

## **TEIAS DE MEMÓRIAS: NARRATIVAS FEMININAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

### **WEB OF MEMORIES: FEMININE NARRATIVES IN CONTEMPORARY ART**

Marina Ferreira Belo Lopes / UFBA

#### **RESUMO**

O presente artigo trata de uma busca por fazer dialogar os escritos de Georges Didi-Huberman com a temática que tem sido trabalhada por mim na trajetória do mestrado: uma pesquisa que se move em torno da relevância da aplicação do bordado (entre costura e outras artes têxteis) na arte contemporânea, em especial por artistas mulheres. Nos anos recentes, a incidência com que a técnica vem aparecendo, quase como um renascimento, não passa despercebido e merece atenção. Por meios da análise de obras, partindo da videoarte da britânica Eliza Bennett e chegando à renomada Louise Bourgeois, o artigo dá destaque às teorias ligadas à construção da memória feminina. Paralelamente, trago a abordagem historiográfica de Didi-Huberman, assim com seus conceitos de anacronismo, sobrevivência e resistência de gestos e imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória; artes têxteis; arte contemporânea; feminismo.

#### **ABSTRACT**

*The following article deals with a search for dialogue within the writings of Georges Didi-Huberman with the theme that I have worked out in my master's trajectory: a research that focuses on the relevance of the application of embroidery (between sewing and other arts textiles) in contemporary art, especially by female artists. In recent years, the occurrence in which this technique is appearing, a rebirth per se, has not gone unnoticed and deserves attention. Through analysis of various works, beginning with the video art of Briton Eliza Bennett and arriving at the work of the renowned artist Louise Bourgeois, this article highlights the theories related to the construction of feminine memory. At the same time, I use the historiographical approach of Didi-Huberman, as well as his concepts of anachronism, survival, and resistance of gestures and images.*

**KEYWORDS:** *memory; textile art; contemporary art; feminism.*

No início, proporciona-se ao observador apenas uma fresta, uma fissura da imagem. Como se invadindo o espaço privado daquela mulher que se ocupa em sua atividade. Os rolos de linha cuidadosamente dispostos à mesa, o lento gesto de fixar a linha na agulha, a natural coreografia do bordar. Pela escolha a favor do monocromático e pela ambientação simplista, quase atemporal, se torna difícil a tarefa de distinguir o momento da imagem, permitindo acreditar que a cena seja tão distante quanto o vídeo (nesta qualidade digital, ao menos) pode registrar ou tão recente quanto o agora. A abrupta aproximação causa estranhamento à medida que revela a ausência de um tecido mas o uso da própria mão como suporte do bordado. Um segundo momento, agora em cores, nos aproxima daquele gesto que é capaz, simultaneamente, de carregar delicadeza e força, passividade e agonia. A mão é lentamente adornada por uma paleta de tons claros, formando contornos orgânicos nos relevos da pele da mulher. A dor é elemento sutil porém presente. Na última cena, a mão agoniza como se tomasse impulso próprio e, ao mesmo tempo, um último suspiro de vida.



Figura 1: Eliza Bennett (1992- )  
Frame do vídeo *A Woman's Work is Never Done*, 8min, 2014  
Disponível em: <http://www.elizabennett.co.uk/>



Figura 2: Eliza Bennett (1992- )  
Frame do vídeo *A Woman's Work is Never Done*, 8min, 2014  
Disponível em: <http://www.elizabennett.co.uk/>



Figura 3: Eliza Bennett (1992- )  
Frame do vídeo *A Woman's Work is Never Done*, 8min, 2014  
Disponível em: <http://www.elizabennett.co.uk/>



Figura 4: Eliza Bennett (1992- )  
Frame do vídeo *A Woman's Work is Never Done*, 8min, 2014  
Disponível em: <http://www.elizabennett.co.uk/>

A obra acima descrita (figuras 1 a 4), da jovem artista britânica Eliza Bennett, é intitulada “A woman’s work is never done”<sup>1</sup> (*O trabalho de uma mulher nunca termina*, em tradução livre). Com origem em um provérbio não datado, a expressão é utilizada na língua inglesa em referência ao incessante trabalho doméstico atribuído às mulheres. De fato, o bordado, enquanto fazer manual, carrega um gesto tão intrinsecamente feminino e naturalmente familiar que podemos dar vida, nessa figura, a mães, avós, ancestrais, personagens folclóricas, históricas, até a nós mesmas. Diante dessa imagem, uma infinidade de vestígios revelados, pistas de inúmeros passados remissivos e presentes possíveis.

