

SARAH DE SOUZA LIMA

**FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E MEMÓRIA: A COSTURA DO  
PERTENCIMENTO**

Brasília - DF  
2011

SARAH DE SOUZA LIMA

**FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E MEMÓRIA: A COSTURA DO  
PERTENCIMENTO**

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Artes Plásticas, habilitação em  
Bacharelado, do Departamento de Artes  
Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Marília Panitz  
Silveira.

Brasília - DF  
2011

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>4</b>
<b>1. CIRCUNSTÂNCIA GERADORA.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Descrição do Ponto de Partida/Fotografias de Família.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2. Memória e Identidade.....</b>	<b>12</b>
<b>2. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>25</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>29</b>

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

**Figura 2:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

**Figura 3:** Hélio Oiticica, **Tropicália PN2 “A Natureza é um Mito”, PN3 “Imagético”,** 1967. 120m<sup>2</sup>. Coleção César e Cláudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fonte: [http://bravonline.abril.com.br/blogs/arteria/files/2010/03/Tropic%C3%A1lia-PN-2-e-PN3-1967-Instal-Univ-Est-RJ\\_Foto-C%C3%A9sar-Oiticica-Filho.jpg](http://bravonline.abril.com.br/blogs/arteria/files/2010/03/Tropic%C3%A1lia-PN-2-e-PN3-1967-Instal-Univ-Est-RJ_Foto-C%C3%A9sar-Oiticica-Filho.jpg)

**Figura 4:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

**Figura 5:** Leonilson. **Ninguém**, 1992. 24cmX47,5cm. Bordado sobre fronha de algodão. Coleção Isa Pini. Fonte: <http://www.projetoleonilson.com.br/obra.php?tipo=7&pagina=9>

**Figura 6:** Leda Catunda. **Ju e todo o pessoal**, 2006. Acrílica sobre tecido e voile. 228cmx200cm. Fonte: <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2006/59-leda-catunda/>

**Figura 7:** Rosana Paulino. **Parede da memória**, 1994. Serigrafia em almofadas, 275x360 cm. Galeria Virgílio, São Paulo, SP. Fonte: <http://ensinandoartesvisuais.blogspot.com/2009/08/conhecendo-arte-de-rosana-paulino.html>

**Figura 8:** Rosana Palazyan. **Por que Daninhas? "... são indesejáveis e precisam ser destruídas..."**, 2006-08. Bordado sobre tecido, fios de cabelos e plantas daninhas, 25x20 cm, Galeria Leme. Fonte: [http://galerialeme.com/artistas\\_fotos.php?lang=por&id=16&foto\\_id=1754#](http://galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=por&id=16&foto_id=1754#)

**Figura 9:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

**Figura 10:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

**Figura 11:** Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

## INTRODUÇÃO

Trata-se de um ensaio sobre a minha produção mais recente, trabalhos que partem de questões autobiográficas para a apropriação de fotografias de família e tecidos para a construção de costuras. Para a construção da poética do trabalho, são levados em consideração conceitos de identidade e pertencimento.

O ensaio se inicia com um conto, onde todas as cenas e os pontos importantes da biografia são narrados, com o objetivo de situar o leitor no contexto que motivou a realização do trabalho. Após o conto são explicitadas as circunstâncias geradoras: a descrição do ponto de partida, o interesse pelas fotografias de família, a partir da análise de teóricos como Roland Barthes, Susan Sontag, Vilém Flusser e Philippe Dubois. Nesta parte do texto é explicitada a atração pelas fotografias da família onde eu não apareço, cenas que me atraem por serem tanto uma pseudopresença, quanto provas de várias ausências. O valor de culto dos retratos é abordado aqui sob a perspectiva de Walter Benjamin.

Ao longo do texto é relatada a escolha dos suportes e a presença da costura como elemento formador do trabalho. A partir do conceito de “subjétil” de Jacques Derrida, elaboro um trabalho que utiliza o tecido não apenas como suporte, mas algo que traz na sua materialidade o registro da ação do tempo, elemento fundamental na obra. A costura no trabalho não é apenas um meio de unir fisicamente e simbolicamente os elementos do trabalho, é também uma maneira de reparar os danos do passado, uma forma de fechar as feridas que ficaram abertas, como em uma cirurgia.

No terceiro capítulo do texto há uma breve explicação sobre os conceitos de pertencimento e identidade utilizados no trabalho, onde são feitas análises a partir da leitura de textos do cientista social Michael Pollak e da psicóloga social Ecléa Bosi. É negociando memórias que um indivíduo parte em busca de sua identidade, que, no caso do presente trabalho, podem ser herdadas, inventadas e reinventadas. São analisadas as maneiras de recriar e reordenar narrativas, as formas de repensar as ideias de hoje com as experiências do passado. As formas de relacionar memória individual e coletiva são pensadas a partir do trabalho dos artistas Hélio Oiticica e Leonilson. Além dos dois artistas, é feita a associação entre a minha produção e o trabalho de outras artistas, buscando analogias na temática e na técnica utilizada por elas. São analisados trabalhos de Leda Catunda, Rosana Paulino e

Rosana Palazyan, artistas brasileiras admiradas e importantes no processo de construção do trabalho. Na análise são explicitados também pontos de semelhanças e diferenças entre os trabalhos dos artistas e o trabalho desenvolvido por mim.

No quarto capítulo é feita uma análise das obras apresentadas, buscando reavaliar e descrever processos anteriores e a alternância de percursos. Numa tentativa de concluir o ensaio, as obras são apresentadas como produto das reflexões desenvolvidas no texto e como geradoras das mesmas reflexões. Nas Considerações Finais, os resultados serão discutidos a partir de uma análise. Primeiramente analiso a minha produção em relação à arte brasileira contemporânea, em que tendências ele busca referências e de que maneira elas estão presentes. A presença dos elementos da obra é esmiuçada, e são também reveladas questões de intencionalidade da construção do trabalho, não com o objetivo de limitar sua leitura, mas como uma forma tentar entender a presença de um trabalho como esse numa galeria de arte.

## 1. CIRCUNSTÂNCIA GERADORA

Numa cidade que parece fictícia, no nordeste de um país quente, um casal acontece. Não da maneira romântica, com pedido de casamento e festa, mas como consequência de uma negociação, uma praticidade. Então, com a chegada desenfreada de filhos, chega também a hora de decidir por uma operação de esterilização. E agora? A Igreja não aprova. As quatro crianças têm fome. Isso é pecado. Colocar crianças no mundo pra sofrer também é. A cirurgia é feita. O medo do castigo acompanha a mãe durante quatro anos, e só aumenta quando chegam os sintomas trazendo a notícia: outro bebê. Mas como pode? Milagre? Castigo? Ai, meu Deus, essa criança vai nascer com problema. Essa criança vai me trazer problema. E esse problema também precisa comer.

