoal.

A primeira ideia consistia em uma videoinstalação com a presença de um esqueleto humano trajando a peça, acompanhado de outros itens referentes ao vestido e que haviam pertencido a Elisa.

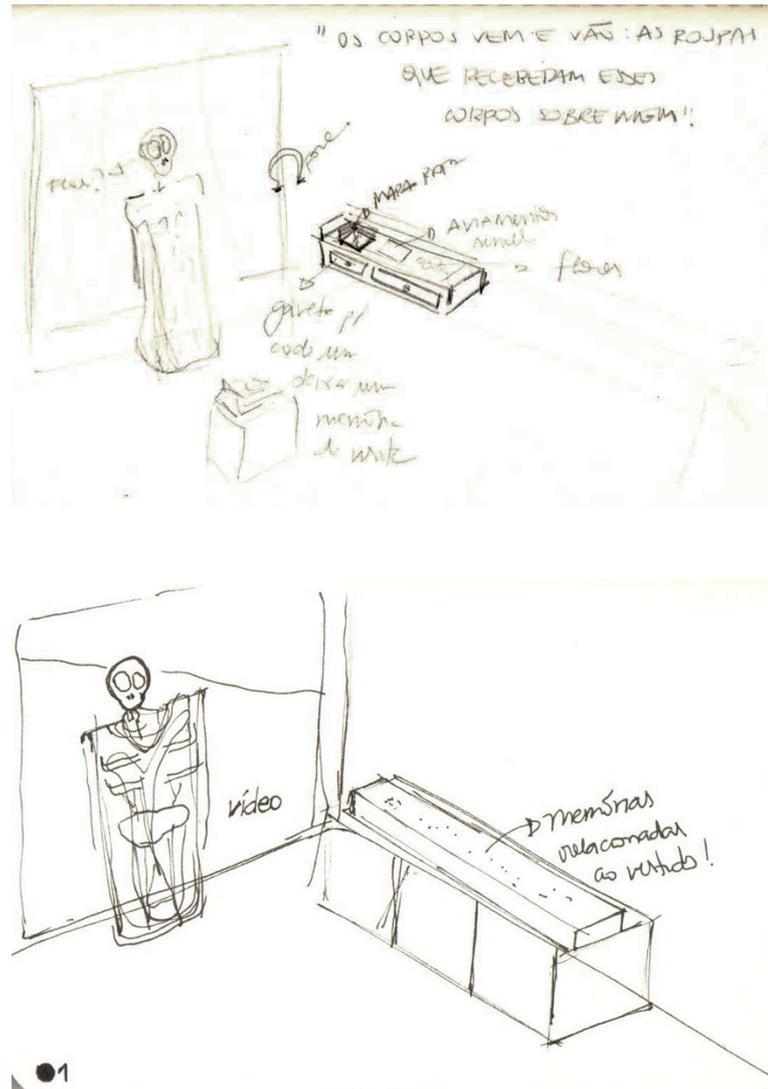


Figura 15. Os primeiros rabiscos: a primeira ideia

FONTE: Acervo da Pesquisadora

Não satisfeita com esse primeiro rabisco, continuei pensando sobre até surgir uma segunda ideia em outra direção. Consistia em enterrar o vestido juntamente com alguma parte do corpo humano durante um período e desenterrar próximo a apresentação, afim de medir os efeitos do tempo (e da terra) sobre ambos.