### **Sombras**

A construção da memória feminina está ligada intimamente à arqueologia do fazer doméstico, práticas de caráter privado por anos guardadas nos sótãos: das casas e da história. Os vestígios deixados pelas gerações passadas geralmente se resumem a correspondências, diários íntimos, autobiografias ou então enxovais, miscelâneas de “bugigangas”, objetos decorativos. São imagens pouco relevantes conforme a narrativa histórica tradicional segue privilegiando a cena pública (acontecimentos políticos, guerras), onde os homens são maioria e a figura feminina invisibilizada.

O campo de (re)conhecimento historiográfico voltado para uma perspectiva feminina ganhou vida em meados da década de 1980. A partir de investidas feministas, se estabeleceu o campo de pesquisa dos “Estudos das Mulheres” ou “História das mulheres”, disciplina concentrada no resgate de relatos orais e investigação de fontes narrativas não formais, questionando a possibilidade de uma história propriamente das mulheres bem como uma epistemologia da memória feminina. (RAGO, 1998)

Em *Práticas da Memória Feminina* (1989), a pioneira Michelle Perrot reconhece as diferenciações de gênero durante a história ocidental do século XIX e XX, onde é clara a separação entre esferas pública e privada. O homem é social, trabalhador, político. A mulher, reservada ao ambiente doméstico e familiar. Nas narrativas, o que se percebe é um silêncio dos relatos femininos, não no sentido da ausência de fontes sobre as mulheres, mas na representação dos relatos gerados pelo exclusivismo político, econômico e social masculino, no qual a história produzida é a

história das rainhas e heroínas ou a das mulheres imaginadas e idealizadas pelos homens. Trata-se de uma mulher como alegoria ou símbolo, vista mais como “a mulher” entidade coletiva, menos como indivíduos singulares. Perrot já nos afirmou: “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”<sup>2</sup>. Complemento: Seriam, então, vagalumes invisibilizados diante do holofote das grandes narrativas predominantemente masculinas?

O arquétipo da esposa ideal, dedicada ao fazer doméstico, virtuosa e serena, é um dos vários artifícios que reduzem as mulheres a alegorias, vide Penélope e seu incessante trabalho de tecer e desfiar por dias e noites em lealdade ao marido. Na obra de Homero, um dos mais conhecidos poemas épicos da Grécia antiga e considerada uma das primeiras obras literárias ocidentais, Penélope - prima de Helena de Tróia - espera por anos seu amado esposo Ulisses voltar da guerra. Em um dado momento, se vê pressionada para se convencer da morte do marido e aceitar novo casamento com um dos muitos pretendentes que a procuravam. Para ganhar tempo, jura se casar ao terminar de tecer uma mortalha para Laerte, pai de Ulisses, e então, por quase vinte anos, Penélope trabalha de dia e desmancha à noite.

### **Sintomas**

No campo das artes, a dominação do ponto de vista elitista masculino - branco e ocidental, convém ressaltar - é, da mesma forma, indagada e debatida. Cabendo aqui o pertinente questionamento de Linda Nochlin: Por que não existiram grandes mulheres artistas? Bem, certamente não por não serem capazes de criatividade, talento e grandiosidade. Tampouco por suas diferenças biológicas em comparação aos considerados grandes gênios da arte. Mas a sociedade se conduziu de tal forma que os homens tiveram vantagens, oportunidades e protagonismos nunca permitidos às mulheres. No texto original, escrito em 1971 e ainda assim bastante atual, a autora aborda algumas tentativas de responder a tal pergunta, desde a iniciativa de historiadoras feministas dedicadas a resgatar registros de artistas pouco reconhecidas em sua época. Outra tentativa envolve quebrar os paradigmas da arte clássica e apontar diferentes formas de identificar a genialidade artística, abraçando as técnicas e fazeres baseados na experiência feminina, obviamente tão diferentes

da masculina, como fazem algumas artistas contemporâneas. Invoca-se a ideia de que arte é, em sua essência, uma forma particular e individual de expressar emoção.