O problema, ou melhor, a criança cresce. De que maneira, não se sabe. Não há provas, documentos nem registros para comprovar. Cresceu no meio de muita gente, mas ninguém reparou. Fotografia dela, não tem. Imagem que faça a ponte com o passado, não sei. Tem umas aí dos meninos quando eram pequenos, são fotos do tempo que a gente tinha dinheiro. A gente tinha casa, os meninos até que tinham um futuro, mas aí foi um vai e vem... E onde está mesmo a menina, hein? Virgem Santíssima! Esqueceram na bacia, tomando banho no quintal! Tem quanto tempo mesmo que ela está lá? Esqueceram. Pega ela lá, veste nela a blusa que era da Socorro, que passou pro Chico e que agora está com o Fernando. Esqueceram também ela na escola outro dia desses. Esqueceram de avisar pra menina que aquela era a sua família. Esqueceram de lembrar disso.

A menina esqueceu sua cara de criança. Cresceu reivindicando sabê-la. Ao longo da vida procurou de tudo quanto foi maneira ter provas de seu passado. Deste, pouca gente se lembra. Ela lembra de coisas desconexas: cemitério, pés de feijão plantados no quintal, os irmãos ainda pequenos roubando frutas de outros quintais, da fome que sentia às três da tarde, do pai bebendo ao som de Roberto Carlos, dos insetos e do calor infernal, do alívio do ventilador... Fotografia dela, não tem.

Não tem mais jeito, o problema cresceu. Deu pra passar o dia costurando uns trapinhos, se furando toda hora com sua falta de lembrança. Fragmentando histórias e alinhavando com outros pedaços de narrativas. A parte da história que faltar, ela inventa.

## 1.1 Descrição do Ponto de Partida/ Fotografias de Família

A fotografia aparece no trabalho como ponto central. Porém, não se trata da fotografia como linguagem expressiva, mas da fotografia como subjétil<sup>1</sup>. São fotografias apropriadas do álbum de família, do arquivo que pertence à minha mãe, guardadas por ela como um valioso tesouro. O interesse por estas fotografias surgiu na infância, e por uma razão que me incomoda desde então: nestes registros fotográficos eu não apareço.

As fotografias nos fornecem um testemunho, nos comprovam algo. Susan Sontag afirma que “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (2004, p.16). A autora apresenta a ideia da fotografia como rito social e explica que por meio das fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma. Ainda segundo a autora, “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes”. (2004, p.28). Sendo assim, há que se pensar sobre quais assuntos ou pessoas são dignos de serem registrados em uma fotografia, já que tirar fotos é um evento em si mesmo. Obviamente, os motivos de não haver fotografias minhas quando pequena são de ordem econômica: falta de dinheiro. Porém, não me conhecer, não conhecer meu rosto quando criança ainda me perturba, como perturba Roland Barthes (1984) a ideia de que não tenham pensado, no início da fotografia, no distúrbio de civilização esse fato novo, ver a si mesmo (e não em um espelho), provocou nas pessoas. No meu caso é não ver a mim mesma, por isso busco ver a mim mesma nas fotos da família. Barthes explica que “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (1984, p.25). Para o autor, este distúrbio de propriedade causada pela transformação do sujeito em objeto, proporciona a vivência de uma micro experiência de morte. Por isso, ele chama o referente fotográfico de “*spectrum*”, o espetáculo.

Hoje, esta ausência continua a me perturbar, não da maneira como fazia anteriormente, mas de uma forma mais profunda. Passei a me interessar pelas fotografias

---

<sup>1</sup> O termo, de acordo com a perspectiva de Jacques Derrida, expressa em seu livro “Enlouquecer o Subjétil”, escrito em parceria com Lena Bergstein, pode significar tanto “suporte”, o lugar onde nasce a arte, como algo que se esconde (sub) e ao mesmo tempo se projeta (étil).

que poderiam ser minhas, mas não são. Tento encontrar a mim mesma, num esforço inútil porque nunca me acho. Ainda de acordo com Susan Sontag “uma foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo” (2004, p.33).

Pensando no viés colocado por Sontag da fotografia como rito social, e somando este raciocínio ao de Walter Benjamin sobre a aura, proponho a reflexão sobre o valor de culto nos retratos. Walter Benjamin afirma que:

Com a fotografia, o valor de culto (das obras de arte) começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio verdadeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (1985, p.174)

O aqui e agora da minha infância se perdeu, e não é nele que eu me concentro, e sim nos registros anteriores, nas cenas que me atraem por serem tanto uma pseudopresença, quanto provas de várias ausências. Ao olhar tais imagens, não só me vem a dor de não estar nelas, quanto a perturbação desta marca de um cisma entre o real e o imaginário. É ver algo que necessariamente esteve ali, que está presente e próximo, mas ao mesmo tempo não poder tocar a coisa (da maneira como ela está na fotografia), e entendê-la como algo que desapareceu e foi substituída por um papel, a única lembrança palpável daquela cena. De acordo com Philippe Dubois (1993), é uma espécie de frustração: ver aquilo que assina a ausência efetiva do referente se apresentar como objeto concreto, dotado de consistência física. O que nos faz amar as fotografias, segundo Dubois, é esta obsessão “feita de distância na proximidade, de ausência na presença” (1993, p.314).

A fotografia, desde seu surgimento, apareceu ao mundo como uma nova forma de representação, uma outra forma de reprodução do mundo. Ela seria uma representação mais segura, se comparada à pintura, por seu procedimento ser considerado cientificamente irrepreensível. Por esta razão, o valor de testemunho de uma fotografia documental não se discute, ela funciona como uma prova que atesta a veracidade dos fatos. De acordo com Vilém Flusser “A fotografia enquanto objeto tem um valor desprezível. Não faz muito sentido querer possuí-la. O seu valor está na informação que transmite” (1998, p.57). Pensando a fotografia em seu viés de documentação e ficção, este trabalho mergulha na pesquisa de álbuns de família. Há no álbum de família a procura por uma emoção

específica: reviver mentalmente o passado. A vantagem da fotografia seria então permitir que se vejam as cenas inacessíveis e preservar as passageiras.

Em seu livro “A Câmara Clara”, Roland Barthes diz que “a foto se encontra no extremo do gesto” (1984, p.14), pois ela nunca se distingue de seu referente, ela designa que uma coisa é essa coisa. Compartilho com Barthes o interesse pela fotografia como “sentimento”, o interesse em aprofundá-la não como um tema, mas como uma ferida. A fotografia repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente, diz Barthes. Partindo disso, traço um paralelo com a minha própria história quando faço um trabalho utilizando as fotografias de família; interfiro nas fotografias por não ter delas um registro da minha infância através de imagens. Se for a fotografia o que atesta a veracidade dos acontecimentos, eu não possuo provas de que fui a criança que minha família diz que fui. Um caminho possível seria tentar reconstruir através do desenho ou da pintura o meu rosto de criança, para que eu pudesse me reconhecer na infância. Existem recursos computacionais que poderiam, a partir de uma fotografia minha atual, reconstruir uma possível imagem do meu rosto de criança. Porém, somente ver meu rosto de criança não diminuiria minha angústia.

