

Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan

Embroidery, dreams and nightmares: displacement of traumas and domestic objects in the work of Rosana Palazyan

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco*

 [0000-0002-8352-9019](https://orcid.org/0000-0002-8352-9019)

Resumo

O objetivo deste texto é analisar a série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”, da artista Rosana Palazyan, elaborada entre os anos 2000 e 2002. Ainda que não intencionalmente, ao trabalhar com o bordado – prática historicamente depreciada dentro do campo das artes e associada a uma arte dita feminina – sobre o travesseiro (objeto considerado doméstico e não artístico), a artista coloca em xeque tanto as noções cristalizadas sobre diferenças sexuais quanto as hierarquias dos gêneros e dos objetos artísticos. Além de examinar quais sentidos atravessam a utilização do travesseiro e do bordado dentro de uma série que trata de um tema dolorido, discutiremos a acolhida dos testemunhos por parte da artista e o lugar de escuta que ela se coloca.

Palavras-chave

Rosana Palazyan; Objetos domésticos; Bordado; Testemunho; trauma

Abstract

The purpose of this text is to analyze the series “... a story that you never forgot?” from the Rosana Palazyan, developed between the years 2000 and 2002. Although not intentionally, when working with embroidery – a practice historically depreciated in the field of the arts and associated with a so-called “feminine art – on the pillow (and object considered domestic and non-artistic), the artist challenges both the crystallized notions about sexual differences and the hierarchies of genres and artistic objects. In addition to examining which meanings cross the use of the pillow and embroidery within a series that deals with a painful theme, we will discuss the acceptance of testimonies by the artist and the place of listening that she places herself.

Keywords

Rosana Palazyan; Household objects; Embroidery; testimony, trauma

* Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP, com apoio da FAPESP. Mestra e especialista em Artes Visuais pela UNICAMP.

Introdução

Na história da arte ocidental, desde seu estabelecimento como disciplina, as artes aplicadas foram consideradas inferiores dentro da hierarquia de gêneros artísticos, além de serem associadas ao estigma do trabalho feminino (CHADWICK, 1996). No século XIX, apoiando-se nas descobertas da medicina e da biologia, o velho discurso naturalista e essencialista é reapropriado e passa a enfatizar a existência de duas espécies, com características e competências particulares: “aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT, 1988, p. 176-178), ou seja, as mulheres passam a ser consideradas menos desenvolvidas intelectualmente que os homens. Por isso, tinham somente habilidade para criarem uma arte dita feminina, menor e menos importante do que a elaborada pelos homens ditos geniais (GARB, 1989).

Em seu livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, ao relacionar a história social das mulheres com a história do bordado, Rozsika Parker analisa as mutáveis ideias de feminilidade e dos papéis de gênero atribuídos às mulheres desde a época medieval, na qual o bordado era tido como uma forma elevada de arte, inclusive praticado por homens e não apenas mulheres até adquirir um status de artesanato feminino. A partir do século XVIII, o bordado passa por um processo de domesticação e, com isso, assume um papel importante na construção da feminilidade e na educação limitante das mulheres. Estas restrições operavam através da divisão sexual do trabalho gerando opressão e obstáculos para as mulheres. Por isso, durante muito tempo, o bordado foi considerado como parte do espaço da casa, uma atividade menos intelectualizada, apartado da cena pública e destinado ao amadorismo (PARKER, 2010). Na medida em que essas construções ocorreram e os laços entre o estereótipo de feminilidade e bordado se reforçaram, mais mulheres se dedicavam ao bordado e menos homens se interessavam por sua prática.

Sabemos, no entanto, que o forte atrelamento entre uma arte considerada feminina e práticas femininas com objetos pertencentes ao espaço doméstico é resultado de uma longa construção social, que perpassa todas as camadas da vida social. Nas sociedades ocidentais do final do século XIX e início do XX, as atividades que ocorriam dentro do espaço da casa junto aos cômodos e seus

respectivos mobiliários, assim como todos atos realizados fora do âmbito doméstico, não eram sexualmente neutros. Os próprios objetos se tornavam simbolicamente sexualizados, na medida em que as práticas sociais atribuíam gênero a eles: “É no momento da ação que o gênero do espaço, do objeto e do próprio corpo pode se estabelecer” (CARVALHO, 2008, p. 181). Isso significa que as identidades de gêneros foram e ainda são, de alguma forma, construídas através dos objetos domésticos e da repetição de certas convenções sociais.

