UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Tatiana Scali Abritta Veloso

MAIS ELOQUENTE QUE O SILÊNCIO:
"A Memória do Afeto" de Beth Moysés

Juiz de Fora
2015

Tatiana Scali Abritta Veloso

MAIS ELOQUENTE QUE O SILÊNCIO:
"A Memória do Afeto" de Beth Moysés

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Preciosa

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Veloso, Tatiana Scali Abritta.
MAIS ELOQUENTE QUE O SILÊNCIO : "A Memória do Afeto" de Beth Moysés / Tatiana Scali Abritta Veloso. -- 2016.
52 f. : il.

Orientadora: Rosane Preciosa
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2016.

1. Arte. 2. Arte Contemporânea. 3. Memória. 4. Beth Moysés. 5. Silêncio. I. Preciosa, Rosane, orient. II. Título.

Tatiana Scali Abritta Veloso

MAIS ELOQUENTE QUE O SILÊNCIO:
"A Memória do Afeto" de Beth Moysés –
Arte, Memória e Silêncio.

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Rosane Preciosa Sequeira – UFJF (orientadora acadêmica)

Profª. M.ª Letícia Bertagna – UFJF

Profª. Drª. Renata C. de O. Maia Zago – UFJF

Examinado em: 20/11/2015.

Ao Fred, meu amor e companheiro
por acreditar em mim e em meus planos.
A meu pai, Fernando, por ter me apresentado o universo da Arte.
A minha mãe, Janice, por me transmitir o gosto pela História e Memória.

AGRADECIMENTOS

A Fred pelo apoio, companheirismo e paciência e, sobretudo amor.

A minha irmã, Carolina Scali Abritta, pelo ouvido paciente e interessado às questões que só a mim são tão pertinentes e pelos retornos sempre tão fundamentais à pesquisa e à escrita.

As colegas do curso que se transformaram em amigas pela sororidade, solidariedade e companheirismo nessa caminhada.

As professoras e professores do curso pela competência e generosidade.

A obra de Beth Moysés que traduz muitas das lutas que as mulheres ainda precisam e precisarão travar por equidade e pelo fim da violência de gênero de qualquer espécie.

A vida, que é Deus em ação por girar as engrenagens do tempo, apresentando-me novos conhecimentos e maneiras de pensar, deslocando-me de minhas certezas para me tentar nesse novo desafio de tecer novamente ideias num assunto tão vasto, profundo, inquietante e ainda em construção por artistas e pensadoras e pensadores do mundo.

O segredo da redenção é a memória.

Antigo ditado judaico

A Arte é o exercício experimental da liberdade.

Mário Pedrosa

RESUMO

A partir de reflexões sobre o que é arte, arte e cultura, arte contemporânea e arte moderna e rupturas buscou-se apreender esses conceitos fundamentais para se compreender a trajetória e obra de Beth Moysés, artista plástica renomada brasileira. A performance *Memória do Afeto* foi a obra em questão selecionada e analisada pelo viés da memória social, da pesquisa de contextualização histórica e dos estudos acerca de silêncio e suas interfaces. Com o campo de pesquisa e conceitual delimitado tanto na questão temporal, quanto biográfica e artística foi possível compreender como a obra de Beth Moysés possui componentes biográficos em suas questões de engajamento e denúncia a respeito da luta pelo fim da violência contra a mulher e em como sua arte consegue envolver e proporcionar às vítimas da violência doméstica por meio de um processo individual e coletivo de reelaboração alcançar a redenção pela memória e pelo afeto.

Palavras-chave: Arte. Arte Contemporânea. Beth Moysés. Memória. Silêncio.

ABSTRACT

Firstly, the reflections about what is art, art and culture, contemporary art and modern art and ruptures sought to grasp these fundamental concepts for understanding the history and the work of Beth Moysés, renowned Brazilian plastic artist. The performance Memory of Affection was the selected work and analyzed by bias of social memory, of historical contextualization research and studies about silence and their interfaces. In this research field and conceptual bordered on both the temporal issue, as biographical and artistic, it was possible to understand how the work of Beth Moysés has biographical components, in her engagement issues and complaint about the struggle to the end of the violence against women and how her art can engage and provide domestic violence victims by means of an individual and collective process of reworking achieve redemption by memory and by affection.

Keywords*: Art. Contemporary Art. Beth Moysés. Memory. Silence.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 Baile no Moulin de la Galette, óleo sobre tela, Pierre Auguste Renoir. ... 20
Imagem 02 Les Demoiselles d'Avignon, óleo sobre tela, 1907, Pablo Picasso. 22
Imagem 03 A Fonte – ready made, 1917, Marcel Duchamp. 24
Imagem 04 Rosângela, objeto bidimensional, 1995, Beth Moysés. 27
Imagem 05 Forro de Sonhos Pálidos, instalação, 1996, Beth Moysés. 28
Imagem 06 Sobre Pérolas, instalação, 1998, Beth Moysés. 29
Imagem 07 Mulheres Divididas, Júlia, desenho, 2002, Beth Moysés. 30
Imagem 08 Mulheres Divididas, Elisa, desenho, 2002, Beth Moysés. 31
Imagem 09 Luta, objeto, 1998, Beth Moysés. 32
Imagem 10 Removing Pain, performance, 2010, Beth Moysés. 33
Imagem 11 Trans-bordando, vídeo performance, 2011, Beth Moysés. 33
Imagem 12 Memória do Afeto, performance, 2000, Beth Moysés. 37
Imagem 13 Memória do Afeto, performance, 2000, Beth Moysés. 39
Imagem 14 Memória do Afeto, performance, 2000, Beth Moysés. 40
Imagem 15 Memória do Afeto, performance, 2000, Beth Moysés. 42
Imagem 16 Memória do Afeto, performance, 2000, Beth Moysés. 45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12
2 ARTE: REFLEXÕES PRELIMINARES 14
2.1 ARTE E CULTURA 15
2.2 ARTE MODERNA E ARTE CONTEMPORÂNEA 16
3 A MEMÓRIA DO AFETO 26
3.1 BETH MOYSÉS: BREVE BIOGRAFIA 26
3.2 A MEMÓRIA DO AFETO: MEMÓRIA E SILÊNCIO 35
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 51
REFERÊNCIAS 54

1 INTRODUÇÃO

Poderia a arte, na linguagem da performance que é efêmera ser apreendida pela memória e propiciar a reelaboração da memória individual e coletiva, além de chamar atenção para a grave questão da violência contra a mulher? Dessa maneira seria possível afirmar que a arte contemporânea é capaz de suscitar no sujeito observador ao retira-lo do seu lugar comum, seguro de suas certezas e leva-lo a reflexões que podem tanto ser profundas ou superficiais dependendo do quanto esse se entrega à experiência provocadora e transformadora? E tudo pode começar com o questionamento: isso é arte? Esse trabalho é consequência dessas inquietações.