O que eu pretendo através do meu trabalho plástico é explicitar mecanismos de exclusão de um sujeito da sua própria família. Porque não foi só pela fotografia que eu pude perceber que o meu lugar na família é do lado de fora, ao longo da minha vida vários acontecimentos me fizeram enxergar isto claramente. O significado das fotografias de família poderia ser entendido numa perspectiva de universalização da particularidade, fases de vidas de outras pessoas que também podem se confundir com as nossas. A consciência de identidade de si mesmo como outro (ou do sujeito como objeto) pode ser adquirida ao se olhar uma fotografia nossa, assim como nossa própria história pode ser entendida através de imagens fotográficas junto à narrativa do coletivo, que é a família. Daí parte minha principal inquietação: não encontro traços em minha personalidade que me aproxime com os da minha família e também não possuo a prova, no caso a fotografia, que ateste que realmente sou daquela família desde a infância como os outros filhos o são.

Os suportes utilizados nos trabalhos são tecidos reaproveitados, retalhos e fragmentos de roupas usadas. O próprio suporte do trabalho é revelador, ele mesmo já é um resquício do passado. A maioria dos tecidos foi reaproveitada de roupas usadas por mim e

meus irmãos - uma mesma peça de roupa era usada por todos, à medida que íamos crescendo – e foram sim, as testemunhas de todos os processos, e que funcionam como documentos na ausência de fotografias. Esses tecidos apresentam as marcas da ação do tempo, o desgaste e o desbotamento que se relacionam diretamente com as fotografias costuradas neles. Esse suporte pode ser entendido a partir do conceito colocado por Jacques Derrida (1998, p.97), de subjétil como lugar de nascimento. O que nasce no suporte é o que marca exatamente a morte do subjétil como tal, no meu trabalho o suporte deixa de ser apenas superfície e ganha autonomia para ser também lido. Os tecidos como suporte revelam a materialidade desgastada com o tempo, e sustentam a fotografia costurada como sobreviventes, apesar das marcas.

A costura possui também outro potencial de leitura no trabalho. Ela traz à tona a materialidade da linha, que indica não só a direção do olhar na superfície, mas também fala de caminhos e trajetórias. Como o trabalho lida com questões autobiográficas e autoetnográficas, a linha também pode ser entendida como o percurso dos sujeitos que aparecem nas fotografias. Como pode ser visto nas imagens abaixo, os fragmentos de tecidos são unidos a uma estrutura maior, um lençol.

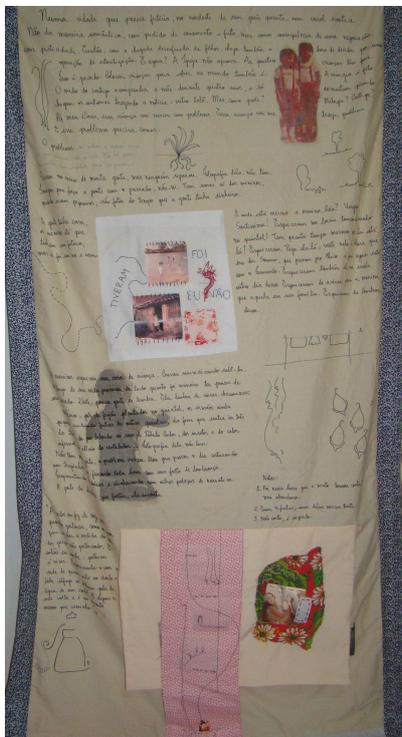


Figura 1: Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)



Figura 2: Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

A estrutura funciona como um elo para os fragmentos de lembranças, que em outro momento eram apresentadas separadas. A união dos elementos é justamente a tentativa de reconstrução de memórias<sup>2</sup>, a criação de uma narrativa única, inteira. Nessa inteireza também estão presentes fotografias de outras famílias e pesquisadas na internet. A inserção da memória do outro (neste caso, de outra família) se deu no início como uma forma de evitar a repetição das fotografias, que não são muitas. Partindo apenas do álbum da minha família eu teria um repertório curto, que com muita facilidade poderia se tornar repetitivo. Atualmente, pensando a memória como algo constantemente construído e reinventado, o sentido das fotografias de outros no trabalho passa a ser incorporado de maneira mais fácil. O olhar para as fotografias é um criador de narrativas, então, não faz muita diferença se as fotos são realmente de um mesmo contexto. Há no trabalho duas fotografias encontradas na internet de uma menina em cima de uma árvore. Quis simplesmente ser essa menina, e então fui. Essas fotos estão no trabalho como meus registros de mentira, mas que são verdade, pois quero usá-las como provas da minha infância.

A apropriação de fotografias de outros, inclusive para forjar um registro que não é meu, não é o único recurso de invenção. Há no trabalho desenhos costurados aos tecidos, que são processo e produto da busca por imagens que trouxessem à tona as lembranças que só existem em mim. Tudo é incorporado à colcha: fotografia, desenho e outros tecidos. É pela necessidade de fazer parte, de pertencer ao todo. Costurar é unir simbolicamente o que é deslocado, deixado de fora. As uniões forjadas são grandes cicatrizes e a colcha é o resultado de uma cirurgia de lembranças.

As fotografias utilizadas na costura são na maioria das vezes recortadas, deixando um vazio no que seria o lugar de alguém. Indicam sujeitos ausentes, ou presenças ausentadas numa trajetória coletiva. As pessoas recortadas vão aparecer em outra parte do trabalho soltas de seus contextos, já inseridas numa outra possibilidade de leitura. O trabalho fala de duas formas de ausência: a ausência de imagens minhas na crônica da família e conseqüentemente na própria família, visto que sou o que está dentro e completamente fora ao mesmo tempo; e a ausência das pessoas que estão nos registros e

---

<sup>2</sup> As memórias perdidas, as recuperadas, as inventadas, as que nunca haviam sido relatadas, as não-oficiais, etc.

que simbolicamente estão fora, alheios a determinadas situações. Estas são as pessoas recortadas, ausentes, alheias, que também podem ser lidas como exiladas.

## **1.2 Memória e Identidade**

Como o trabalho lida com questões autobiográficas, é importante situar qual conceito de memória e identidade está sendo levado em consideração. Foram pesquisados textos das Ciências Sociais e da Psicologia Social. Michael Pollak<sup>3</sup>, quando fala de memória, divide-a em duas categorias: os acontecimentos vividos pela pessoa e os acontecimentos vividos “por tabela”. Estes seriam os acontecimentos que a pessoa não presenciou, mas que fazem tanto parte da sua memória que é quase impossível saber se ela participou ou não. Os trabalhos apresentados neste texto dialogam com várias memórias vividas por tabela, pois se tratam de fotografias que remetem a uma época anterior ao meu nascimento, e que estão sempre se confundindo com as memórias individuais. Outros conceitos colocados por Pollak estão também presentes no trabalho, como a memória herdada e as flutuações da memória. Por trazer à tona lembranças e por questionar a validade delas, o trabalho potencializa a memória herdada (os acontecimentos vividos por tabela) e dá lugar às flutuações de memória, pois que a verdade não é só aquela comprovada através de fotografias. Quando questiona a validade das fotografias como registro verdadeiro de um acontecimento, o trabalho as confronta com as lembranças consideradas “sem prova”, por não terem sido registradas através de fotografias, mas que também são válidas através do entendimento da memória como um fenômeno construído, consciente e inconscientemente.