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (SIMIONI, 2010, p.8).

Alguns artistas, nas primeiras décadas do século XIX, tanto no âmbito internacional como Alice Baily (1880-1949), Giacomo Balla (1871-1958), Sonia Delaunay(1885-1979) como a brasileira Regina Gomide Graz (1897-1973), já procuravam transformar o estatuto dos domínios têxteis e inseri-los no campo das artes, mas sem questionar quais eram os mecanismos que atuavam por trás dessas exclusões. Já a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, com a eclosão do movimento feminista, observamos o surgimento de uma nova situação em relação às artes têxteis, especialmente para os bordados. As artistas feministas passam a questionar as hierarquias existentes na arte e a revalorizar práticas artísticas depreciadas, isso incluiu trabalhar com objetos e temáticas atreladas ao universo da mulher e, conseqüentemente, ao espaço doméstico (SIMIONI, 2010). Assim, se antes o bordado era utilizado para construir uma feminilidade e domesticidade nas mulheres, a partir dos anos 1970, ele passa a desafiar atributos femininos até então naturalizados. E é por conta dessas transformações durante a história que Rozsika Parker ressalta a relação paradoxal do bordado com as mulheres (PARKER, 2010).

À medida que as feministas desconstruíram e ressignificaram o imaginário social sobre o bordado, mais artistas, tanto homens quanto mulheres, passaram a se interessar por ele. Na cena artística brasileira, mais especialmente a partir dos anos 1980-90, notamos que alguns artistas começam a reintroduzir o bordado em suas obras como Leonilson (1957-1993), Anna Maria Maiolino (1942), Lia Menna Barreto (1959), Leda Catunda (1961), Rosana Paulino (1967) e Rosana Palazyan (1963), só para citar alguns. As questões que aparecem nas obras desses artistas não estão relacionadas diretamente com os problemas que foram apontados pelas feministas norte-americanas nos anos 1970, entretanto, mesmo que com abordagens diversas, o bordado insere nas obras desses artistas deslocamentos e rupturas na tradição artística.

Neste texto nos deteremos, mais especialmente, à série ... uma história que você nunca mais esqueceu?, da artista brasileira Rosana Palazyan (Rio de Janeiro, 1963), elaborada entre os anos 2000 e 2002. Ainda que não intencionalmente, ao trabalhar com o bordado sobre o travesseiro (objeto considerado doméstico e não artístico), a artista coloca em xeque tanto as noções cristalizadas sobre diferenças sexuais quanto às hierarquias dos gêneros e dos objetos artísticos. Palazyan cria essa série a partir de testemunhos de adolescentes internados em uma instituição no Rio de Janeiro, dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Por isso, além de examinarmos quais sentidos e tensões atravessam a utilização do travesseiro e do bordado dentro de uma série que trata de um tema tão dolorido, discutiremos a acolhida dos testemunhos por parte da artista e, conseqüentemente, o lugar de escuta que ela se coloca.

A representação de testemunhos traumáticos e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan

A partir dos anos 1989, Rosana Palazyan começa a utilizar o bordado e objetos tradicionalmente associados à passividade e doçura feminina para criar obras nada meigas, pelo contrário, são imagens agudas, incômodas, que provocam grandes alterações de sentidos. Em grande parte de suas obras vemos cenas de violência, assassinato e estupro elaboradas sobre suportes como roupas de bebê, fronhas, fitas e travesseiros.

Durante aproximadamente dois anos, a artista visitou adolescentes, de 12 a 17 anos, internados em uma instituição no Rio de Janeiro, Brasil, dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Nesse período, várias obras foram criadas a partir dos diálogos entre Palazyan e os adolescentes e, entre elas, ...uma história que você nunca mais esqueceu?. De acordo com Palazyan: “Diante de tantas histórias vividas (desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões), nossa curiosidade era se eles haviam guardado aquela história que nunca conseguiram esquecer” (PALAZYAN, 2015).