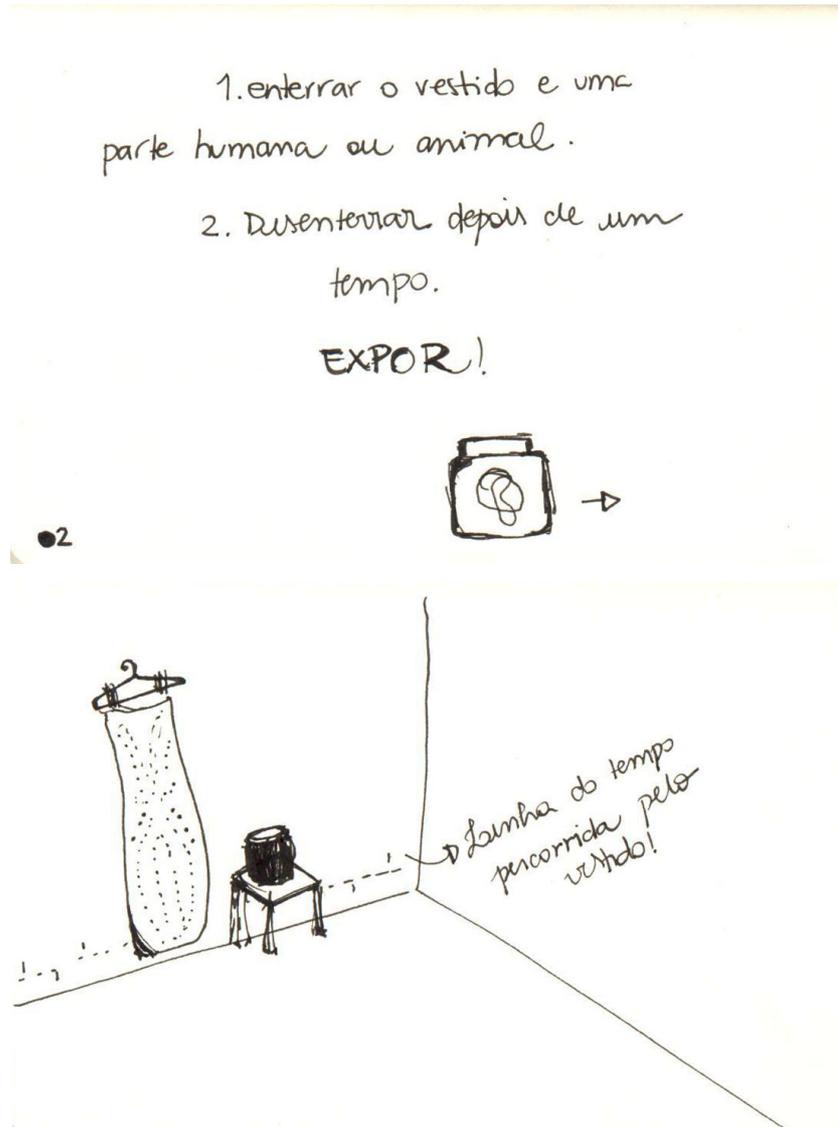


Figura 16. Os primeiros rabiscos: a segunda ideia

FONTE: Acervo da Pesquisadora

Continuei em dúvida sobre as ideias, e segui pensando até chegar a terceira ideia, onde senti que havia encontrado o conceito ideal. De maneira bem aleatória, pensei em estabelecer novas memórias para esse vestido, mas de que modo poderia fazer isto? Refleti sobre as possibilidades e optei por criar uma rede de conexões para a peça, inicialmente pensando o tempo disponível para a ação decidi enviar o vestido para duas pessoas, em diferentes partes do país.

A ideia de criar essa rede de conexões surgiu amparada tanto no pensamento de Stallybrass (2000, p.34), em que afirma que “uma rede de roupas pode efetuar as conexões de amor através das fronteiras da ausência da morte,

porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” de acordo com o raciocínio de Fernando Cocchiarale (2006, p.41) para quem o mundo contemporâneo está em rede, neste caso a ideia consiste nessa rede de memórias tecidas pelo vestido.

Comecei a pensar quem seriam essas pessoas e como poderia enviar o vestido para que elas compreendessem o projeto e registrassem as suas memórias, também optei por criar um nome para me referir a peça, tornando a relação mais pessoal, como esse vestido não era só um vestido, era a materialização de afetos, lembranças, lugares e vivências.

Com a ideia bem definida era necessário executá-la: escolher as pessoas, convidá-las, definir como seria feito o registro, qual a melhor maneira de enviar o vestido, montar as instruções, pensar em tudo que precisaria estar junto na caixa do envio e outros pormenores.

### 3.2 O CAMINHO DE MNEMOSYNE

Como a ideia era propor uma videoinstalação, decidi que os registros com o vestido deveriam ser em forma de vídeo. A partir disso pensei sobre quais pessoas se encaixariam bem nesse conceito, assim cheguei as dois nomes: Eduarda Caciatori, em Sorocaba-SP e Andréa Pierina Bandeira em Passo de Torres-SC, optei por não criar um novo registro com a Elisa, pois a lembrança dela com o mesmo já era bastante forte. Salve, salve a internet! Entrei em contato com ambas por meio de uma rede social para fazer o convite e a resposta foi positiva. O próximo passo era elaborar as instruções e preparar o envio.

Com a memória pautando toda a minha obra pensei que nada mais justo do que reverenciar a deusa grega da memória na hora de escolher o nome: Mnemosyne. Com dois itens já completos, trabalhei nas instruções que viajariam juntamente com Mnemosyne. Não queria nada que limitasse a obra mas também não queria correr o risco de ter a peça denegrida. Gostaria de apresentá-la do mesmo modo que a encontrei originalmente, sem que precisasse redesenhá-la ou reconstruí-la. Apesar de saber que as novas experiências modificariam em parte sua “aura” queria apresentá-la do mesmo modo que a encontrei, pelo menos materialmente falando. Sobre aura, Walter Benjamin (1994, p.167) escreve “mesmo

na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra”, no meu caso, a história de Mnemosyne.

No final desta parte do processo, cheguei as seguintes instruções:

01. Você tem 10 dias para criar um registro, filmado ou fotografado. Após essa data Mnemosyne partirá em uma nova jornada de lembranças.
02. Você tem toda a liberdade para fazer o registro e não necessariamente precisa vestir a peça.
03. Você não pode modificar a estrutura do vestido.
04. Por gentileza, cuide bem de Mnemosyne.

Com as instruções, pude desenvolver “Mnemosyne: O pequeno manual não ilustrado”. Neste manual, além das instruções já citadas acima foram colocadas também outras que referenciaram a ideia do projeto.