Seria então a arte contemporânea algo esfíngico presente desde as últimas décadas do século XX e início desse século XXI? Que arte é essa que não é mais a da contemplação, a arte acadêmica, a que instrui, em que se vê para se compreender. Mas sim uma arte que o observador precisa saber para se ver, ou seja, precisa utilizar o próprio repertório do conhecimento para não ser "devorado" pela arte contemporânea. O sentir não é mais o bastante para se apreender a obra de arte. Mas sim o pensar.

Empreendeu-se então uma busca de referenciais teóricos em obras de autores como Anne Cauquelin (2005) e Newton Cunha (2003) para ultrapassar a metáfora da esfinge que gregos e egípcios da antiguidade utilizaram para explicar o que não compreendiam. Bem como se procurou diferenciar arte de cultura, uma vez que para a grande maioria das pessoas que não dispõem do conhecimento acadêmico que proporcione o cabedal intelectual necessário para compreender a arte isso só é possível através da cultura. Pois a cultura permite diferenciar as linguagens da arte e reconhecer obras e artistas. Nesse sentido o conceito de cultura de José Luis Santos (1994) e do binômio arte e cultura de Jorge Coli (2006) e seus meandros embasaram o debate teórico.

Para apreender os percursos da arte na modernidade e suas rupturas as obras essenciais ao assunto da autoria de Katia Canton (2009) e Anne Cauquelin (2005) foram indispensáveis nesse constructo intelectual que permitiu a tessitura das palavras compondo o capítulo de grande desafio de concisão teórica. Além das obras dessas autoras outras mais se somaram como bibliografias subsidiárias de autores como Stuart Hall (2006), Luzia G. Rodrigues (2008); bem como de autores de renomados manuais da arte Ernst H. Gombrich (1998) e Wendy Beckett (2002). A contextualização histórica por meio das obras de Eric Hobsbawn (2009), Michelle Perrot (1998) e Jacques Le Goff (1994) se fez fundamental para a apreensão

do processo de transformação social de época que propiciou teóricos e teorias da arte desenvolverem suas ideias sobre as rupturas por eles apontadas no século XIX.

Decidido o campo da arte, a contemporânea, buscou-se delimita-lo. A condição feminina e a violência de gênero foi o recorte escolhido na representação pela arte contemporânea. Mas quem o representaria inserido numa temática de lutas e embates no bojo social, a da condição da mulher na sociedade ocidental e as mazelas do patriarcado opressor na busca por liberdade, reconhecimento e respeito a direitos igualitários e legitimidade, pelo direito de pertencer-se a si mesma, à própria individualidade? Ou seja, ainda um devir social. Esse devir está presente especificamente na obra da artista plástica brasileira Beth Moysés. A artista em questão possui um engajamento com tais questões e as tem apresentado em sua obra no Brasil e por vários países das Américas, Europa e Ásia demonstrando um comprometimento pessoal de transformação social por meio de suas noivas, o arquétipo do amor romântico. Uma frágil construção do imaginário social impossível de resistir face a violência doméstica e de gênero que deveria envergonhar a sociedade contemporânea.

Conhecer a obra e trajetória da artista foi fundamental para compreender suas inquietações, escolhas e propostas. Isso foi possível por meio da sua dissertação de mestrado (2004), seu *web site* e também da tese de doutorado de Andrea Senra Coutinho (2009) que abordou as questões do feminismo na obra de artistas contemporâneas.

Dentre o conjunto de obras de Beth Moysés a performance Memória do Afeto com suas 150 noivas foi a escolha e recorte para a análise de dados por meio de uma interface de conceitos como o de memória desenvolvido por Jacques Le Goff (2000) e Pierre Nora (1993); memória social e objeto de memória de Maurice Halbwachs (2003); objeto biográfico de Peter Stallybrass (2008); memória, identidade e silêncio de Michael Pollak (1992); práticas de memória feminina de Michelle Perrot (1989); silêncio por Peter Burke (1995); o culto à memória por Andreas Huyssen (2000) e os apontamentos precisos do professor e crítico de arte da Universidade Europeia de Madri, Carlos Jiménez (2015) a respeito da obra da artista.

Além da pesquisa biográfica e do marco teórico como parte de uma metodologia qualitativa embasada no campo das artes visuais, da história e da memória social em que os pressupostos teóricos dialogam dando substância a análise de dados. O presente trabalho também se pautou pela pesquisa iconográfica de época e da obra de Beth Moysés através de web sites de museus e blogs dedicados a discussão sobre arte e arte contemporânea. A partir do cruzamento de dados teóricos na interpretação da obra de Beth Moysés buscou-se responder inquietações a respeito da apreensão pela memória na efemeridade da arte contemporânea, mais especificamente da intervenção performática a Memória do Afeto.

2 ARTE: REFLEXÕES PRELIMINARES

O que seria arte? É sempre um desafio refletir sobre o que é arte, pois que essa é a grande questão da estética. Mais fácil pensar na arte como linguagem ou formas de expressão concretas carregadas de simbolismo, de signos: a pintura, a escultura, a música, o teatro, a dança. Porque é assim que se aproxima do que é arte, de modo pragmático, através da experiência. Também é assim que a arte se torna visível e torna visível o não dito, o esquecido, o proibido, o oculto. Nesse jogo de aproximação, de apropriação, de catarse, de sensibilidade, a arte encontra o sentido que com dificuldade através dos tempos diversos filósofos, historiadores, críticos tentaram e ainda tentam abstrair o que a experiência promove sem dissertar, contudo sem explicar.

A conceituação de Arte não é algo simples e existem diversas correntes e campos que se propõem a significa-la. Dentre essas áreas do conhecimento se pode citar o campo da filosofia clássica através da estética fundada no século XVIII e ou mesmo de Teorias da Arte, ramo em que Anne Cauquelin (2005) indaga até mesmo da necessidade de uma teoria científica para dar um sentido ao termo arte.

A estética é um termo da modernidade, a ciência do conhecimento sensitivo ou da sensibilidade, do conhecimento do belo. O termo foi aplicado pela primeira vez, por volta de 1750, como categoria da análise das produções artísticas por Alexander Baumgarten que o distinguia da ciência do conhecimento reflexivo, conceitual. A partir do termo cognição defendeu que mesmo através da análise dos sentidos e das experiências imediatas a estética mantinha relação com a razão. Para Newton Cunha (2003, p.257) à estética "caberia elevar a vivência sensível à dignidade do conhecimento abstrato, servindo de mediadora entre esses extremos materiais e imateriais". Relegado à estética então estava o desafio de decodificar os signos da sensibilidade dotando-os de da clareza e distinção a fim de que a razão se instrumentalizasse para se declarar a respeito do sensível.

Foram nos pressupostos do belo e suas regras na Antiguidade, mais precisamente na Grécia Antiga em que as discussões teóricas convergiam nas ideias de beleza e nos princípios do fazer artístico que a estética se fundamentou nas teorias defendidas por Platão e Aristóteles.

A filósofa Anne Cauquelin dissertou sobre as diversas teorias da arte, as teorias de fundação ou o nascedouro da estética; as teorias ambientais – Platão e Hegel; teorias injuntivas – Aristóteles, Kant e Adorno; teorias de acompanhamento e seus eixos hermenêutico e semiológico; além da teorização da prática – a crítica de arte. Todas buscando

instrumentalizar a arte, “a arte que invoca a teoria, seja por constituir o objeto, seja porque a teoria pertence à arte, na qualidade de componente necessário” (CAUQUELIN, 2005, p.10).