Retornando ao caso de Penélope: Ao se apropriar do seu trabalho, indo e voltando o tear em um movimento de manipulação do tempo e controle do próprio destino, Penélope construiu também uma lealdade a si mesma, escrevendo uma narrativa própria, nova. Que, ao mesmo tempo, abre possibilidades a uma construção coletiva. Citando a psicanalista americana Clarissa Pinkola Estés(1994): *“A arte não é só para o indivíduo; não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós”*.

Tecendo paralelos com a obra de Didi-Huberman, vai se tornando claro um igual esforço em se posicionar contra configurações estáticas de uma história linear e unilateral, privilegiando transversalidades: a visibilização das sombras, no caso de Perrot e, na essência da obra de Didi-Huberman, as imagens anacrônicas. Nesse momento, a questão colocada inicialmente, sobre distinguir o tempo da feitura da imagem, além de ser facilmente respondida, não parece tão relevante na análise da imagem quanto uma outra: quantas temporalidades a imagem é capaz de carregar e encarnar?

Dessa forma, estar diante de uma imagem com a de Eliza é estar diante do tempo, de vários tempos. É entender que os passados e memórias se apresentam enquanto sintomas, de forma anacrônica. Segundo o autor, o anacronismo surge na *“dobra exata da relação entre imagem e história”* (Didi-Huberman, 2015). O passado nunca cessa de se reconfigurar, então a imagem só se torna pensável numa construção da memória e da obsessão que ali sobrevivem. Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo. Nesse sentido, mesmo em uma imagem - objeto ou gesto - do passado, podem e devem surgir novos questionamento a todo momento. Cabem aqui questões relativas às experiências carregadas pelo autor e pelo leitores. Ao contrário de “eterna ou “absoluta”, a imagem, da mesma forma, se reconfigura diante dos olhares. Mas sobrevive, visto que é o elemento da duração, do futuro. Diante de uma imagem, somos o elemento de passagem.

## Ode à Louise Bourgeois

Dialogando com as imagens de Eliza, imediatamente veio à mente uma correspondência com a vida e obra de Louise Bourgeois. A artista francesa falecida em 2010, teve singular e extensa trajetória na arte do século XX. Atravessando diversos movimentos e fronteiras (a artista viveu boa parte de sua vida em Nova York), construiu um forte trabalho sempre envolvendo narrativas pessoais e autobiográficas: amores, dores, traumas. Também não se limitou a um material ou suporte, explorando as mais variadas técnicas: pintura, escultura, borracha, bronze, pedra, resina, mármore tecido, costura, bordado. Entre seus corpos reconfigurados, mãos e objetos fálicos, bordados, roupas e aranhas, Louise tece uma teia de significados e lembranças e constrói a si mesma no processo. Cada obra remete a lembranças do passado, emoções do presente e expectativas do futuro. Os tempos ainda se misturam com aqueles que o espectador traz consigo. Citando a artista: *“Todo dia você tem de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo tornar-se uma escultura (...) Minhas reminiscências me ajudam a viver no presente, e quero que elas sobrevivam. Sou uma prisioneira de minhas emoções. É preciso contar sua história, e é preciso esquecer sua história. Você esquece e perdoa. Isso o liberta”* (BOURGEOIS, 2000).

A relação da artista com a arte têxtil remonta à infância, quando sua família possuía um ateliê de restauração e tecelagem. A mesma relata em algumas entrevistas seu afeto pelas lembranças da mãe bordando e trabalhando nas tapeçarias. O envolvimento de Louise com a temática é de progresso natural, na década de 90, costura e bordado assumiram papel central e essencial de sua obra. Diz ter encontrado ali a analogia perfeita para o ato de reparar, consertar. Quando chegava uma tapeçaria destruída, no ateliê da família, as mulheres tinham que analisar onde havia fendas na trama do tecido, pois seria necessário cobri-las, refazendo, com paciência, com diversas linhas, assim como uma aranha tece sua teia.