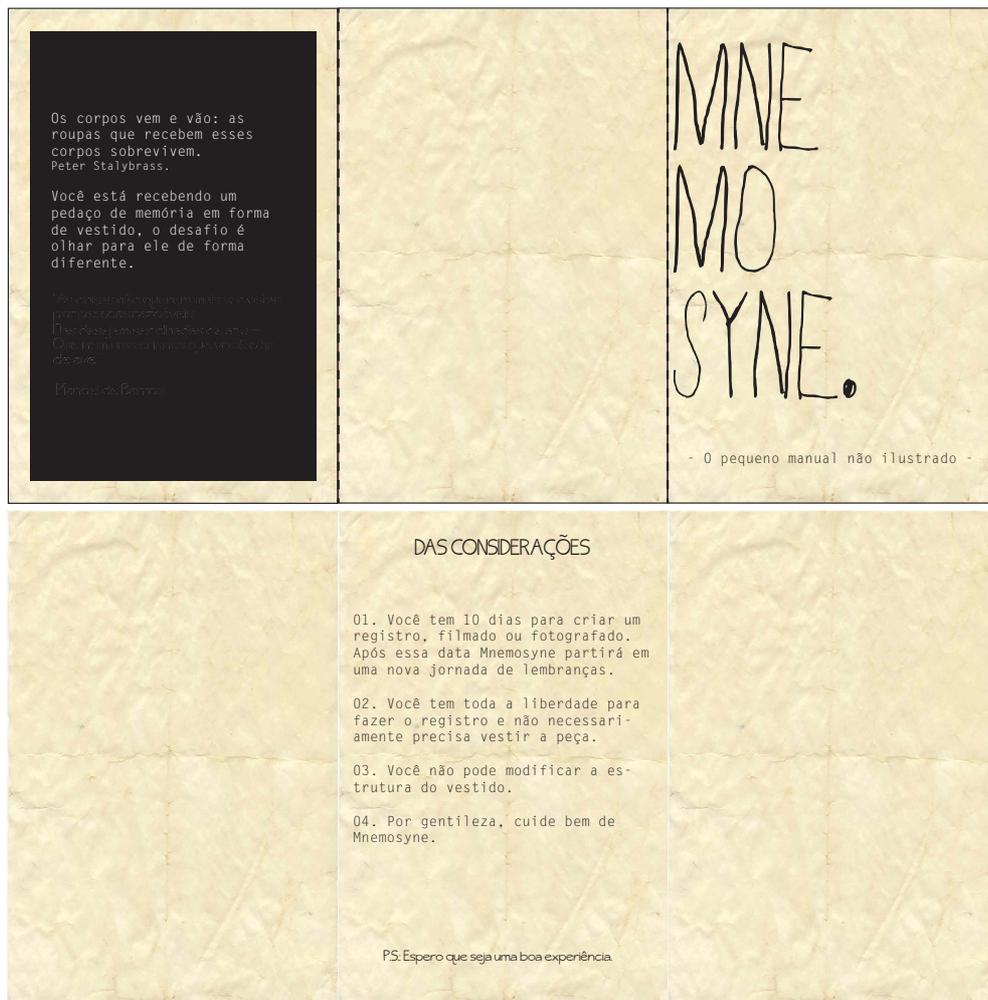


Figura 17. Mnemosyne: O pequeno manual não ilustrado

FONTE: Acervo da Pesquisadora

Quanto a forma de envio, optei por mandar o vestido via Correios, tanto pela segurança, quanto pela praticidade. Com as pessoas definidas, os endereços prontos, as instruções em mãos já era hora de executar o envio.

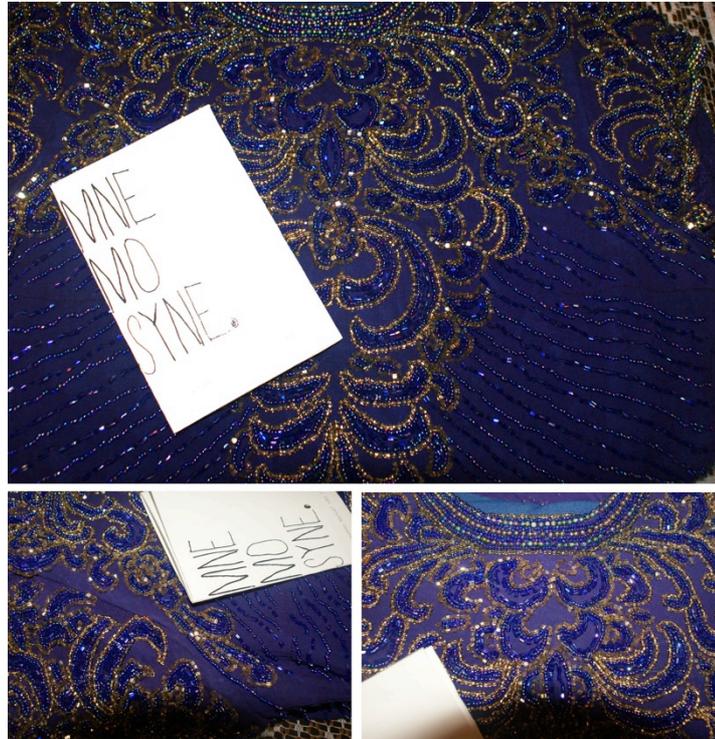


Figura 18. Preparando Mnemosyne

FONTE: Acervo da Pesquisadora



Figura 19. Mnemosyne: a postos

FONTE: Acervo da Pesquisadora

ECT - EMP. BRAS. DE CORREIOS E TELEGRAFOS  
 Ag: 68302495 - AC SANTA BARBARA  
 CRICIUMA - SC  
 CNPJ....: 34028316768745 Ins Est.: 250254700