A questão em si perpassa por reflexões acerca de vários conceitos que não são definitivos e atravessaram os séculos. Contudo, na história do homem no mundo a arte é um contínuo. Para Jorge Coli (2006) apesar das várias concepções sobre a natureza da arte é possível apreendê-la pelo viés da cultura no bojo social pelas obras de arte secularmente constituídas, hierarquizadas e difundidas.

2.1 ARTE E CULTURA

O conceito de cultura é proveniente de preocupações próprias da contemporaneidade, onde segundo José Luis Santos (1994) se propõe a apreender a multiplicidade de percursos que encaminharam os agrupamentos humanos às suas interações presentes e projeções futuras; e ressalta que os contatos e conflitos designaram o desenvolvimento da humanidade de maneira adversa em sua organização social, ao apossar-se do meio-ambiente e alterá-lo, e na concepção e expressão da própria liberdade.

Santos considera que “cultura é uma dimensão do processo social da vida de uma sociedade” (1994, p.44); assim sendo ela não está relacionada apenas a um conjunto de práticas e ideias como a arte, e a uma parcela da vivência social como a religião. Pois não se pode afirmar a cultura como algo independente da vida social, desconectada da realidade existente. Por isso, “cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros” (SANTOS, 1994, p. 45).

Pode-se afirmar então que cultura não é algo natural, é uma composição histórica como concepção do processo social, é um produto coletivo da vida humana. Cultura não é algo estático, e pelas transformações em eventos tradicionais no decorrer do tempo é que se percebe que a cultura não é algo estável, esta se faz no campo da história pelos homens que não são estáveis. Assim, se constata que “nada do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto fundamental” (SANTOS, 1994, p. 47).

Sendo ainda possível afirmar que a cultura esta inserida no bojo social e esta estabelecida como um objeto para a compreensão das sociedades humanas. Além de ser um produto da história coletiva a cultura é também “o legado comum de toda a humanidade” (SANTOS, 1994, p.87).

Comumente também se atribui à cultura como produção artística e intelectual apontando assim para o binômio arte e cultura, que para Carole Gubernikoff (2001, p.10) "(...) não há arte sem cultura, nem cultura sem arte. Qual o termo mais extenso, qual deles inclui o outro, é uma questão de perspectiva. As diferenças de perspectivas são responsáveis por diferentes visões de mundo".

Inseridos no meio social e em contato a um nível mínimo de cultura é possível que o indivíduo identifique ou cite obras de arte ou mesmo alguns artistas. O que segundo Jorge Coli (2006, p.8) "mesmo sem possuirmos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como sendo arte". É possível apreender o binômio arte e cultura no sentido que a arte é e está nas produções da humanidade ao passo que tais produções aglutinam em si admiração, "se não conseguimos saber o que a arte é, pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa ideia e como devemos nos comportar diante delas" (COLI, 2005, p.11).

2.2 ARTE MODERNA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Na atualidade a arte promove a associação dos elementos e formas de expressão com o cotidiano humano aglutinando cultura, política, meio-ambiente, questões éticas, mídia e tecnologia, além do próprio corpo humano. A arte contemporânea como um espelho é capaz de captar as questões culturais, socioeconômicas, ecológicas e da própria humanidade rompendo com silêncios e esquecimentos, denunciando, provocando e desafiando a sociedade. Um exercício de liberdade que só pode ser compreendido como tal através de enquadres, de contextos histórico-sociais e culturais.

Katia Canton (2009, p. 13) em seu livro *Do Moderno ao Contemporâneo* faz uma interessante abordagem ao indagar 'para que serve a arte?':

> ela provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo.(...) A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de "pré-conceitos", mas repleto de atenção.

Esse exercício de liberdade nem sempre foi possível, de acordo com Eric J. Hobsbawn (2009) foi processo da modernidade num contexto da Europa Ocidental a partir do século

XIX com o advento da Revolução Industrial que acarretou uma profunda transformação na sociedade da época com o deslocamento de massas de trabalhadores rurais que deixaram os campos a partir da política inglesa de cercamento das áreas comunais que obrigou um percentual significativo de trabalhadores expropriados a buscarem trabalho nas cidades, mais precisamente nas fábricas da época.

A vida da maioria que antes era rural, onde o tempo era marcado pelas estações da natureza, pelo nascente e o poente do sol se transforma por completo, "o mundo agrícola era lerdo" (HOBSBAWN, 2009, p. 44). A marcação do tempo não seria mais pelo badalar dos sinos distantes das igrejas, nem pelas estações do ano, mas pelo apito das fábricas.

O intenso processo de urbanização das cidades que se deu a partir de então influiu sobremaneira no imaginário social das pessoas. Do campo para as cidades, das paisagens bucólicas, campos cultivados e rebanhos para uma linha do horizonte de telhados de cortiços e chaminés de fábricas as visualidades traduziram de modo concreto novos dados de realidade. Michelle Perrot (1998) afirma que em Paris no último quartel do século XIX as migrações temporárias de operários do campo para a cidade se tornam permanentes acarretando a inflação constante dos aluguéis de moradias desprovidas de mobiliário, água encanada e do indispensável aquecimento. Além da consolidação da burguesia e consequentemente do proletariado, a nova classe abastada exigia para se legitimar pelo viés da cultura de uma nova arte. Não mais a aristocracia e sua arte acadêmica serviriam, afinal a aristocracia se encontrava naquele momento em franco processo de decadência política e econômica, vivendo de títulos de nobreza e aparências endividada com os novos ricos, os burgueses capitalistas.

Na apresentação da tradução do livro *A Lâmpada da Memória* de John Ruskin para o português, de autoria de Odete Dourado (1996, p. 3) há um breve panorama da vida urbana inglesa em Londres,

> uma cidade onde o amontoado dos miseráveis cortiços dos bairros operários, carentes de luz, ventilação e esgotos sanitários se mescla aos bairros burgueses com suas mansões e belos parques públicos; uma cidade em vertiginoso crescimento demográfico onde levas de camponeses e artesãos espoliados do seu trabalho no campo pela crescente mecanização agrícola e têxtil, a ela acorre como única possibilidade de busca do próprio sustento no trabalho nas fábricas, o que quase sempre significará marginalização. Os detritos se acumulam nas ruas enquanto que as chaminés das fábricas lançam na atmosfera rolos de fumaça tornando o ar irrespirável.

Todas essas transformações profundas que ocorreram com o processo de modernização industrial e que se refletiram diretamente nas relações sociais, socioeconômicas e culturais desconstruíram as velhas identidades arraigadas em costumes e tradições seculares que sustentavam estruturas sociais estáveis onde cada um conhecia seu papel e lugar na sociedade e no mundo, eram sujeitos unificados como diz Stuart Hall (2006).