A partir das entrevistas, Palazyan pôde comprovar que havia sempre pelo menos um trauma, uma história e uma memória que cada adolescente carregava consigo e que era possível esquecer. Assim, a artista transformou os testemunhos narrados em obras de arte. Cada depoimento que ela selecionou para essa série, foi bordado em torno de um travesseiro. Acima dessa peça (travesseiro de algodão), ela reconstruiu a cena do testemunho com objetos de plásticos e bonecos criados com algodão, arame e meia de poliamida. Todos os objetos dessa série são brancos, inclusive o bordado que ela realiza no travesseiro. No catálogo da exposição dessa série que ocorreu em 2002, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, há fotografias da instalação que mostram como as peças foram dispostas no espaço expositivo: suspensas no ar através de fios transparentes presos no teto.

Em um dos travesseiros, o bordado da artista transcreve o depoimento do adolescente que relata:

meu amigo morreu no meu lugar, o tiro era pra mim, ele era inocente. Nessa vida tenho que ser sozinho. Andou comigo, mesmo se não for bandido, tá morto. A polícia é doida pra me matar, tô devendo dinheiro pra eles. Agora quem sustenta a família do moleque sou eu (PALAZYAN, 2002).

Em outro o menino conta que:

eu tinha 11 anos quando mataram minha mãe e entrei pro crime, ela tava vindo do trabalho, era enfermeira. A polícia tava em guerra com o morro e quando ela disse que morava lá, deram um tiro nela. Ela era inocente. Odeio a polícia. Eu pego quem fez (PALAZYAN, 2002, p. 28).

Outro adolescente diz:

quando eu era pequeno, meu pai batia muito na minha mãe. Eu não podia fazer nada, só ficava olhando. Agora se eu ficar sabendo que meu pai encostou na minha mãe, eu mato ele (PALAZYAN, 2002, p. 29).

No último testemunho a que tivemos acesso o garoto conta¹:

eu era pequeno e minha mãe jogou café quente em mim, fiquei marcado. Quando sair daqui quero morar com meu pai, não quero mais saber da minha mãe. Às vezes ela ficava doidona de cachaça e não ouvia eu bater na porta e eu dormia na rua (PALAZYAN, 2002, p. 29).

Essas memórias dos adolescentes são traumáticas, apesar disso, Palazyan opta por estetizá-las em cima de travesseiros e utiliza o bordado como uma forma de imprimir seus relatos nas obras. A própria artista afirma que sua intenção foi contar essas histórias para que elas não fossem esquecidas (PALZYAN, 2015). Devemos considerar que no momento em que o trauma ocorre, existe uma dificuldade para interiorizar o acontecimento e, mesmo após muitos anos, dificilmente a pessoa poderá apropriar-se completamente dessa experiência traumática (CARUTH, 1995). Nesse sentido, destacamos aqui um ponto importante no trabalho dessa artista: a acolhida dos testemunhos e, conseqüentemente, o lugar de escuta que ela se coloca. De um ponto de vista ético, devemos considerar que esse local de escuta:

abre a possibilidade para que o sujeito se constitua enquanto testemunha e, a partir disso, passe a construir uma nova subjetividade sobre aquela que havia sido destroçada pela situação limite da experiência traumática... uma escuta ativa permite um trabalho de transmissão que é necessário não apenas para a construção daquele que recorda, mas para a sociedade. É portanto uma tarefa altamente política, que se encontra nas disputas em torno do passado e nos debates da memória social (TEGA, 2018 p. 49).

¹ Através do catálogo dessa exposição podemos concluir que foram expostas, no mínimo, 6 peças no Centro Cultural do Banco do Brasil, em 2002. Mas, nesse mesmo catálogo, só há a transcrição de 4 depoimentos.