COMPROVANTE DO CLIENTE

Movimento.: 04/05/2012 Hora.....: 17:20:55  
 Caixa.....: 26832367 Matrícula.: 87061970  
 Lançamento.: 043 Atendimento: 00036  
 Modalidade.: A Vista

DESCRICAO	QTD.	PRECO(R\$)
SEDEX A VISTA - PAC	1	45,20+
Valor do Porte(R\$)..:	45,20	
Cep Destino: 18031-260 (SP)		
Dimensoes(cm):18.0 x 36.0 x 27.		
Peso real (KG).....:	2,126	
OBJETO.....:	SI390750105BR	
CAIXA DE ENCOMENDA	1	6,55+
Preco Unitario(R\$)..:	6,55	

Valor Declarado nao solicitado(R\$)  
 No caso de objeto com valor, faca seguro,  
 declarando o valor do objeto.

VALOR EM CARTAO DE CREDITO	51,75
VALOR RECEBIDO(R\$)=>	51,75

SERV. POSTAIS: DIREITOS E DEVERES-LEI 6538/78

O Banco Postal agora e mais. Mais Correios e  
 mais Banco do Brasil. Abra sua conta e seja  
 mais voce tambem!

VIA-CLIENTE SARA 6.0 00

Figura 20. Até breve!

FONTE: Acervo da Pesquisadora

O itinerário seria o seguinte: Mnemosyne sairia da Av. Victor Meirelles, no centro de Criciúma – SC para a Rua Maurício Delosso, 104, Jardim Sandra – Sorocaba – SP para em seguida ter as novas memórias na Rua Nereu Ramos, 979, Estaleiro – Passo de Torres – SC e então, posteriormente retornar ao ponto inicial.