A modernidade concebeu novas identidades a partir da fragmentação da ordem precedente de acordo com Jacques Le Goff (1994); e tendo suas estruturas abaladas e em constante deslocamento também reverberou na esfera da arte em si e dos artistas a crise do indivíduo moderno.

O rompimento com a tradição da arte clássica figurativa, acadêmica descerrou ilimitadas opções de criação que encontraram na ascensão da burguesia capitalista um mercado consumidor e apreciador da arte moderna. Para Katia Canton (2009, p. 17) nesse período histórico, “há duas molas propulsoras dessa história modernista. Uma delas busca o novo, num movimento em que cada criação busca superar a anterior. A outra busca desenvolver uma linguagem de autonomia para a obra de arte”.

Para compreender a arte moderna Luzia G. Rodrigues (2008) afirma que a distinção entre a concepção de Estética em seu berço na Antiguidade Clássica e o novo conceito de Estética na Idade Moderna foi formatado a partir do século XVIII em que o individualismo, o racionalismo e o Iluminismo desconstruíram literalmente o Antigo Regime e os privilégios (a Revolução Francesa e o Regime do Terror) criando as bases da sociedade de direito. Nesse sentido a obra de arte não escapou incólume a tantas transformações socioeconômicas e culturais no bojo do capitalismo nascente.

A partir do surgimento dessa sociedade de indivíduos em que a burguesia e seus ideais mercadológicos se estabeleceu a partir da cultura das aparências a obra de arte encontrou um novo nicho, tornou sensível o que não era sensível no cotidiano. Num mundo onde o sagrado figurava apenas no território demarcado da práxis religiosa e o Estado se tornara laico a obra de arte assumiu o apanágio do sagrado se tornando a portadora da bela aparência (RODRIGUES, 2008).

Durante a Renascença e ainda a posteriori a arte era atividade distinta e diferenciada das artes manuais, o artesanato e outras atividades. O artista era ser dotado e distinto que para receber o título deveria dominar diversas linguagens artísticas. Com a Revolução Industrial e a ascensão da classe burguesa e o surgimento da classe operária o artesanal foi sendo substituído pela produção em série, o que levou ao produzido manualmente a um *status quo* de criação artística. Os objetos artísticos que antes da industrialização não eram distinguidos

pelo modo e meio de produção se destacaram por sua distinção e unicidade, Rodrigues (2008).

Outra grande transformação desse período, século XVIII, que se deu com a afirmação e legitimação da burguesia foi a criação de espaços públicos e laicos para se ver a arte e para ser visto estando em público e ao mesmo tempo em privado. Eram museus, casas de ópera, teatros, entre outros espaços públicos consagrados, a fruição da obra de arte como direito a todos, um contraponto concreto aos espaços privados e restritos da nobreza, do clero, das elites burguesas. Segundo Pierre Nora (1993) com a criação das Exposições Universais no século XIX a burguesia se apropria do tempo e espaço inventando tradições e construindo memória.

Era a modernidade sendo também introduzida no cotidiano através da cultura, das instituições de arte que ajudaram a sacralizar o objeto de arte assegurando um espaço exclusivo, distanciado para a arte promovendo dessa forma a ideologia da estética que dissociava arte de política, de religião e dos valores morais de seu tempo. Pensava-se numa autonomia da arte e da estética, constituindo-se um 'regime da estética' resultando numa razão crítica. A arte que por séculos no medievo tinha a função da glorificação do Criador alcança autonomia como criação humana, como saber humano, do homem para o homem.

Nesse contexto as ideias do filósofo e matemático René Descartes "dubito, ergo cogito, ergo sum" (eu duvido, logo penso, logo existo) tiveram papel preponderante nesse processo do desenvolvimento de uma autonomia estética no olhar crítico das avaliações racionais opostas a experiência subjetiva da obra de arte e do belo. Contudo, apesar dessa autonomia nascente aos espectadores da arte no século XVIII consolidou-se por meio das ideias cartesianas a da incapacidade de se apreender o belo pela razão relegando as linguagens das artes ao relativismo do gosto. Assim a estética consubstanciou discursos como o da contemplação que promoveria um encontro subjetivo, e de que esse encontro subjetivo sublimaria as experiências cotidianas por meio de uma experiência espiritual.

O século XIX na Europa foi um período de muitas mudanças decorrentes da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, no fim do século XVIII. E a arte refletiu esses novos paradigmas, tornando-se mais complexa e rica ao se manifestar através de diversos movimentos artísticos. No início do dezenove predominou o Neoclassicismo ou Academicismo e o Romantismo através de grandes nomes da pintura como Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Goya, Géricault, Delacroix, Turner e Constable.

Na metade do século XIX os artistas começaram a perceber o mundo real como fonte de inspiração surgindo a corrente do Realismo na França que não se propunha a melhorar

artisticamente a realidade, pois a função da arte seria revelar o que existe de mais característico e expressivo no mundo. Gustave Coubert é considerado o criador do Realismo social na pintura por retratar temas da vida cotidiana da classe trabalhadora o que chocou o mundo artístico e a classe burguesa grande consumidora de obras de arte. Era impensável para um burguês capitalista adquirir um quadro em que estivesse representada classe por ele explorada para expor em sua residência como fazia com pinturas de outros estilos artísticos.

O Impressionismo surgiu na segunda metade do dezenove, e foi um dos primeiros movimentos artísticos que deu origem às vanguardas da arte moderna do século XX, sofrendo grande rejeição da sociedade e dos críticos de arte. As obras dos impressionistas obrigavam o observador a deixar o lugar confortável de se fruir uma obra de arte apenas pelo superficial gostar ou não gostar do quadro, das cores, do tema. Esses artistas haviam deixado seus ateliês e buscado as ruas e parques para produzir e reproduzir o próprio tempo vivente. Sob o efeito da cor e movimento do pincel as cenas do cotidiano foram captadas pelo efeito da luz solar em constante variação onde não há contorno definido e as sombras são luminosas nas impressões pessoais dos artistas que pode ser observada na obra do pintor Pierre August Renoir Baile no Moulin de la Galette de 1876.

Figura 01: Baile no Moulin de la Galette, óleo sobre tela, 1876, Pierre August Renoir. Disponível em: <https://www.musse-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html>. Acesso em: 03 ago. 2015.

No século XX com a arte moderna inaugura-se a era dos manifestos aproximando do público o devir da arte, repelindo as críticas e abrindo espaço para textos de caráter mais pessoal estabelecendo em ambos os casos uma relação de proximidade legítima entre teoria e práxis. Entretanto ainda assim deslegitimaram os discursos / manifestos ao dissociá-los da práxis. Através de artistas como John Cage, Robert Rauschenberg, entre outros se recuperou a

conexão entre o campo do fazer artístico, e as demandas sociais e políticas além da própria *poiesis*.

Segundo Ernst Hans Gombrich (1999, p. 502) em sua obra História da Arte, a burguesia era deficiente em conhecimento estético em comparação com a aristocracia o que propiciava a aceitação da ascendente classe social em relação às novas expressões artísticas, "Pela primeira vez tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para expressar individualidade – desde que houvesse mesmo uma individualidade para se expressar."