Na obra de 1996 (figura 5), o título *I have been to hell and back, and let me tell you, it was wonderful*, é também elemento central da obra quando bordado em letras garrafais. Assim como em *A Woman's Work is Never Done*, a dor se apresenta como um elemento antagônico ao delicado e feminino bordado. O lenço é outro objeto tipicamente doméstico e rotineiro. O rosa, cor atribuída ao feminino. As

características de benevolência e tolerância, tão apreciadas na mulher idealizada. Ainda assim, Louise narra uma vivência transgressora, trágica, e pessoal. Que da mesma maneira soa pessoal para tantas outras mulheres. Trata-se da arte trabalhando em sua função vital: uma latente incisão nas camadas de acúmulo de imagens formadas ao longo da história da arte que faz emergir, como um sintoma, memórias e conhecimentos. (Didi-Huberman,2012).

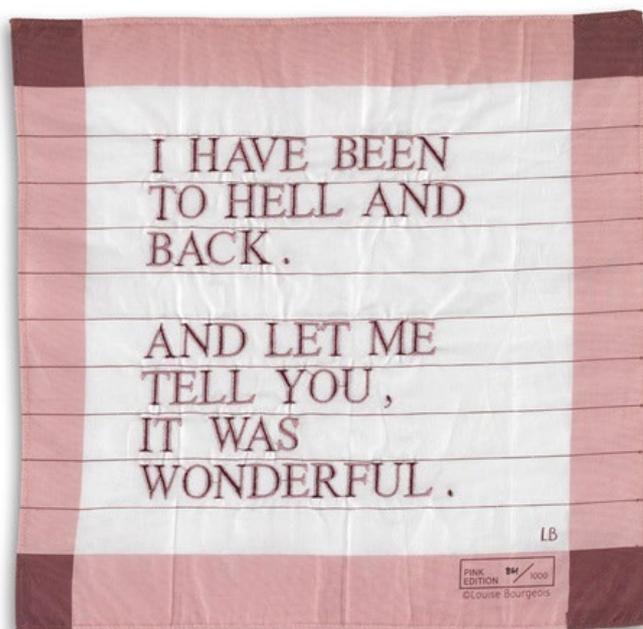


Figura 5: Louise Bourgeois (1911-2010)  
 I Have Been to Hell and Back, and Let Me Tell You, It Was Wonderful, 1996.  
 Lenço de pano bordado, 29.5cm x 29.5cm;  
 Tate Gallery, Londres

Permeando toda obra de Bourgeois está a discussão acerca da função da mulher em toda a sociedade, como gestora e procriadora no mundo, e conseqüentemente, o questionamento das instituições e os cânones, históricos e artísticos. Quando, no trabalho de Bennett, o cerne da imagem se foca nas mãos, nem mesmo aparecendo o rosto daquela mulher, relaciono uma frase atribuída à Louise Bourgeois: *“I am not what I am, I am what I do with my hands”*. A identidade da personagem é negligenciada frente ao fazer manual, por vezes o atributo mais valorizado em uma mulher.

Na imagem creditada à Alex Van Gelder (figura 6) vemos, sobre o fundo preto de suas vestimentas, as mãos da própria Bourgeois, capturadas em fotografia no último

ano de sua vida. São linhas que, assim como as mãos de Eliza, são bordadas de memórias e lembranças, de uma vida inteira dedicada à sua arte. Novamente como as mãos de Eliza, contam uma história singular ao mesmo passo em que permitem uma série de olhares externos, relações atemporais e identificações.