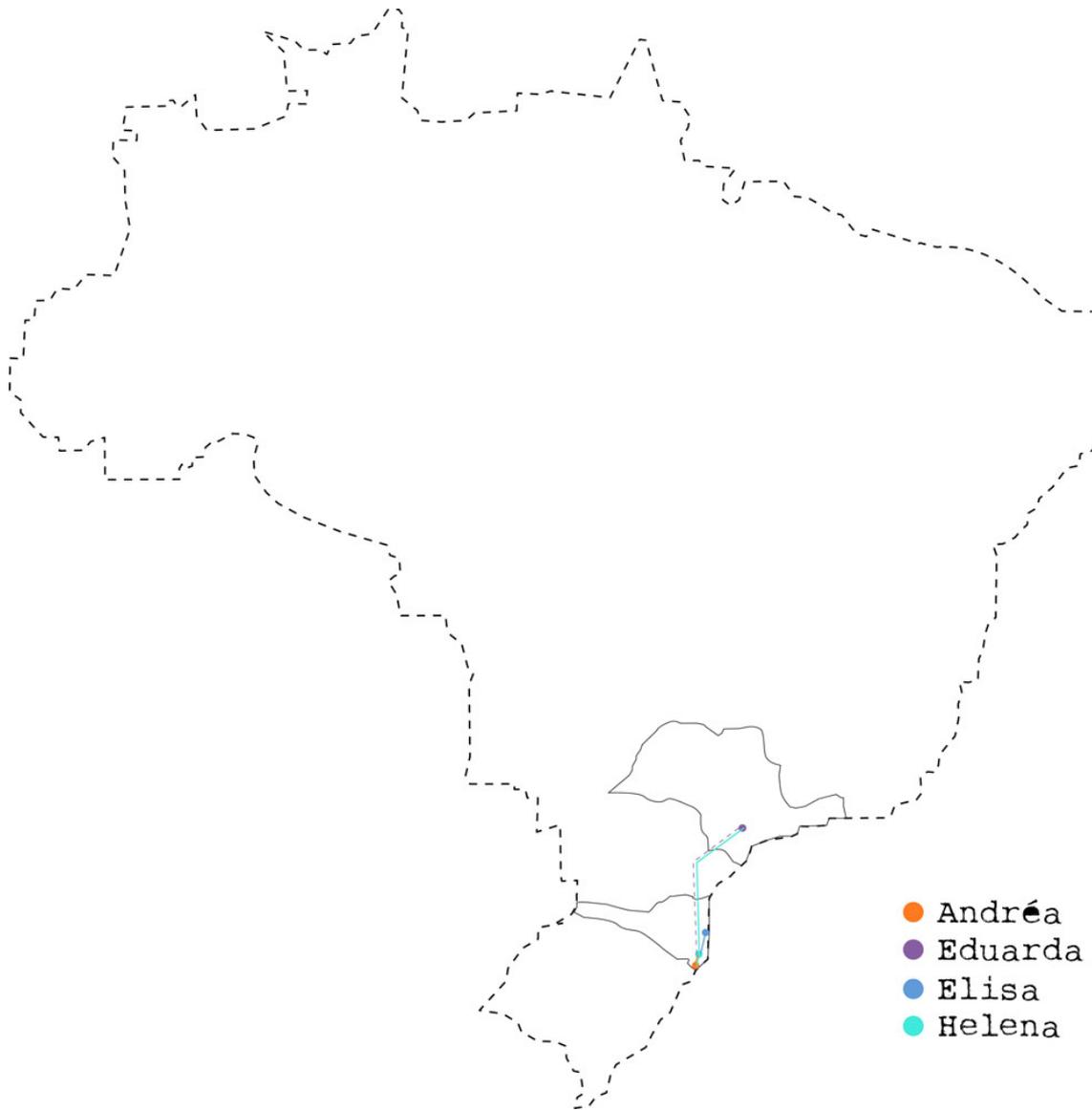


Figura 21. O caminho de Mnemosyne

FONTE: Acervo da Pesquisadora

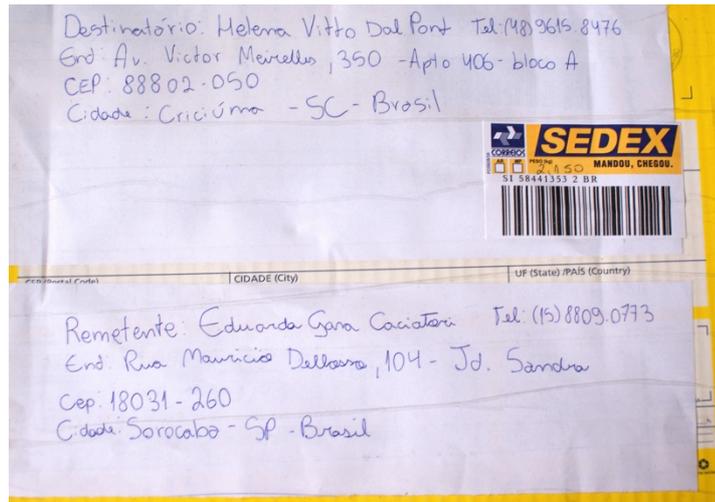


Figura 22. Quando Mnemosyne retorna

FONTE: Acervo da Pesquisadora

### 3.3 DESDOBRANDO OS SUPORTES

Concordo com cada palavra de Cochiarella (2007, p.72) quando ele afirma que:

O mundo contemporâneo não mais valoriza a pureza, inclusive estilística, buscada obsessivamente pelos artistas modernos em nome da interface, da multidisciplinaridade e logo a contaminação, a hibridização e o ecletismo. O mundo contemporâneo é absolutamente impuro e isto é para ele um valor. Porque se impureza é conviver com a diversidade – seja ela étnica, política, sexual, etc. – ela tornou-se um valor positivo da contemporaneidade. Prefiro mil vezes a impureza que me põe convivendo com o diferente, à pureza que o exclui.

É esse tipo de pensamento que me fez optar pela videoinstalação como suporte para Mnemosyne, essa miscelânea tão habitual e própria do nosso tempo. Direcionando para o campo dos veículos artísticos isso se reflete na mistura de suportes, no fato de não limitar ou rotular a apenas um veículo, se podemos potencializar a obra utilizando diversos meios porque nos limitarmos àqueles que possuem um nome, porque delimitar fronteiras entre essas formas? Porque reproduzir o vestido em uma tela se eu posso colocá-lo em um ambiente acompanhado de memórias? Em 1965, Dick Higgins<sup>27</sup> esboça a ideia de intermídia, sobre a qual Friedman (apud Freire 2006, p.16) escreve:

<sup>27</sup> Poeta, músico, editor e artista membro do Fluxus (FREIRE, 2006, p.16).

Se não há fronteiras entre arte e vida, não deveria haver entre as diferentes formas de arte. Para fins da narrativa da história, das discussões e distinções é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente, mas o sentido intermídia frequentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas mídias que se multiplicam em novos híbridos. Imagine uma forma de arte que seja composta 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte?

Rush (2006, p.1) reflete sobre como a rápida expansão e conexão do nosso mundo está relacionada ao hibridismo e ao aumento de práticas e veículos artísticos que vão muito além dos tradicionais, como a pintura e a escultura, dando voz ao artista contemporâneo que cada vez mais busca tornar a arte uma declaração pessoal:

A velocidade com a qual este século criou um planeta eletronicamente conectado reflete-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da escultura e pintura tradicionais, até a inclusão quase frenética de objetos do cotidiano no cenário da arte. Qualquer coisa que possa ser analisada como sujeito ou substantivo provavelmente incluída em uma obra de arte por alguém em algum lugar. Esta inclusão denota uma preocupação central do artista contemporâneo, que é encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal de arte.(...) Já não estando sujeito à força gravitacional da tela, ele ficou livre para expressar qualquer conceito por qualquer meio possível.

Essa possibilidade de o artista não mais se limitar a tela trouxe consigo “n” novos suportes, neste projeto destaco a Videoarte, a Instalação e ainda a videoinstalação, justamente por serem esses os meus veículos.

Sobre a história da arte com meios de comunicação de massa do final do século XX, nós podemos dizer que ela está intrinsicamente ligada ao desenvolvimento da fotografia no decorrer do século. Tempo e memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo. (RUSH, 2006).