O autor também explica a relação entre memória e o sentimento de identidade, partindo de um conceito simples de identidade como a imagem que um indivíduo adquire ao longo da vida referente à sua própria vida, a imagem que ela constrói e apresenta ao outros e a si própria para acreditar na sua própria representação. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros e aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, que se faz numa negociação direta com os outros. É neste

---

<sup>3</sup> Michael Pollak foi um cientista social nascido em Viena, em 1948. Seu principal interesse acadêmico foi a reflexão do problema da identidade social e da memória. Morreu em Paris, em 1992.

sentido que o trabalho explora a minha própria identidade através da apresentação da imagem de outras pessoas, minha família, de onde vem a referência da construção de minha identidade. É da negociação com estas pessoas e com suas memórias, que parto à procura de minha memória e identidade. Nessa procura podem ser reconstruídos os elementos que constituem a identidade, como: as fronteiras físicas do corpo, sua continuidade dentro do tempo e a coerência de seus elementos formadores.

De acordo com Ecléa Bosi, a memória pessoal é também social, familiar e grupal. Um trabalho que traz à tona questões autobiográficas também está relacionado com uma memória coletiva, que neste caso é comumente silenciada. O trabalho aparece não apenas como uma forma de registrar as memórias, mas como uma forma de dar existência a elas. A autora defende que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje as experiências do passado” (1994, p.37). É a partir deste viés que o trabalho se desenvolve, recuperando narrativas e de certa forma recriando-as e ressignificando-as, tentando reordenar o tempo presente a partir do passado. As narrativas recuperadas para a construção do trabalho não são só as vividas por mim, mas partem também do relato de pessoas da minha família. Nesse processo, muitas memórias vieram à tona sendo questionadas pela memória herdada. Seriam tais memórias lembranças minhas ou fatos que foram evocados pelos testemunhos de outras pessoas? Ainda sob a perspectiva de Bosi, conhecemos a tendência da mente remodelar as nossas experiências em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Sendo assim, todas as memórias, vividas de fato ou herdadas, são o tesouro deste trabalho. São o que a autora chama de “desejo de explicação”, o empenho do indivíduo em dar sentido à sua biografia.

Há também outras lembranças de fatos que foram impressos apenas em minha subjetividade, não tendo, portanto, ressonância nas memórias de outras pessoas da minha família. A importância de se recuperar tais lembranças surge da reivindicação de um direito fundamental do ser humano: o direito a ter passado. Se não há fotografias que registrem o início da minha vida e se muitos outros registros foram se perdendo com as andanças da família de cidade em cidade, só me restam mesmo esses relatos como herança. Ecléa Bosi cita uma frase de Simone Weil para ilustrar o direito a ter passado: “Um ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência que conserva vivos os tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro” (1994, p.443). O

enraizamento seria uma condição da permanência da memória, o que geralmente é negado a famílias pobres e de mobilidade extrema. A consequência disto é a sedimentação do passado e a perda da crônica da família e do indivíduo em seu percurso. No caso da minha família, a fotografia tem sido guardada com um dos poucos registros de sua trajetória, pois as memórias têm sido esquecidas com o passar do tempo. As fotografias são importantes nesse processo porque também guardam os registros dos espaços que fizeram parte do passado, os cenários das memórias. Os espaços que encerraram os membros de uma família durante um certo tempo nos contam muito também do que são essas pessoas. As salas, os quintais, os quartos e demais espaços são de certa forma testemunhas dos acontecimentos. Detalhes desses lugares estão presentes a todo momento quando se evocam tais lembranças.

Ecléa Bosi defende a idéia que o vínculo que nos ata à família é irreversível. Defende também que o grupo é suporte da memória se nos identificamos com ele e fazemos nosso seu passado. A partir destes posicionamentos fica claro o porquê de pesquisar e dar existência a essas memórias: é a vontade de ter pra mim essas memórias, já que me sinto de certa forma fora deste grupo. Compartilhar delas é a maneira que eu encontrei de ser do grupo, ter o passado em comum. Além de um desejo de explicação, é também um desejo de fazer parte, de ter raízes nessa história.

As fotografias de família motivadoras do trabalho sugerem uma abordagem que, segundo Benjamin, remove a investigação das distinções estéticas, direcionando-as para a esfera das funções sociais. Benjamin (1985) alude ao debate da fotografia como arte e chama a atenção para a arte como fotografia. O autor distingue a função do retrato na pintura e na fotografia. Na pintura, os quadros, depois de um certo tempo, valiam como testemunho artístico do pintor, enquanto que na fotografia “há algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome da pessoa que viveu ali, que também na foto é real e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (1985, p.93). Benjamin explica a magia muitas vezes provocada pelos primeiros retratos fotográficos, que por exigirem uma longa imobilidade do modelo, provocam uma impressão mais resistente e mais durável no observador. O procedimento levava o modelo a viver dentro do instante, como se crescessem dentro da imagem. Para o autor, a diferença entre técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

Ainda sobre a fotografia, Benjamin pontua que a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar, porque traz ao espaço trabalhado conscientemente um outro: o que a pessoa percorre inconscientemente. O percurso existencial traçado por mim, a partir das imagens fotográficas da família, é de tal forma real que chego a presenciar através da imaginação, momentos anteriores ao meu nascimento. A estrutura do trabalho é todo um caminho percorrido por mim em busca de um passado impossível de ser revisitado, mas que me perturba e me atrai pela estética de seus registros: as fotografias.

Colocando a mim mesma como narradora da história da família, tento contagiar o espectador com a mágica das histórias contadas de geração em geração, dispondo de uma autoridade que é válida, mesmo quando tais experiências não foram vividas por mim. Benjamin explica que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. Ele incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (1985, p.201). O trabalho compartilha as histórias com o espectador, tornando-o cúmplice, confidente. A relação entre a memória individual e a forma de coletivizá-la também está presente na obras de vários artistas. Seleciono dois artistas para traçar um paralelo: Hélio Oiticica e Leonilson.