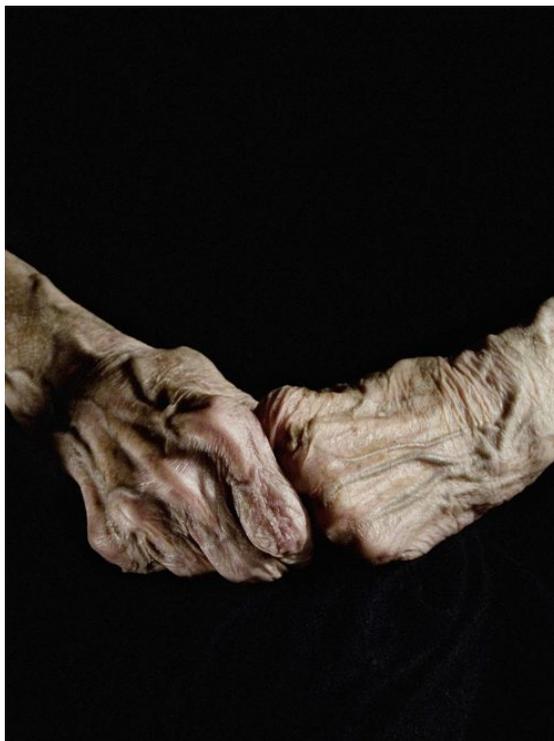


Figura 6: Alex Van Gelder  
Fotografia da série Armed Forces, 2010.  
Galeria Hauser & Wirth, Zurich

### **Um mapa para aquelas que virão depois**

As referências às mulheres de antigamente, o que resta delas nas mulheres de hoje, não passam de sintoma, evocados através de uma memória familiar e íntima. Pois é a partir desse local íntimo que as mulheres estão habituadas a construir suas histórias. Mesmo que as narrativas femininas hoje estejam ganhando maior visibilidade e legitimidade em esferas antes não alcançadas, mesmo que o propósito - artístico e público - dessas mulheres seja bem diferente do passado que resgatam, não é de se estranhar que recorram ao conforto do privado para falar de suas experiências. Ainda que de forma transgressiva, em obras como a de Bennett e Bourgeois, encontramos vestígios das violências, incongruências e traumas históricos vividos e revisitados pelas mulheres.

Sendo essas imagens resistências semelhantes à de povos subjugados, assim como discute Didi-Huberman na metáfora dos vaga-lumes, recorramos a ele:

“Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente.” (Didi-Huberman, 2011, p.61).

Fundar novas perspectivas pelas quais olhamos imagens femininas e visitar os tempos dessas obras é tirar das sombras as histórias não contadas, resgatar dos sótãos as memórias escondidas. Assim, então, como o mapa que propõe Clarissa, fundar novos presentes e aspirar potenciais futuros.

Eliza e Louise estão entre as muitas artistas que, na arte contemporânea, em grau maior ou menor de consciência vêm ressuscitando, com um novo olhar, o uso de trabalhos manuais e domésticos como forma de expressão. São fazeres, gestos e imagens que carregam uma memória feminina tão latente que ao falar de si, falam de muitas. Diante de uma tradição de privações, a dualidade em resgatar as técnicas mas, ao mesmo tempo, construir uma narrativa que parte do 'eu' é muito forte. São obras que revelam um leque de possibilidades simbólicas e traçam uma teia de ligações para além da materialidade apenas. Falam sobre se apropriar e tecer seu próprio fio da vida: linha e agulha são condutores nas narrativas pessoais. Ao mesmo tempo em que tratam de traumas além da fronteira de seu próprio tempo.

## Notas

<sup>1</sup> Vídeo completo disponibilizado pela artista em <https://vimeo.com/181998122>; último acesso realizado em 24 de maio de 2018.

<sup>2</sup> PERROT, 1989, pg. 9

## Referências

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte como disciplina anacrônica*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_: *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_: *Quando as Imagens Tocam o Real* In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

- ESTES, Clarissa Pinkolas. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KOFES, Suely, PISCITELLI, Adriana. *Memórias de "Histórias Femininas e Experiências"*. In: Cadernos Pagu. São Paulo, v.8/9, p.343-354, set 1997.
- MELLO, Gianni Paula de. *Penélope, a odisseia da espera*. In: Revista Cisma. São Paulo, v.3, n.5, 2015.
- NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?*. In: Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 80(1), 249–252, 1971.
- PERROT, Michelle. *Práticas da Memória Feminina*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.9, n.18, p.13 ago/set 1989.
- \_\_\_\_\_: *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- RAGO, Margareth. *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

### **Marina Ferreira Belo Lopes**

Mestranda na linha de pesquisa de História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).