Desde os anos 50, o vídeo teve um desempenho enorme na experimentação artística, mas foi efetivamente em meados da década de 60 que a videoarte surgiu. Embora existam controvérsias quanto ao momento exato do aparecimento, muitos concordam que em 1965, quando o coreano e participante do Fluxus, Nam June Paik filmou a comitiva do Papa na Quinta Avenida, em Nova York,

de maneira puramente artística, ele deu início a videoarte como uma extensão da sua prática artística e também como expressão pessoal. Conforme afirma Rush (2006, p.77) “A arte está na intenção do artista: fazer ou conceber algo sem limitação de algum outro objetivo.”

No Brasil, a videoarte data do início da década de 70 e enquanto a ficção explodia na TV os artistas pioneiros libertavam-se e revelavam a realidade por meio do vídeo.

Em nível mundial, Freire (2006, p.53) escreve muitos dos vídeos de artista realizados nos anos 70, os quais apresentam um diário intimista e solitário, uma espécie de articulação e encenação do privado com a participação da câmera. Normalmente usada por artistas preocupados com questões referentes ao tempo e a memória, a espontaneidade e a instantaneidade do vídeo foram essenciais para a aceitação da plataforma, bem como a sensação de intimidade permitida pela câmera, vista quase como uma extensão do corpo do artista.

Enquanto a videoarte é vista como extensão do corpo do artista, a instalação pode ser considerada um corpo onde o espectador da obra deve submergir. Michael Archer, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry enxergam a instalação como uma técnica pautada no hibridismo nascida nos anos 60-70 a partir das experimentações artísticas de vanguarda, cujo conceito consiste em obra-espço e a interdependência gerada entre elas (STOLF, 2007 apud LAMAS, 2007, p.78). Sobre instalação Lamas (2007, p.91) escreve:

Nessa perspectiva a obra não é mais concebida como um objeto autônomo e móvel, mas como um conjunto com dimensões muitas vezes arquiteturas que propõem ao espectador imergir numa situação. O espaço de exposição se encontra integrado a obra, e a obra depende dele [...] Na sua construção muitas vezes faz empréstimo da prática do objeto, do *ready-made*, da arquitetura, da *performance*, do vídeo, da *assemblage*, da justaposição de coisas, entre outros meios. Situa-se na fronteira entre pintura, escultura, arquitetura e vídeo. É uma prática que coloca em questão a obra de arte como objeto único e sacralizado.

A instalação é mais um passo para a aceitação dos materiais cotidianos na obra construção de um projeto artístico, e embora a maioria das instalações da década de 60 e 70 tenham uma atitude antimuseu, ironicamente “são os museus e as galerias o lugar principal para ela; esta arte contextual, como poderíamos chama-la, precisa de um contexto institucional para ser vista”. (RUSH, 2006, p.111). a

instalação define como arte um conjunto de elementos como vídeo, som, objetos cotidianos, luz, e o que mais for necessário para que seja criado um espaço carregado de significações e perfeito para que o observador seja impregnado.

Do híbrido entre videoarte e instalação aparece então a videoinstalação. Por hibridismo podemos entender que não é possível catalogar ou rotular uma produção artística como se ela pertencesse a uma única vertente, isso nada mais é do que resultado do experimentalismo contemporâneo, Narloch (2007 apud Lamas, 2007, p.32) escreve sobre:

Não há mais limites entre pintura e desenho, ação e performance, objeto e escultura, instalação e *site specific work*. As artes visuais invadem o cinema, o teatro, a dança, a música, o espaço urbano, o ciberespaço, os meios de comunicação, a política, o design e a biotecnologia, sem querer ocupar o espaço conquistado por eles. Por outro lado, torna-se cada vez mais difícil estabelecer diferenças entre processos artísticos que caracterizem um lugar, uma cultura específica. [...] Hibridizando modalidades e categorias artísticas e fazendo uso de novos materiais e de tecnologias eletrônicas em desenvolvimento (que permitem novas manipulações de dados, imagens e sons), os artistas atuais reavivam preocupações e impressões particulares (auto-referenciais ou não) ou coletivas sobre o mundo em que vivem. Cada qual com sua cultural e com sua forma de expressão contemporânea, sem apelar para o nacionalismo, os artistas contemporâneos tornam universais suas manifestações até então regionais.

No caso deste projeto, conforme já citado a videoinstalação foi o suporte encontrado para melhor expressar a relação entre arte-memória-roupa na contemporaneidade.

### 3.4 CORPORIFICANDO MNEMOSYNE

Um dos principais pontos da minha obra é enxergá-la como uma eterna construção e no sentido experimental, não entendo o momento da exposição como o resultado final, mas como uma etapa parcial que foi completada, endosso o pensamento de Frayse-Pereira (2004 apud LEITE, 2005, p.23) onde diz que “mesmo pronta, a obra está sempre em vias de se fazer”.