Hélio Oiticica é um artista conhecido por propor através de seu trabalho um encontro da arte com a vida. Chamo a atenção para seus trabalhos conhecidos como “Bólides”, “Parangolés” e “Ambientes”, onde pela primeira vez, o artista coloca as experiências trazidas de seu contato com o samba na escola de samba Mangueira, numa tentativa de apresentar objetivamente<sup>4</sup> essas experiências. Na década de 60, o artista passa a se interessar pelos morros cariocas, pela arquitetura orgânica, espontânea e anônima das favelas. Tal tomada de posição em relação a problemas políticos e sociais significa não só uma mudança temática, mas uma mudança poético-política. De acordo com Fernando Cocchiarale, este teor difere do realismo social defendido por simpatizantes do comunismo, sua experiência não visa conscientizar nem impor uma intelectualidade às comunidades. Cocchiarale diz que:

A estratégia de oposição de Hélio Oiticica à arte e à sociedade burguesas não se inscreve, portanto, na tradição libertário-messiânica de teor marxista de grande penetração na América Latina no período, mas na oposição anarcorromântica e na tradição libertina, voltadas para a revolução comportamental individual.

---

<sup>4</sup> O artista teoriza e conceitua sua própria obra, adquirindo controle total sobre sua produção, propondo a superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura) em proveito de estruturas ambientais e objetos.

Talvez por causa disso tenha preservado sua obra da ilustração temático-social na qual muitos artistas da esquerda naufragaram (2010, p.64).

Oiticica, a partir do contato com outra realidade que não a dele (realidade outra que também lhe é tão próxima, com implicações em suas memórias pessoais), se identifica e se apropria de alguns elementos para a criação de outros significados. É a perspectiva de alguém de fora, que de certa forma se propõe a fazer parte<sup>5</sup>. Enquanto o trabalho de Hélio Oiticica lida com questões identitárias exteriores à realidade dele, em certa medida; o meu trabalho parte de minha própria história (ao mesmo tempo tão distante, e que desejo tanto fazer parte). Ainda assim, são trabalhos que lidam com uma prática que representa uma coletividade, um ponto de vista pessoal para algo que é essencialmente coletivo. Além da dualidade entre o que é individual e o que é coletivo, há semelhança também nos materiais utilizados, os tecidos também são utilizados pelo artista, na construção dos “Parangolés” e dos “Penetráveis”.



Figura 3: Hélio Oiticica, **Tropicália PN2 “A Natureza é um Mito”, PN3 “Imagético”**, 1967. 120m<sup>2</sup>. Coleção César e Cláudio Oiticica, Rio de Janeiro.



Figura 4: Sarah Lima. **Não sendo eu me provava que eu era**, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

Leonilson foi pintor, desenhista e escultor, mas trabalhou também com costuras e bordados. Sua obra é predominantemente autobiográfica. Cada uma de suas peças são consideradas cartas a um diário íntimo. Suas obras são cheias de símbolos pessoais, que criam uma narrativa introspectiva e registros de uma interioridade. De acordo com Ivo

<sup>5</sup> O artista seria alguém de fora por ser morador da zona sul, filho de intelectuais, mas o mesmo tempo muito próximo desta realidade por ser carioca e ter esta estética de certa forma ligada à sua identidade.

Mesquita “Leonilson se transforma no observador de seu próprio processo, revelando-se publicamente: o corpo é assumido em sua condição de máquina desejante, que contém mente e espírito e está em permanente embate com o mundo” (1997, p.13). A exposição da intimidade e o compartilhar das experiências pessoais são traços comuns ao trabalho de Leonilson, o de Hélio Oiticica e o meu. Porém o artista se restringe a uma individualidade que não é o predominante no meu trabalho nem no trabalho de Oiticica. Leonilson expõe uma interioridade para o mundo, compartilha seu diário conosco. Eu compartilho memórias pessoais e coletivas, o que de certa forma me situa entre o trabalho de Leonilson e o de Oiticica. Leonilson parte de si mesmo para o mundo; Oiticica parte do coletivo externo a ele e traz para si; meu trabalho parte de memórias que não são só minhas, mas que eu também compartilho assim como Leonilson e me aproprio de outras, assim como Oiticica.



Figura 5: Leonilson. **Ninguém**, 1992. 24cmX47,5cm. Bordado sobre fronha de algodão. Coleção Isa Pini.

O tecido é um suporte presente nos trabalhos dos dois artistas citados anteriormente e no meu, traçando assim um paralelo não só temático como formal entre os nossos trabalhos. A semelhança entre o trabalho de Oiticica e o meu é o caráter instalativo do tecido. Nos “Penetráveis” os tecidos são as paredes, dividindo os espaços. No meu trabalho e em alguns trabalhos de Oiticica, o tecido é o criador de espaços, guardador de lugares e segredos. Na figura 3, podemos ver um detalhe da obra “Tropicália”, onde os tecidos são utilizados para delimitar o espaço, proporcionar uma determinada experiência (de acolhida, de estranhamento) e constituir a estética da estrutura (florida, clara, escura). O tecido é também utilizado na construção dos “Parangolés”, um trabalho que confere à cor uma mobilidade esvoaçante. Os “Parangolés”, como proposta de uma extensão do corpo, são resultados da procura por uma arte que aconteça por incorporação, inspirada na força que

emana do samba. Nesse trabalho, o tecido é o material que proporciona tal experiência, o tecido é o órgão novo, é a matéria que torna o corpo a própria obra de arte. O meu trabalho, assim como os “Bólides” de Hélio Oiticica, exige do espectador um tempo investigativo para a exploração dos compartimentos secretos e das surpresas. Os tecidos no meu trabalho são a estrutura, o divisor de espaços, o guardador de segredos e surpresas e que, assim como os trabalhos de Oiticica, convidam o espectador a descobrir a obra, fazê-la acontecer através da fruição, da descoberta.

A semelhança entre o meu trabalho e o de Leonilson é clara. O artista é uma referência importante para a construção do trabalho, não só para a questão temática, mas também para a questão formal. Em relação aos suportes, a semelhança está em usarmos o tecido como uma forma de recuperar e reconstruir nossas vidas por meio de gestos, e o nosso principal gesto é a costura. Os bordados de Leonilson são um ato de entrega de seu próprio coração. A obra se transforma num vasto território a ser explorado pelo espectador, que tem que traçar uma rota própria para atravessá-lo. Os tecidos são a estrutura do trabalho, são sua matéria. Eles são transformados em suporte para uma linguagem. Os bordados de Leonilson e o meu trabalho são um vínculo entre a existência do sujeito e sua projeção nos objetos. O próprio artista diz que insiste no lugar do sujeito dentro do trabalho (LAGNADO, 1998), trabalho este que não é explicado pelo sujeito e sim o explica.

O artista parte de experiências pessoais, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais de fácil identificação com o outro. Por esta razão o artista é a minha principal referência, seu trabalho é carregado de verdade e de intimismo. Os materiais e técnicas são semelhantes ao meu trabalho, a simplicidade e economia de recursos também. Deixando vestígios, marcas de seu trajeto, o artista coloca o espectador como cúmplice de suas questões. A partir de 1991, quando descobre ser portador do vírus HIV, seus trabalhos se tornam relicários, e utilizam recursos mínimos e simplicidade na representação. O forte teor narrativo e autobiográfico de suas obras está costurado a uma busca por síntese formal.