Ademais, o que Palazyan realiza não é a escuta e a representação dos eventos que esses adolescentes vivenciaram, mas sim do testemunho, da sobrevivência do fato ocorrido. Esse novo tipo de escuta – e, conseqüentemente, esse novo tipo de fala desde o lugar do trauma – não se apoiariam apenas naquilo que sabemos do outro, mas sim naquilo que ainda não conhecemos sobre os nossos próprios passados traumáticos (TEGA, 2015, p.20). O interessante disso seria que o testemunho está localizado em um lugar de alteridade e em relação a um outro que está disposto a ouvir, pois é através da fala e da escuta que o isolamento do evento traumático pode ser quebrado. O testemunho não consiste em um enunciado sobre a verdade, mas sim em uma maneira para quem sofreu o trauma acessar àquela verdade. Nesse processo, tanto quem testemunha quanto quem ouve sofre transformações. Existe ainda um papel reparador em quem testemunha, aquele que primeiramente estava em uma posição de passividade se torna agente da ação (TEGA, 2015, p.24, 51).

Esses testemunhos de acontecimentos, que podem ser considerados simbolicamente como pesadelos, saem de uma dimensão íntima e privada e ganham um espaço na memória coletiva. A socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma...o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (JELIN, 2002, p. 6). No mesmo sentido, Nelly Richard afirma que a memória é uma arena em disputa, que pode ressignificar o passado e reconstruir o presente, possibilitando uma nova compreensão de recordações aparentemente estáticas (RICHARD, 2004). Nessa série, a memória deve ser entendida como oposta ao esquecimento e contra o silêncio. Rosana Palazyan recupera memórias invisibilizadas socialmente e, a partir delas, constrói cenas que estetizam um ocorrido passado e nos permite acessar os testemunhos traumáticos desses adolescentes sem escutá-los diretamente.

Como vimos acima, alguns desses adolescentes vivenciaram a violência doméstica, sofreram diretamente abusos físicos ou viram isso ocorrer com pessoas próximas, outros testemunharam assassinatos, ou seja, são jovens que foram expostos a frequentes experiências traumáticas. Nas cenas criadas pela artista, ao mesmo tempo em que acessamos esse horror dos traumas, através da reprodução do acontecimento tal como foi relatado, o uso dos objetos, materiais e procedimentos plásticos nas obras nos induzem a um certo con-

forto visual que atenua a dor. Ou seja, existe uma oposição simbólica subversiva entre a forma e o conteúdo na série. Nela identificamos as dores de vários traumas apresentados, assim como, uma harmonia estética, o agenciamento da artista e dos próprios adolescentes que puderam ressignificar suas memórias e as fissuras que a materialidade da obra opera na tradição artística.

Sobre o agenciamento da artista devemos mencionar que, indiretamente, ela pôde relatar seu próprio trauma com a violência urbana vivenciada através do assassinato de seu irmão Ricardo, em 1992. A partir dessa morte, Palazyan passa a operar em projetos que transfigurem seu luto em pauta sobre violência. Em um primeiro momento vai trabalhar com vítimas de violência e o sacrifício “eucarístico, com projetos sublimantes da dor e da perda”. Mais tarde, “o foco estará no trabalho de luto. Chamaríamos de ciclo Ricardo Palazyan ao que ela designou como ‘Uma história real particular’” (HERKENHOFF, 2002, p. 11-13). Depois, com o luto superado, a artista trabalha justapondo violência e infância. Nesse momento, a partir de relatos de jornais que noticiam violação e morte, a artista estrutura obras de contos de fadas de terror: tem a Cinderela que casou com traficante - que foi preso e morto na prisão - e, em seguida, ela foi assassinada; a Chapeuzinho Vermelho que conta a história de duas meninas que foram sequestradas, estupradas e, posteriormente, assassinadas por um homem (HERKENHOFF, 2002).

Nessa série ...uma história que você nunca esqueceu?, há um trauma e uma história que a artista também não esqueceu e não apenas os menores internados e é ela que está por trás das escolhas da artista. Todos ali são vítimas da violência, mas, ao mesmo tempo, como mencionamos acima, passam a ser agentes de suas próprias memórias, na medida em que Palazyan elabora a série em coautoria com os meninos, tendo em vista que seus testemunhos estão bordados nos travesseiros exatamente como foram narrados.