Ao enviar Mnemosyne para a Andréa e a Duda não fazia a menor ideia do que estaria por vir (além de que seria um vídeo), surpresas a parte, tendo deixado tudo encaminhado defini qual a melhor maneira de expor o vestido e os vídeos que

viriam. Além disso, era crucial para mim que esta obra materializasse a frase já citada de Stallybrass (2000, p. 14) “os corpos vão e vem: as roupas que recebem esses corpos sobrevivem.” Partindo dessa ideia, refleti sobre o símbolo “mor” da efemeridade e optei por utilizar um crânio para esta representação. Como a videoinstalação ficaria exposta por alguns dias acrescentei duas rosas ao olho do crânio para que elas pudessem corporificar a sensação de fugacidade murchando ao correr dos dias.

Para apresentar os vídeos decidi suspender um painel do teto do local e projetar os vídeos no mesmo, o vestido também seria suspenso do teto por um fio transparente e o crânio com as rosas ficaria aos pés do mesmo. Com o intuito de fazer os espectadores compreenderem melhor este universo preferi exibir também o Pequeno Manual Não Ilustrado de Mnemosyne e o envelope que o acompanhou na viagem. Esses últimos elementos aparecerão de maneira bastante sutil, pois não é o objetivo deste projeto que tudo fique absurdamente explicado, o anseio maior é que as pessoas busquem sentir mais do que racionalizar, como bem coloca Cocchiarale (2006, p.14) “talvez devamos nos preocupar menos em buscar classificações para as obras e mais em senti-las, a explicação assassina a fruição estética.

Com a confirmação de que a exposição seria na galeria de arte da Fundação Cultural de Criciúma imediatamente pensei no lugar perfeito, e o encontrei no laboratório do local. Para um projeto que é uma grande experimentação nada mais honesto que um local onde são/ foram feitos experimentos. Não bastasse isso sempre visualizei o laboratório como um lugar carregado de memórias e quase como um canto a parte na galeria, desmembrado e algumas vezes até subestimado. Mas as histórias que rondam o local e as marcas que ele possui, os azulejos gastos, as paredes desgastadas foram essenciais para a decisão de expor ali, não consigo enxergar nenhum canto melhor e tão carregado de lembranças para servir de casa a Mnemosyne.

Para representar o projeto, que se materializará apenas na exposição, optei pelo desenho, que neste caso não será a obra final, mas agirá como um registro para a visualização da mesma. Simblet (2004, p.7) afirma que o desenho é a “expressão imediata da visão, do pensamento e do artista e Battaglini (2007, p.11) salienta que “o desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Desenhar fica no limite entre o imaginar e o fazer, entre os pensamentos e os sentidos.”



Figura 23. Mnemosyne  
FONTE: Acervo da Pesquisadora

## 4 CONCLUSÃO

Quando me debrucei sobre esta pesquisa para entender como a memória afetiva se faz presente no vestuário e como essa relação poderia ser o ponto de partida para uma criação artística contemporânea não tinha muito, além do meu fascínio por roupas e minha paixão pela arte.

Com o passar do tempo, o aumento de leituras e o aprofundamento na arte contemporânea pude submergir em um universo rico e surpreendente, conheci (e compreendi) artistas que antes só apreciava superficialmente e hoje, quando penso no problema que incitou essa reflexão consegui visualizar a resposta na sua totalidade, completamente entrelaçada com a arte, a roupa e a memória.

O primeiro passo é observar como a arte contemporânea rompeu com os suportes tradicionais para se concretizar sobre veículos infrequentes e fazer disso sua marca registrada, como o fato de deslocar objetos habituais do lugar comum e levá-los para o museu, a galeria ou qualquer outro espaço considerado artístico. Se hoje podemos pensar em uma peça de roupa, um abajur ou uma peça de banheiro alçada ao status de arte, os ready-made, devemos isso a revolução incitada por Duchamp e pelos artistas de vanguarda. É esta aproximação com a vida real, tão típica da arte contemporânea, que permite a expansão para que qualquer objeto aparentemente comum, não seja só mais um objeto comum, mas se transforme em uma produção artística. A pequena distância que existe nessa relação transforma as nossas roupas em um suporte ideal.

Tudo o que vestimos corporifica quem somos, para o bem ou para o mal, e ainda que atualmente algumas roupas não tenham o valor simbólico de outrora elas são nossa primeira apresentação perante os outros, atuam como nossa segunda pele e agem como indicadores sociais (sempre foram e sempre serão, independentes da moda vigente), são códigos pelos quais as pessoas lembrarão de nós, e por serem tão parte de nós carregam consigo nossos anseios, energia e por consequência nossas lembranças, tornando-se assim o invólucro perfeito para o depósito das nossas memórias e para posteriormente se transformar em um símbolo de memória que poderá se tornar uma produção artística contemporânea, desde que este seja o intuito.

É possível notar que o artista que utiliza a roupa como suporte artístico é normalmente dotado de generosa dose de sensibilidade, tem a coragem de despir-

se perante o espectador e faz da sua obra um diário pessoal. Isso é perceptível em trabalhos como os de Leonilson e Arthur Bispo do Rosário, dois gênios que esta pesquisa me fez conhecer muito melhor. É de sangrar o coração enxergar a intensidade que colocavam em suas obras. Esta questão de colocar o coração na parede influenciou não apenas a minha pesquisa teórica, como também minha produção. Tornaram-se arquétipos admiráveis, a maneira como se desvelavam sem medo num mundo cercado de críticos e cínicos, é perceptível que faziam o que amavam, afirmo sem medo que me encorajaram a desdobrar minha produção artística.