Nessa relativa abertura para o novo nas artes surgiram as vanguardas ou *avant-garde* do francês, estar à frente de seu tempo, ou seja, através da ruptura com antigas regras da academia, trazer uma nova arte, uma inédita expressão artística. E foram diversos os movimentos artísticos da arte moderna, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Fauvismo, Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Surrealismo, Abstracionismo, Construtivismo, Minimalismo, Dadaísmo que buscavam uma arte original desvinculada do pretérito, do academicismo, da narrativa histórica.

Nesse contexto histórico e artístico das vanguardas o crítico de arte Clement Greenberg publicou o texto *O juízo e o objeto estético* propôs uma nova resposta para o que seria arte, "afirmei anteriormente que não era possível estabelecer nenhuma diferença entre o estético e o artístico; que toda experiência estética deveria ser considerada arte" (GREENBERG, 2002, p. 87), ou seja, a experiência estética é a experiência da experiência. E a arte formalizada é o que acontece com a experiência estética quando se deseja tomá-la comunicável, pública. A arte moderna submetida a convenções que demarcam o campo da arte formalizada corresponderia a resposta mais bem acabada então ao que seria arte, a grande questão da estética segundo Greenberg.

A novidade da fotografia foi fundamental para impulsionar o surgimento de tantos "ismos" na arte moderna. Se antes do advento da fotografia a arte estava incumbida de registrar as paisagens, a pintura de história e retratos, a partir de então os artistas estavam liberados para empreender experimentos no processo de criação e elaboração da obra de arte estando à altura de uma sociedade em constante mudança na velocidade com que surgiam as novidades da industrialização em expansão. Portanto a arte moderna ainda como espelho da sociedade não poderia se esquivar do desafio de se plasmar uma arte inovadora que radicalizava tanto quanto a modernidade.

Um dos grandes marcos da arte moderna está na obra de Pablo Picasso (1881-1973) *As Senhoritas de Avignon* experiência marcante do Cubismo em que a geometrização das formas está associada a esculturas africanas. As formas eram representadas em seus diversos ângulos

num plano frontal proporcionando uma visão simultânea, “numa única imagem vários tempos vividos por um mesmo objeto” (CANTON, 2009, p. 21).

Figura 02: Les Demoiselles d’Avignon – óleo sobre tela, 1907, Pablo Picasso.
Disponível em: <http://www.moma.org/visit/exhibitions/>. Acesso em:13 ago. 2015.

A arte moderna que se realizava pela experimentação constante das vanguardas no século XX padeceu de um desgaste que a distanciou do público. Esse distanciamento foi devido ao seu teor experimental que dificultava sua fruição e entendimento.

Arte experimental é como Gombricht (1999) fala sobre a arte moderna ou arte da primeira metade do século XX e seus escolhos com a ideia de progresso em resposta aos paradigmas de sua própria temporalidade e contexto em que os artistas buscaram responder e apreender com seus estilos ou movimentos artísticos. Wendy Beckett (2002, p. 331) em *A História da Pintura* reflete que

> A arte do século XX é quase indefinível, e, ironicamente, podemos ver aí sua definição. Isso faz sentido porque vivemos num mundo em fluxo constante. Não só a ciência está modificando as formas exteriores de vida, mas também começamos a descobrir estranha preponderância de nossos desejos e temores. Tudo é completamente novo e inquietante, e a arte tem propensão natural a refletir essa situação.

O desgaste pelo qual passou a arte moderna em sua relação com o público resultando num distanciamento por não mais conseguir apreendê-la levou a arte e os artistas a um outro

patamar do fazer artístico num constructo social e cultural diverso até então apresentado. Como afirma Canton (2009, p.49)

> Diferentemente da tradição do novo, que engendrou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vide e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano.

Apesar de toda experimentação das vanguardas da arte moderna, o desvincular da era da estética que ainda se mantinha no processo de fruição da arte através do sentir, o que no cotidiano não nos é sensível se deu através da arte contemporânea (1950-60) pelos *readymades* de Marcel Duchamp. A arte então rompe com o paradigma da contemplação, mas se expande para a reflexão sobre o sentido da palavra arte.

O significado e valor da arte extrapolam o objeto estabelecendo *links* de sentido no discurso do indivíduo artista-autor; assim o desestetizar promoveu o rompimento com o discurso da técnica, da forma, do que se convencionou chamar de arte. Com a arte figurando como reflexão enquanto discussão engajada que provoca e inquieta, essa atinge e retira o espectador do lugar confortável e conhecido do sensível e o leva para o lugar reflexivo do sentido em profundidade. Numa sociedade contemporânea que imprime um ritmo cada vez mais veloz, a liquidez de sentidos e relações, a efemeridade, as múltiplas identidades e a arte precisam estar antenadas, engajadas ao seu tempo. O fazer artístico e seu intrínseco discurso não podem prescindir do contexto social, político, econômico, cultural, racial e de gênero.

Através do *ready-made*, exemplificado abaixo, um artefato comum tirado de seu contexto e exibido como objeto de arte na proposta estética de Marcel Duchamp; a arte migrou para outro foco partindo da forma da linguagem para o discurso promovendo uma quebra de modelo secular na essência da arte mudando de morfologia para função. A arte contemporânea abandona a aparência e se concentra na questão da concepção subvertendo os limites dos territórios do verbal e do visual irrompendo a arte conceitual. “Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente” (RODRIGUES, 2008, p.131).

Figura 03: A Fonte, Ready-made, 1917, Marcel Duchamp – Coleção Arturo Schwarz. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/org.br/programacoes/exposicoes/dada/dada.htm>. Acesso em: 13 ago. 2015.

Na arte de Duchamp o objeto é vulgar, banal para que impulsione o observador para outro lugar que não seja dentro da obra de arte, obrigando-o a abandonar o campo do sensível para acessar o campo do inteligível. Por isso o ready-made não possui formas orgânicas agradáveis e empáticas que propicie a aproximação sensível da obra, mas sim o afastamento da mesma. O objeto não está fora do observador, mas dentro do observador expandindo-o, dilatando-o à medida que é acessado. Não necessita ser visto, contemplado como arte figurativa acadêmica para se interiorizar a arte, pois a arte já está no observador, como afirma Cauquelin (2008, p. 90),

> Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante. A importância dos jogos de linguagem e da construção da realidade, a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela.

A metalinguagem dos ready-mades inaugurou a reflexão da arte sobre a própria arte, uma das características mais intrínsecas da arte conceitual num abrangente jogo em que a interterritorialidade como afirma Ana Mae Barbosa, (2008) estabelece diálogos e intercâmbios integrando domínios multidisciplinares dos campos da própria arte e do cotidiano por onde transitam estética e arte desde os anos 1960 até a atualidade.