Além de mostrar no espaço expositivo um tema que socialmente as pessoas querem ignorar ou não gostam de discutir, a exclusão social e violência, Palazyan opta por suportes considerados banais e desprestigiados no universo artístico, como o travesseiro. Este possui um significado simbólico forte em nossa sociedade, sempre atrelado a momentos de intimidade, privacidade, descanso e, na série, torna-se suporte para testemunhos terríveis, verdadeiros pesadelos sociais. Heloísa Buarque de Hollanda considera que há na exposição

dessa série uma brutalidade que é contada através de um “luxo irônico da meia seda e do bordado delicado”, que a presença dos travesseiros sugerem noites pesadas, e que há também um “jogo de sombras na parede, do jogo entre narrador e espectador invadindo os fantasmas e a privacidade do universo interdito do outro” (2002, p.70).

Do mesmo modo que essa série abriga sentidos paradoxais, há uma transitoriedade ambivalente na história do bordado dentro do mundo das artes: ele deixou de ser uma atividade doméstica desvalorizada, para se tornar uma prática artística com poder político e de resistência, chegando às grandes galerias e museus de arte, como podemos ver na atualidade (PARKER, 2010). Ao invés de ser usado para decorar, trazer delicadeza e doçura, o bordado passou a revelar o caos, a força, a independência, a desconstrução e tudo o que quiserem *ad infinitum*.

Considerações Finais

Como mencionado na introdução, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo feminino, do artesanato e da domesticidade (SIMIONI, 2010). Por isso, embora o trabalho têxtil tenha sido realizado com grande força pelas mulheres nas fábricas e haja uma consciência histórica de que isso tenha ocorrido, muito do imaginário social a respeito do bordado ainda encontra-se ligado à casa e à domesticidade feminina. Ao bordar no travesseiro, mesmo que a artista não tenha tido a intenção, ela rompe com os sentidos tradicionais do bordado e do próprio objeto escolhido. Ele que é um objeto do espaço doméstico, que está distante do mundo da arte e que tem seus sentidos associados muito mais aos sonhos, a momentos de intimidade, introspecção e descanso, na série, cria teias de significações completamente opostas a essas. No lugar da privacidade e intimidade, temos a divulgação das memórias e testemunhos e, ao invés de sonhos, vemos cenas de horror.

É importante ressaltar que a própria artista teve suas questões negativas com o bordado em sua adolescência. Rosana Palazyan tinha uma avó que era professora de bordado na Grécia e durante sua infância quis ensiná-la a bordar, mas a artista não quis aprender, pois acreditava que o bordado fosse uma prática de mulheres do passado. Ironicamente, anos mais tarde, foi a partir dele que

a maior parte de suas obras foram elaboradas. Por não ter aprendido a bordar da forma tradicional, Palazyan criou sua própria técnica de bordado. Interessante notar que o sentido depreciativo que a artista dava ao bordado durante sua adolescência, anos mais tarde, foi por ela mesmo deslocado e subvertido através de suas obras. Em suas criações vemos que as práticas sociais e objetos associados à docilidade, passividade, domesticidade como se fossem atributos femininos são construídas e não naturais. Seu bordado não é delicado, ao contrário, é da brutalidade, do trauma e da violência que ela extrai sua ficção e o que parece reiterar a norma subverte a tradição.

Referências

CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARVALHO, Vania Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material** – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

CHADWICK, Witney. *Women, Art and Society*. London: Thamesand Hudson, 1996.

GARB, Tamar. *L' Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth century france*, *Art History* (12), London, nº1, março 1989.

HERKENHOFF, Paulo. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de La memoria*. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2002.

PALAZYAN, ROSANA. **Catálogos, críticas e artigos selecionados**. Disponível em <<https://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>>

PALAZYAN, ROSANA. **Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN**. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Nova York: I.B Tauris, 2010.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine: Practices of difference(s)*. Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 13-14.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcantini. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*. V. 01, N. 02, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2019.

TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: FAPESP, 2018.

TEGA, Danielle. *Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina*. Tese de doutorado IFCH-UNICAMP. Campinas, 2015.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 81-91, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.7>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>