Foi também mérito desta pesquisa fazer refletir sobre os meios videográficos e identificar o melhor suporte para o meu trabalho. Além disso, creio que o mérito maior foi fazer com que eu pudesse visualizar o projeto na sua totalidade e não de maneira isolada, além não ter medo de transformar a pesquisa de acordo com a minha identidade.

Não existem limites entre a vida e a arte, como alguns já escreveram é exatamente por isso que a arte contemporânea assusta, por ser tão próxima da gente, da nossa realidade, mas também é exatamente isso que a torna fascinante! Sem exageros, pude vislumbrar novas ideias, esclarecer dúvidas antigas, descobrir pessoas incríveis, artistas inspiradores e olhar cada peça de roupa com outros olhos e novas ideias. Não vejo porque este projeto precisa acabar aqui, como já colocado anteriormente o resultado final da obra, nem é tão final assim... é só o primeiro passo de uma rede de conexões e novas memórias para Mnemosyne.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Régina Sélia Durães. Um baú chamado memória... a memória a curto prazo. **Psicologia Brasil**, São Paulo , v. 4, n. 29 , p. 34-36, mar. 2006.
- BARROS, Manoel de. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BATTAGLINI, Arnaldo. **A fronteira como território**. In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. **A constituição social da memória: uma perspectiva histórico-cultural**. Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2000. 216 p.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006. 109 p.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 484 p.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- a. CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 62 p.  
(Temas da arte contemporânea)
- b. \_\_\_\_\_. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 57 p. (Temas da arte contemporânea)
- c. \_\_\_\_\_. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 69 p. (Temas da arte contemporânea)
- CASTILHO, Kátia; MARTINS, Marcelo. **Discursos da moda: Semiótica, design e corpo**. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005. 112 p.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2006. 77p.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995. 131 p. (Primeiros Passos)
- FARIA, Fabiana Mortosa. **Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo**. Disponível em: <[http://www.urutagua.uem.br/005/12his\\_faria.htm](http://www.urutagua.uem.br/005/12his_faria.htm)>. Acesso em: 27 abril 2012.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 81 p.

FREITAS, Douglas. **José Leonilson na Capela do Morumbi**. Disponível em: <<http://douglasdefreitas.wordpress.com/2011/06/05/jose-leonilson-na-capela-do-morumbi>>. Acesso em: 27 abril 2012.

GADONSKI, Flávia. **Arte Contemporânea e Arthur Bispo do Rosário**. Disponível em: <<http://flaviagadonski.blogspot.com/2009/10/arte-contemporanea-arthur-bispo-do.html>>. Acesso em: 27 abril 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4.ed São Paulo: Atlas, 2002. 175 p.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 203 p.

\_\_\_\_\_. **As artes de Arthur Bispo do Rosário**. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as\\_artes\\_de\\_arthur\\_bispo\\_do\\_rosario.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html)>. Acesso em: 27 abril 2012.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades = so many are the truths**. São Paulo: SESI, 1995. 223 p.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Arte contemporânea em questão/ Nadja de Carvalho Lamas (organizadora)**. Joinville, SC: Ed. da UNIVILLE, 2007. 135p.

LEITE, Maria Isabel F. Pereira. Educação e as linguagens artístico-culturais: In: **Educação e arte: as linguagens artísticas na formação humana**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: \_\_\_\_\_; OSTETTO, Luciana E. (Orgs.). **Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACHADO, Cassiano Elek. 150 “noivas” despetalam buquês na Paulista. **Folha de São Paulo. História de Criciúma**. 25 novembro 2000. Folha Acontece, p.1 Disponível em: <<http://www.bethmoyses.com.br/materias/38.htm>>. Acesso em: 27 abril 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2004. 80 p.

MODA e Cinema - A visualidade: além e aquém das palavras. Disponível em: <<http://juratanamoda.wordpress.com/2010/02/01/moda-e-cinema-a-visualidade-alem-e-aquem-das-palavras>>. Acesso em: 17 maio 2012.

READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: Ibrasa, 1976. 166 p.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 232 p.

SIMBLET, Sarah. **Desenho**. Londres: Dorling Kindersley, 2004. 264 p.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 127 p.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006. 123 p.

**ANEXOS**

## ANEXO A

## AUTORIZAÇÃO

Eu,.....  
..... RG.....(número da identidade), estou ciente dos objetivos da pesquisa **“Diálogo Possíveis: Reflexões sobre Arte – Roupas – Memória”** que apresenta como problema **compreender como a memória afetiva se faz presente no vestuário e como essa conexão pode ser o ponto de partida para um processo artístico contemporâneo.** Autorizo assim a acadêmica **Helena Vitto Dal Pont** sob orientação do Prof. Mndo. Marcelo Feldhaus a fazer uso das entrevistas escritas e imagens no material que será publicado e exposto como resultado da pesquisa. Lembro ainda que a pesquisa faz parte do trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC.  
Atenciosamente,

---

Assinatura do participante

Criciúma, ..... de ..... de 2012