Leonilson trabalhou ao longo de sua vida movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Seus bordados inauguram uma nova temporalidade; sua obra, vagarosa, se constitui com um fazer precioso. Sua obra emoldura um vazio, e nos remete a uma profunda necessidade de recuperar e mesmo reconstruir nossas vidas por meio de imagens e gestos. Desta forma o artista explora as difíceis noções

de história e identidades pessoais e suas representações. Leonilson faz da costura e do bordado o elemento principal de boa parte de seu trabalho.

Na obra “Ninguém”, de 1992, Leonilson se apropria de um travesseiro e borda uma palavra. Somente uma palavra é suficiente para a leitura do trabalho. A utilização de um objeto do cotidiano é diferente de um *ready made*, por exemplo, pois faz uma ponte entre seu significado na vida real e na galeria. Ele está para ser entendido com um travesseiro de fato, e não um objeto desconectado de seu uso na vida real. É de solidão que Leonilson trata neste trabalho. É uma tentativa de acomodar uma ausência, de se fazer presente o que é ausente. Com este mesmo suporte, o artista vai criar várias outras pontes em outros trabalhos, nos falando de sua própria vida e dor, nos fazendo testemunhas e cúmplices de seus relatos, expostos de maneira simples, como na obra acima, mas carregados de significados que podem ser facilmente identificados com as vidas de várias pessoas. Esta pode ser considerada uma semelhança com o meu trabalho.

Falar de si mesmo num trabalho artístico é uma questão recorrente na arte de hoje, segundo Tadeu Chiarelli. A intimidade do indivíduo tem sido explorada, a partir de uma necessidade de afirmar sua identidade. As imagens da memória pessoal do artista, projetadas em obra, se prestam a metáforas de uma memória coletiva, da vida íntima do sujeito contemporâneo, da identidade. Chiarelli também aponta a presença de uma lógica pré-industrial de interação com a matéria na arte contemporânea brasileira, o que justifica a intensificação e a revalorização das práticas manuais básicas nos trabalhos de alguns artistas. A presença de uma tradição no circuito artístico erudito evidencia a inteligência interna desses procedimentos. De acordo com Chiarelli:

Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram. Suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas. (2002, pp.121-127).

Meu trabalho e o de Leonilson são semelhantes por partirem de questões autobiográficas e por utilizarem materiais e processos tradicionais. Porém, se diferenciam pela forma com que as questões são expostas. No trabalho do Leonilson, é ele próprio quem está presente nas obras. São palavras e desenhos onde o artista se mostra. Já no meu

trabalho, as questões são colocadas a partir de visualidades de outras pessoas, são fotografias de outras pessoas o ponto de partida para a exposição das minhas próprias questões. Katia Canton considera que “a simplicidade de representação ficava a serviço da máxima eficiência de conteúdo simbólico. Foi nessa transposição que o artista tornou público o que foi pessoal às últimas conseqüências” (2001, p.126). A obra de Leonilson nos torna cúmplice de suas questões e traz o tom confessional de um diário íntimo.

Da mesma geração de Leonilson, a artista Leda Catunda nasceu em São Paulo e estudou também na Fundação Armando Álvares Penteado. A pintura é sua linguagem central, e com ela cobre áreas ou figuras de tecidos estampados. A artista se apropria das imagens ilustrativas das estampas de tecidos. Em seus trabalhos, selecionados aqui para traçar um paralelo com os meus, a artista junta tecidos recortados, costura-os e sobrepõe elementos pouco usuais à pintura. O resultado disto fica entre a pintura e o objeto.



Figura 6: Leda Catunda. **Ju e todo o pessoal**, 2006.  
Acrílica sobre tecido e voile. 228cmx200cm.

Conhecer o trabalho da artista Leda Catunda foi fundamental para que eu amadurecesse a questão formal do meu trabalho. Foi um dos primeiros contatos que eu tive com o tecido enquanto elemento de uma obra de arte. Em seu trabalho, Leda Catunda utiliza os volumes dos tecidos para extrapolar o plano da superfície pictórica. Ela pesquisa a estética do amolecimento enquanto propriedade do material escolhido, explorando sua materialidade. O resultado é um objeto que dialoga entre pintura e escultura.

A obra acima, “Ju e todo o pessoal”, é uma pintura-escultura. As formas são como gotas derretidas, costuradas e pintadas. Já a forma figurativa de pessoas, são possivelmente do próprio tecido, visto que a artista se apropria das estampas já presentes nos tecidos. São formas que lembram imagens fotográficas. Ao nomear com o nome “Ju”, a artista sugere uma aproximação com a pessoa retratada na imagem. Quando chama de “pessoal” as pessoas do trabalho, Leda sugere ter uma relação com as pessoas, o que nos leva a crer que a artista se apropria das imagens e forja uma relação com as pessoas retratadas, quando possivelmente nem as conhece. A fotografia no meu trabalho surge com o objetivo inverso; parto de relações de proximidade com os retratados para que o espectador crie seu vínculo com as pessoas que para ele seriam desconhecidas.

Apesar de utilizarem o mesmo suporte, meu trabalho e o de Leda Catunda são diferentes em sua concepção. Ela parte de uma pesquisa sobre o próprio material, suas possibilidades plásticas e sua forma, enquanto meu trabalho investiga a autobiografia e suas relações com os materiais utilizados: fotografia e tecido. Os resultados possuem semelhanças; os pontos de partida, não.

Rosana Paulino nasceu em 1967 e formou-se em Artes Plásticas pela USP. A artista, desde o início de sua carreira, levanta questões raciais, culturais e políticas, assim como suas memórias pessoais. Seus trabalhos expandiram-se de desenhos e gravuras para grandes instalações que proporcionam ao leitor uma visão do universo feminino, que no caso de Rosana, é também, negro.



Figura 7: Rosana Paulino. **Parede da Memória**, 1994. Serigrafia em almofadas, 275x360 cm. Galeria Virgílio, São Paulo, SP.

A obra acima, “Parede da Memória”, é composta de 850 fotografias pertencentes ao

álbum familiar da artista. As fotografias são estampadas em pequenas almofadas arrematadas com pontos de crochê e dispostas, lado a lado, em cima e em baixo formando um grande mural. As imagens são opacas e desbotadas, e sua grande quantidade sugere os anos de submissão de sua família aos trabalhos manuais, subjugados a negros livres desde os tempos da colônia. O trabalho de Rosana possui um tom de denúncia, uma conotação questionadora e autobiográfica, que oferece ao espectador a perspectiva “de dentro” da memória das famílias afro-brasileiras.