Dessa maneira, a

> Arte contemporânea trata de interdisciplinarizar, isto é pessoas com suas competências específicas interagem com outras pessoas de diferentes competências e criam, transcendendo cada um seus próprios limites ou simplesmente estabelecem diálogos. São exemplos o Happyning, a Performance, a Body Art, a Arte Ambiental, a Vídeo Art, a Art Computacional, as Instalações, a Arte na Web, etc. (BARBOSA, 2008, p.2)

Na contemporaneidade a arte é capaz de promover e impulsionar através da interface de linguagens e contextos, conceitos e conflitos um intercâmbio capaz de captar novas identidades híbridas e os contraditórios no bojo cultural da sociedade inserida num tempo que rearranja constantemente a memória individual e coletiva numa temporalidade incapaz de ser linear, “cada rearranjo criando algo novo, memória plástica, sempre refeita, sempre por vir”, (PELBART, 2011, p. 85). Arte memória. Arte contemporânea em sincronia com o seu tempo, perene inclusive em performances. Seria isso possível?

3 A MEMÓRIA DO AFETO

3.1 BETH MOYSÉS: BREVE BIOGRAFIA

Elizabeth de Melo Camargo Moysés, artista plástica paulistana nasceu em 1960 e se formou pela FAAP, Faculdade Armando Álvaro Penteado na década de 1980. Até o ano de 1988 trabalhou com publicidade e a partir de então se dedica à arte. Primeiramente voltou-se para o desenho, pintura e depois para a escultura, seguindo para instalação e finalmente para a performance.

O sistema de signos e símbolos do macrocosmo feminino personificados no casamento e a inaceitável realidade da violência contra a mulher passaram a predominar a partir dos anos 1990 em sua obra, como afirma a própria artista Elizabeth M. C. Moysés (2004, p. 15)

> Toda a minha produção estética vem se configurando dentro dessa proposta. Procuro transformar esse cotidiano, que não deixa de ser o de todos nós, em obras de arte, objetos, instalações, fotos, performances e desenhos. E, como resultado, se tornou de maneira inevitável, uma forma de denúncia contra a violência, às vezes até velada, que acontece às mulheres no ambiente doméstico.

Desse universo feminino o vestido de noiva é protagonista em intervenções, instalações e performances na obra da artista. O que demonstra claramente que é a partir do ser humano e não de conceitos abstratos que constrói sua obra. Para Aracy Amaral (2010) na obra da artista em questão

> O objeto de sua atenção é a mulher, na formulação de cada trabalho. A ela se dirige, sobre ela concebe a ação: sua condição, sua dor, a agressão de que é alvo, suas aspirações. Assim, esta artista transita politicamente pelo universo feminino, que é também o seu médium, e com ele dialoga há longos anos. Antes dos anos 2000 - em 1995 - já apresentou um fragmento de vestido de noiva esticado, retesado num bastidor. Aliás, o vestido de noiva (qual a mulher que não desejou sempre vesti-lo uma vez?) foi sempre emblemático de seu trabalho e identificou-a no meio artístico.

A própria artista relata em sua dissertação de mestrado que em 1994 uma experiência pessoal havia sido fundamental para uma transformação em sua obra após seis meses numa busca interior pelo olhar artístico e seu imaginário pessoal. Segundo a própria Beth Moysés (2004, p.91)

> Renovei registros antigos que já não me serviam mais, abrindo uma nova janela, um novo olhar, esvaziando um espaço para que ele estivesse pronto para receber novas ideias, e elas começaram a surgir. Ainda que prematuras, comecei a costurar a experiência interna com a externa, o universo de dentro com o universo de fora. Para isso, recorri ao meu antigo vestido de noiva. Depois de tantos anos guardado dentro de uma caixa de papelão, ele ainda cheirava a felicidade, sentimento capturado no dia do casamento, que se impregnou no traje. O encontro do tempo retido com o tempo vivido fez com que eu passasse a refletir sobre as multiplicidades dos sentimentos, entre o real e imaginário, encantamento e desilusão, poder e fragilidade, afeto e violência.

Figura 04: Rosangela - Vestido de noiva esticado no chassis, 165 x 125 cm, 1995, Beth Moysés. MOYSÉS, 2004, p. 92.

A filósofa Kátia Canton, na Plataforma de Arte Contemporânea – MAPA, fala sobre a obra de Beth Moysés como uma “domesticidade constrangedora”,

> Primeiro, como num tapete gigante e surreal, forrou o teto de uma capela com um arsenal de vestidos de noivas - incluindo o da própria artista. Elevados às alturas, cobrindo o silêncio do templo católico, eles falavam de expectativas, expiravam promessas, comentavam ilusões, denunciavam expectativas reduzidas a brancas nuvens, demonstravam uma ausência literal de pés no chão. Dependurados pelas saias, recheados com panos, vazios e anônimos, os vestidos transpiravam solidão. Sua forma sugeria um campo minado de lágrimas pálidas.

Figura 05: Forro de sonhos pálidos, 30 vestidos de noiva forrando o teto da capela do Morumbi, 250 x 50 cm, 1996, Beth Moysés.
MOYSÉS, 2004, p. 94.

Os vestidos de noiva em sua obra foram doados por amigas da artista que lhes narravam a própria história e estavam guardados em fundos se armários, puídos pelo passar do tempo mas repletos de marcas de afeto e de memórias e ilusões do passado no sonho do amor romântico. Segundo Moysés (2004, p. 93)

> Confrontar esse sentimento com o agora, com as dificuldades que o dia-a-dia nos revela, potencializa o real e também amplia nossa capacidade de compartilhar com as ilusões do real.
> Essa fantasia aparentemente intocável, que todas as mulheres depois de vesti-las guardam como algo precioso, é desconstruída. Viro o vestido do avesso, entro em seu ambiente privado, vasculho a intimidade de cada mulher.
> Começo essa manipulação fragmentando o traje, corto as mangas, tiro as pérolas, aproveito o plissado. Desmistifico o sonho.
> Em um primeiro momento, o trabalho trata o corpo individualmente, cada obra é uma mulher. Reconstruo um novo corpo, um corpo aberto ao público. É como se eu fosse construindo um diário, cada dia é um vestido, uma vida, um desejo, uma obra com o nome de quem pertenceu o traje, Maria, Rosângela, ...

No ano de 1998 a artista inverte a instalação, os vestidos costurados uns aos outros sobre uma lona numa denúncia coletiva, antes presos ao teto de uma capela foram levados para o piso de uma galeria de arte, Thomas Cohn em São Paulo. Se antes o corpo onírico e mítico do amor romântico representado no vestido de noiva, inalcançável, estava preso ao teto distanciando a dor da violência sofrida pelas mulheres do observador apesar da instalação ser em uma capela onde os sonhos deveriam se realizar.

Beth Moysés leva os vestidos delicados e bordados à mão, reverenciados no ritual do casamento à crueza do chão, da realidade. O sonho daqueles corpos ausentes, mas presentes, nos vestidos foram pisoteados pelos observadores na instalação Sobre Pérolas no chão da galeria dominando todo o espaço da sala. Não havia como contornar a instalação, assim como não é possível contornar a violência contra a mulher.

Figura 06: Sobre pérolas, Dimensões: 30 vestidos de noiva forrando o chão,
100 x 80 cm. 1998, Beth Moysés.
MOYSÉS, 2004, p. 98.

Em entrevista à revista *ePerformatus* Moysés (2014) comentou sobre essa experiência,

> Depois de dois anos, metaforicamente, esse teto desaba no chão da Galeria Thomas Cohn, com todos esses vestidos. As pessoas podiam caminhar descalças, sentir as pérolas, os vidrilhos. Senti, tomando emprestadas as palavras de Benjamin Prado [1961], um poeta espanhol que caminhou sobre os vestidos desta instalação na Espanha em 2002, o que era pisar em uma mulher. Eram vestidos que eram pisados. Não estávamos acostumados a ver isso. Não estamos acostumados a ver vestido de noiva nessa condição. Se você põe no teto, ele fica no alto, idealizado. Agora, se você pisa em cima…

Beth Moysés (2004, p.95) afirma ainda que o motivo pelo qual se aproximou de mulheres que sofreram violência doméstica foi uma consequência da própria história de vida familiar e de pesquisa sobre o tema,

> A realidade dessas mulheres tornou-se muito presente em minha vida e em minha obra. As injustiças que sinto e observo desde minha infância fizeram com que eu criasse um vínculo ainda maior com essa causa. Uma necessidade de reformular antigos valores, de vincular-se a uma arte comprometida com a sociedade. Cada vez mais me aproximei dessas questões.

Na realização da pesquisa de campo em uma delegacia da mulher da periferia da cidade de São Paulo que durou cinco meses a artista faceou junto a mulheres vítimas de violência doméstica de vários tipos, escutando relatos dolorosos enquanto essas aguardam o atendimento, e tendo a oportunidade de produzir a série de desenhos intitulada Mulheres Divididas. Nesses desenhos as personagens reais de abusos provocaram na artista emoções profundas e um intenso sentimento de solidariedade que ampliou sua necessidade de arte denúncia.

Figura 07: "Mulheres Divididas" – Júlia, grafite sobre papel de arroz, Beth Moysés.
MOYSÉS, 2004, p. 79.

Essa série de desenhos das vítimas de violência doméstica produzidas na delegacia preservam a identidade dessas mulheres que acorreram ao socorro e proteção contra seus agressores. Segundo Moysés (2004, p. 45) "esses desenhos mostram a cara desse sofrimento, não retratam ninguém, não identificam quem é a mulher, são apenas linhas que percorrem o papel, formando diferentes pernas, pés, palavras…"

Interessante observar que essas Mulheres Divididas representadas da cintura para baixo, sentadas sempre no mesmo banco, cujos calçados insinuam a classe socioeconômica a qual pertencem revelam nos traços da artista a mulher sem chão, sem apoio, desamparada, suspensa no ar. Para Beth Moysés (2004, p. 19) a série de desenhos que representam não particularmente uma mulher, mas todas as mulheres vítimas da violência doméstica é uma constante em sua obra,

> Vida e arte sempre caminharam juntas em minha obra. Desde os primeiros trabalhos, é como se cada obra fosse uma mulher que contasse sua história pessoal de vida.

> Com o tempo, os trabalhos se expandem para o coletivo, não falam mais de uma mulher em particular, e sim de muitas.

A artista, Moysés (2004, p. 45) explica que a divisão retratada nesses corpos femininos pela metade também carregam outro simbolismo.

> Concentrada na parte inferior do corpo delas, o resultado foram corpos femininos divididos ao meio. Ao meio não só porque escolhi uma parte para observar e traçar, mas também porque estão sempre divididas, entre o amor e a dor. Muitas vezes, ainda amor pelo parceiro que a violenta; outras vezes amor a Deus que, através da voz do homem, lhes pede paciência e resignação perante o sofrimento.

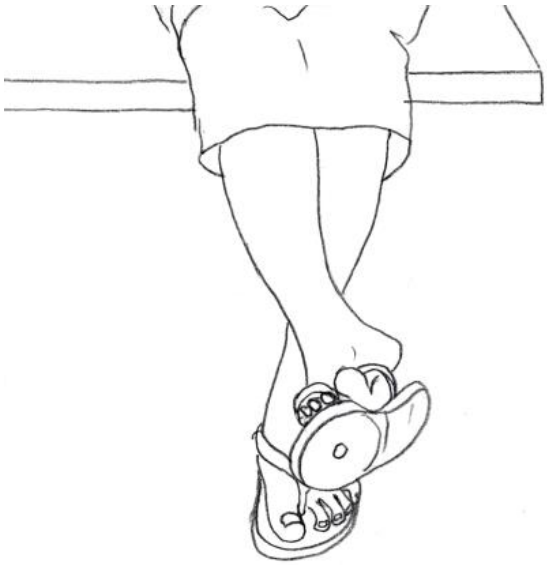

Figura 08: “Mulheres Divididas” – Elisa, grafite sobre papel de arroz, Beth Moysés.
MOYSÉS, 2004, p. 67.

Dentre tantas obras advindas da manipulação e desconstrução dos vestidos de noiva em seu processo de criação, essa encontrou diversos formatos em suportes como a obra A Luta, uma luva de boxe forrada por um vestido de noiva desmanchado pela artista. Um objeto inusitado, uma luva de box como signo da força e poder masculino que oprime a mulher coberta por retalhos de sonhos, ou seja, a delicadeza de um vestido de noiva totalmente incongruentes.

Assim expõe Moysés (2004, p. 95) acerca do objeto,

> A luva de boxe é utilizada para uma briga que acontece em um espaço público. Há uma plateia presenciando, torcendo, vibrando. Quando retiro esse objeto de seu contexto original e trago para o ambiente doméstico, não existe plateia, é uma luta que aparentemente não envolve a sociedade, pois acontece no ambiente privado.

Figura 09: Luta, Luva de Boxe forrada de pedaços de vestido de noiva,
45 x 45 x 30 cm, 1998 – Beth Moysés.
MOYSÉS, 2004, p. 96.

A partir do ano 2000 as performances coletivas chamam atenção para a questão da denúncia da violência contra a mulher em espaços públicos como Memória do Afeto realizada na cidade de São Paulo. E no decorrer da primeira década desse século, Beth Moysés apresentou em vários países performances na Espanha – Memória do Afeto, Irlanda – Removing Pain, Uruguai – Reconstruindo Sonhos, China – Lembranças Veladas, Colômbia – Lembranças Veladas, Panamá – Diluídas em Água. A artista coloca em evidência a grave questão da vulnerabilidade feminina tratada como questão de crivo privado para o enfrentamento e reflexão pela arte de modo público.

Em entrevista à *ePerformatus* Moysés (2014) conta sobre a experiência da performance Memória do Afeto, inaugurada em 2000,

> Depois de dois anos de pesquisa, resolvi que esses vestidos seriam preenchidos por mulheres de verdade. Foi quando o trabalho não dava mais conta. Então me perguntam: "Beth, afinal de contas, que mídia você usa?" Eu uso a mídia que o trabalho pede. Se for vídeo, vai ser vídeo. Se tiver movimento, será vídeo. Se a escultura não está dando conta, porque não se mexe, então a *performance* realiza um rito, com o corpo, na ação das próprias pessoas num espaço coletivo. A ideia era que cada uma vestisse e saísse na rua e pudesse colocar a emoção para fora e questionar os mitos que as mantêm nestas condições. Tirar o que fica preso, retido no ambiente privado e levar para o ambiente público.