Apesar de não ter o tom político do trabalho de Paulino, meu trabalho se assemelha ao dela na perspectiva de trazer para o coletivo as lembranças/memórias que estão sendo silenciadas ao longo de vários anos. Outra semelhança clara é o suporte, a artista também utiliza o tecido, o bordado e a costura para a construção dos trabalhos. Estão presentes em ambos os trabalhos a identidade e sentimento de pertencimento ligados à memória, a invisibilidade e o protagonismo negado às mulheres. Usando as palavras da própria artista (1997): “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 problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe, então, com esses problemas”(ITAÚ CULTURAL). Consigo situar a minha produção nesta perspectiva, de pensar a minha condição no mundo através do meu trabalho. Neste sentido nossos trabalhos atendem a uma mesma necessidade, porém sem deixar de pensar na possibilidade de identificação individualidade-coletividade que o trabalho possui. No trabalho de Rosana Paulino, bem como no meu e de Leonilson, a evocação da memória pessoal passam a ser bandeiras de resistência, a memória enquanto condição de humanidade. A obra da artista também discute a dimensão das práticas consideradas feminizadas, comumente desvalorizadas por serem feitas em suportes têxteis. Após os anos 70, essas modalidades desprezadas por sua essencial feminilidade tornaram-se meios de criticar os discursos de poder difundidos. São obras que tratam de silêncios e omissões, e que ao invés de sugerirem delicadeza, apresentam alguns conteúdos de forma violenta. A costura ganha uma potência, subvertendo os sentidos tradicionalmente atrelados às faturas femininas.

Outra artista que também trabalha a costura e o bordado sobre tecido é a carioca Rosana Palazyan. Ao longo da década de 90 a artista opta por suportes banais e quase infantis, pela subversão das linguagens femininas. A artista propõe uma leitura do particular

em suas obras, e impõe uma efetiva aproximação do olhar. A sutileza e as imagens pequenas propõem ao observador uma postura mais próxima ao trabalho. Grande parte de sua obra, principalmente a partir dos anos 2000, se origina das histórias de pessoas socialmente excluídas, como menores infratores. Daí vem o paralelo com seu trabalho que parte da pesquisa sobre as ervas daninhas, plantas consideradas nocivas. O que se pensa sobre as ervas daninhas é muito parecido com o que se pensa sobre as pessoas que estão marginalizadas. A artista começou a cultivar as plantas em sua casa, e as colocou no chão da Galeria Leme, na cidade de São Paulo, em 2006. Assim surgiu o outro trabalho intitulado “Por que daninhas?”, onde uma coleção dessas plantas consideradas nocivas são expostas com suas raízes transformadas em frases formadas com fios de cabelo. A partir de sua pesquisa, a artista notou que qualquer planta pode ser considerada daninha, se nascer em um lugar inapropriado.



Figura 8: Rosana Palazyan. **Por que Daninhas? "... são indesejáveis e precisam ser destruídas..."**, 2006-08. Bordado sobre tecido, fios de cabelos e plantas daninhas, 25x20 cm, Galeria Leme.

Esse trabalho da artista é mais um exemplo de obras feitas com uma aparente delicadeza, mas que suscitam assuntos muito fortes, como exclusão, no caso da obra acima. As dimensões do trabalho nos obrigam a estar muito perto, a proximidade física já é uma forma de criar um contato maior. Porém, o assunto tratado gera um choque: precisamos

destruir o que é indesejado. Nossa sociedade tem feito isso com pessoas e a artista questiona a validade disso.

Em um trabalho feito com fio de cabelo uma verdade dura se apresenta, com letras delicadas e um desenho muito frágil. O trabalho revela a fragilidade da planta e de outras formas de existência que são consideradas daninhas. Este é um outro ponto de forte identificação com o trabalho da artista, me vejo na plantinha. Antes mesmo de conhecer o trabalho da artista, eu já me representava em alguns trabalhos como uma planta de raízes soltas, feitas com bordado. Olhar a erva daninha de Rosana Palazyan é perceber como os mecanismos de exclusão são cruéis ao mesmo tempo em que podem se apresentar de forma delicada. Agora me vejo com uma erva daninha, que por ser indesejada é muitas vezes vista como má. Sou uma planta que simplesmente nasceu no lugar errado.

## 2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho construído ao longo desse período é caracterizado como uma costura, o trabalho em si é um imenso lençol costurado. A costura e o bordado são práticas que, em nossa cultura, estiveram restritas ao ambiente familiar durante séculos. Porém, há na arte contemporânea uma tendência que privilegia a incorporação de práticas de tradição cultural não hegemônica, presentes nos trabalhos do/as artistas citados/as anteriormente. Por conta de seu historial doméstico, tais práticas estão ligadas a uma memória coletiva de ambiente familiar.

A costura, para o meu trabalho bem como para o trabalho dos/as artistas citados/as anteriormente, é um agente de ligação. É a costura que no meu trabalho une os tecidos, une as fotografias aos tecidos, une os desenhos aos tecidos e une as memórias a uma estrutura de tecido. Cada ponto funciona como um conector das experiências. Em uma dimensão do trabalho, a costura pretende amarrar algumas relações não permanentes, mesmo que ele trate de questões familiares. A costura simboliza o enlace, o que em qualquer família não precisaria ser forjado, mas que na minha precisa. O meu lugar na família é forjado, os laços que nos unem são costuras frouxas. A união com linhas é a representação dessa fragilidade. Por esta razão o tecido não é apenas um suporte, e sim um subjétil. A costura não é só um ato de ligação, no trabalho ela é também uma abridora de fendas. Ela também fecha feridas, sutura e estanca a origem da dor.

Um subjétil, para Derrida, sofre. Sofre o que, como suporte, lhe foi obrigado resistir passivamente. A partir do momento que o subjétil adquire uma neutralidade transcendente, ele deixa de ser apenas suporte para ser também parte do trabalho. O subjétil passa a ser o sujeito, que sofre tudo o que vem deitar-se sobre ele. No meu trabalho, o subjétil como sujeito é uma testemunha da história e que, através da costura, se alia - ou quem sabe duela - com a fotografia. Analisando as possibilidades do subjétil, Derrida seleciona os verbos sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar. Mas é no verbo costurar que se concentra o principal de sua análise, bem como o meu maior interesse já que é neste verbo que se concentra a principal ação do meu trabalho. Costurar possui a ambivalência: transpassar e manter junto, unir. Segundo Derrida, “ocupar-se em costurar é não cessar de *cobrir de cicatrizes*” (1998, p.122). Na perspectiva que apresento nos meus trabalhos,

costurar é reparar as feridas e as dores. Como numa cirurgia, uno à força a minha existência desconectada da história da família aos panos reaproveitados e às fotografias onde eu não apareço. O subjétil é o pano, é a fotografia e sou eu. Eu o maltrato, o rasgo, o costuro como se reproduzisse o que já foi feito a mim: ferida, costurada, cicatrizada. Esta costura remete à profissão da minha mãe, mas principalmente indica um suporte que possui a materialidade que já está carregada de histórias, de marcas da ação do tempo e de possibilidades de outras interferências. A costura no meu trabalho une, afrouxa, revela e esconde os detalhes da história. A costura no meu trabalho revela outros direcionamentos para interpretar uma história atestada pela existência das fotografias.

O lençol tem 5 metros e 20 centímetros de comprimento por 90 centímetros de largura. A estrutura, assim como os elementos a ela agregados, são tecidos reaproveitados de roupas e lençóis. Vários elementos estão presentes nessa estrutura: fotografias foram transferidas para o tecido, fotografias foram costuradas, palavras e desenhos foram bordados, textos foram escritos à mão e pedaços de tecido foram costurados. Vários tipos de costura aparecem: costura feita na máquina com o ponto reto e zigue-zague, ponto feito à mão e costuras que simulam suturas. Alguns pontos são frouxos, outros bem seguros. Muitas linhas permanecem no tecido mesmo com o fim da costura. Os pontos representam as trajetórias das pessoas, quando percorrem caminhos no tecido. Algumas fotografias são recortadas no lugar das pessoas, e essas pessoas são as que aparecem ampliadas nas transferências feitas no tecido. Estruturas sobrepostas guardando os segredos foram costuradas para serem manipuladas pelo espectador. Essas estruturas aparecem em todo o trabalho, mesmo em locais em que o público não poderá alcançar, mas que poderão ser vistas por quem estiver vendo do mezanino da galeria. Na estrutura foram costurados bolsos de filó com fotografias dentro. O espaço vazio do tecido foi preenchido com escrita e desenho à mão ou bordados. No fim do lençol, na parte que fica no chão, são costuradas três estruturas que funcionam como raízes que vão se arrastando pelo chão da galeria. São pedaços de tecidos unidos com ponto de cirurgia que também contém fotografia, bordados e desenhos, além de um bolso especial com cópias de um desenho (em que eu me represento na cena em que fui esquecida na bacia) dispostas para adoção. O espectador poderá levar um desenho consigo.

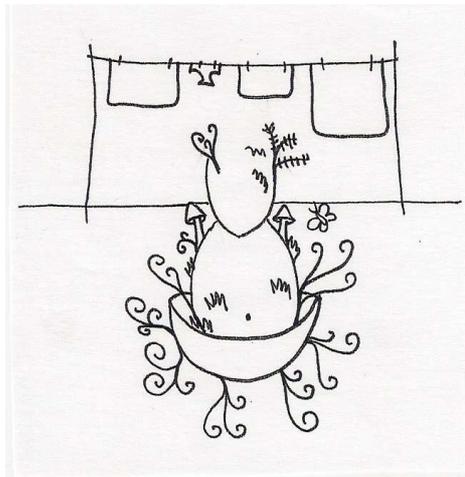


Figura 9: Sarah Lima. Não sendo eu me provava que eu era, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

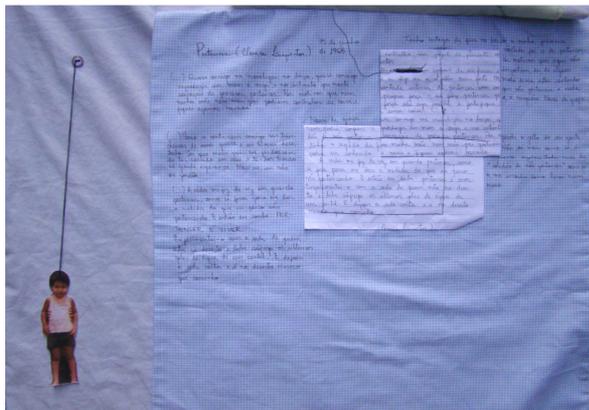


Figura 10: Sarah Lima. Não sendo eu me provava que eu era, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)



Figura 11: Sarah Lima. Não sendo eu me provava que eu era, 2011. 5m20cmx91cm. (detalhe)

Toda a estrutura funciona como uma narrativa, que ao meu ver é impronunciável, já que a intenção não é narrar os fatos acontecidos, e sim remontá-los e reinventá-los, para que o espectador os articule ou até mesmo encontre uma outra história nos fragmentos. São fragmentos de memórias unidos com costura a um lençol, na tentativa frustrada de me amarrar a essa família que não me acolhe. É um *souvenir* contemplativo de lembranças que eu desejo que sejam minhas, mas não são. Por isso ela parece ser uma obra sublime, mas ela é brutal. As fotografias são maltratadas, rasgadas, recortadas e destruídas para formar um trabalho em que eu lide com essas memórias frustradas. Uma vez que o bordado e a costura sugerem intimidade, remetendo a coisas muito pessoais, eu me coloco para o público, para que seu olhar me acolha. Minha intenção também é, como essa aproximação, que o espectador se veja no trabalho, que ele consiga ver sua própria história e suas memórias no trabalho.

Todo o trabalho começou na minha infância, contemplando as fotografias da minha família. Esse hábito nunca me abandonou, talvez eu sinta pra sempre o pesar de não pertencer a eles. Mas há um sentido nisso tudo que eu só percebi me aprofundando na pesquisa para essa fase do trabalho: eu não estou apenas contemplando as imagens e pessoas das fotografias; o meu olhar vai em direção aos olhares deles, é pela magia de ser olhada por eles que eu contemplo tanto as fotografias. Olhando para elas eu estou sendo olhada por quanto tempo eu quiser. O trabalho inteiro fala de ausências. Minha presença ausentada e a ausência deles em mim e para mim. Sou eu a própria erva daninha do trabalho de Rosana Palazyan, a que nasceu e cresceu onde não foi desejada. O trabalho fala por mim dessa dor de crescer consciente disso, experienciando isso de várias maneiras. E o trabalho sou eu, querendo ser olhada pelo espectador. Depois de tanto costurar ausências, suturar feridas e tentar preencher os vazios eu me coloco inteira para o público, uma vida inteira procurando seu lugar sem encontrar.

## REFERÊNCIAS

BAHIA, Ana Beatriz. **Bordaduras na Arte Contemporânea Brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson.** Disponível em:

<http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>.

Acesso em: 15/10/2011.

BARTHES, Roland. **Câmara Clara: Nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira – um guia de tendências.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

CASSUNDÉ, Bitu. **Leonilson e a catalogação da vida.** Disponível em <http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=8>. Acesso em: 30/09/2011.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. **Da contemplação ao suprasensorial.** In OITICICA FILHO, César. Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena (Il.). **Enlouquecer o subjétil.** São Paulo: Ateliê Editorial: Editora UNESP, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre fotografia – para uma filosofia da técnica.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

ITAU CULTURAL. **Enciclopédia de Artes Visuais.** Endereço Eletrônico: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br). Acesso em 12/11/2011.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: Sao tantas as verdades= so many are the truths.** 2. ed. São Paulo: DbA Artes Graf, 1998.

MESQUITA, Ivo. **Corpo vidente, corpo visível.** In: LEONILSON: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Disponível em:  
<http://www.unifra.br/professores/default.asp?prof=rangel>. Acesso em 29/09/2011.

SIMIONI, Ana Paula. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. Disponível em:  
<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 27/10/2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.