Figura 10: Removing Pain, foto performance, Dublin, 2010, Beth Moysés.
Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/>. Acesso em: 17 set. 2015.

Além dos objetos bidimensionais, das instalações, fotografias e performances a linguagem da vídeo performance também está presente no universo artístico de Beth Moysés, como a obra Trans – bordando (2011).

Figura 11: Trans-bordando, foto vídeo performance, 2011, Beth Moysés.
Disponível em: <https://performatus.net/o-poder-de-beth-moyses/>. Acesso em: 17 set. 2015.

Nessa vídeo performance a artista substituiu as mulheres vestidas de noivas por dedais, numa metáfora sobre a dimensão da proteção que as mulheres julgam ter contra a violência doméstica. “Coloquei os dedais para falar justamente de uma história que fala um pouco desse metal que defende o dedo da mulher, defende uma parte dela, que ela pensa estar protegida. Mas, na verdade, é uma proteção muito pequena. Tem que ficar atenta sobre isso” afirma Moysés (2014) à revista *ePerformatus.* Num continuum criativo, a artista segue em seu discurso a respeito da vulnerabilidade da mulher na cultura global do patriarcado que legitima o machismo, e, por conseguinte, a violência contra a mulher nas mais diversas culturas no

Ocidente e no Oriente. Uma arte genuína que denuncia e provoca a reflexão constante num convite a mudança, rompendo o silêncio e clamando pela memória.

3.2 A MEMÓRIA DO AFETO: MEMÓRIA E SILÊNCIO

A compreensão da arte contemporânea para Katia Canton (2009, p. 15) perpassa pelo binômio tempo e memória, "talvez seja mais prudente citar a 'falta de tempo', ou a sensação de que hoje o tempo 'corre mais rapidamente', como a maioria das pessoas costuma dizer". Essa percepção de um tempo acelerado decorre do processo de globalização com a "compressão espaço – tempo" segundo Hall (2006, p.69).

Uma das vanguardas nas artes na modernidade, o Cubismo, no início do século XX, conseguiu captar as questões pertinente à temporalidade e espaço naquele contexto através da "simultaneidade da imagem em várias posições, ocupando a mesma superfície do quadro" (CANTON, 2009, p. 16). Também Proust apreendeu a questão ao afirmar que "a memória se expande num tempo que toma conta de todo o espaço" (CANTON, 2009).

Assim como as tecnologias dos satélites e internet associadas aos meios de comunicação contribuíram de modo preponderante para desequilibrar o binômio tempo e espaço, afirma Canton (2009, p. 17),

> A televisão associada com a comunicação por satélite possibilita a experiência de uma gama de imagens vindas de espaços distintos quase simultaneamente, encolhendo os espaços do mundo numa série de imagens em uma tela. Processos cada vez mais sofisticados de comunicação virtual em tempo real – Skype, Twitter, MSN Messenger, etc. – atestam o processo de aniquilação do espaço por meio do tempo.

Se na contemporaneidade o tempo se apresenta condensado na singularidade do tempo real presente e ao tempo presente virtual, prossegue Canton (2009, p. 17)

> esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, memória e pertencimento. O grande perigo desse tempo raso é justamente a falta de espessura, a sensação de atemporalidade e de que, no lugar de um processo de deslocamento, existe apenas o agora.

A diluição do tempo como consequência dos efeitos da globalização e dos avanços tecnológicos afeta a memória, a "condição básica de nossa humanidade que se tornou uma das

grandes molduras da produção artística contemporânea" (CANTON, 2009, p.21). E se o tempo contemporâneo parece acelerado e raso a memória desempenha o papel de resistência.

De acordo com Jacques Le Goff (1994) a memória, no sentido primordial da expressão, é a presença do passado, um constructo psíquico e intelectual que promove uma representação do passado, que nunca é somente aquela do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Para Walter Benjamin (1987) a experiência coletiva é a memória.

Maurice Halbwachs (2004), em sua obra *A Memória Coletiva* afirma a existência de uma memória individual e da memória coletiva, sendo incisivo ao explicitar que a memória individual está apoiada e existe através das lembranças de não apenas um, mas vários grupos sociais, ou seja, da memória coletiva. Pois as lembranças são uma reconstituição do passado assistidas por meio de informações incorporadas do presente. Assim, a memória individual está diretamente estruturada no coletivo, mas sua tessitura é um processo individual. "Como supor que um objeto pesado, suspenso no ar por uma quantidade de fios tênues e entrecruzados, permaneça suspenso no vácuo, onde se sustenta por si mesmo" (HALBWACHS, 2004, p. 56), o que diferencia a memória coletiva da individual seria uma questão de grau, de recorte; a memória individual está segura pelos fios da memória coletiva.

Através da memória coletiva, Halbwachs (2004) discute que a memória individual não se encontra hermeticamente fechada e isolada, dessa forma o indivíduo para evocar seu passado se apoia nas lembranças dos outros, de outros grupos e da própria nação. A memória é então emprestada, resignificada, herdada, simulada e não se confunde com a dos outros por estar estritamente compreendida no espaço e no tempo. A memória individual absorve a coletiva, se inter-relacionam, mas não se misturam. A memória coletiva também é limitada no tempo e no espaço, contudo não da mesma maneira que a individual, pois engloba inclusive o tempo remoto.

Halbwachs aprofunda sua classificação em ainda dois tipos de memória, uma interior e a outra exterior, a primeira é a memória pessoal e a segunda a memória social, "(...) diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica" (HALBWASCHS, 2004, p. 59). Assim, a memória pessoal se apoia na memória social ou histórica que é o recorte máximo, mais abrangente apresentando o passado num enfoque resumido e esquemático. O indivíduo não se lembra dos fatos históricos, mas se apoia nos símbolos e imagens da memória nacional como links que o permitem acessá-las, posto que essas lembranças imaginadas sejam emprestadas, e não vivenciadas pelo próprio.

Katia Canton (2009, p. 21) indaga “como os artistas lidam com a questão da memória?” ao se levar em consideração que há uma ausência de espessura no tempo contemporâneo onde deveria se apoiar a memória coletiva para que a mesma dê substância à memória individual.

> Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidades e impressões que contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais. É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.

Na obra de Beth Moysés a memória individual da artista, de sua vida pessoal e dos conflitos familiares está presente em suas criações artísticas - objetos bidimensionais, instalações, fotografias e performances que são conjugadas com a memória social da condição feminina, ou memória exterior. Por isso provocam reflexões e denunciam a violência contra a mulher. Assim fala a artista em sua dissertação de mestrado sobre as performances (2004, p. 105)

> Refletindo sobre o conceito da performance, resolvi buscar onde ela poderia estar inserida no meu trabalho plástico. Como estou sempre preocupada com a condição da mulher na sociedade e sobretudo no casamento, resolvi me envolver com esta manifestação que além de plástica é também social. No ano de 2000, as performances começaram a fazer parte da minha trajetória artística, pois até então meus trabalhos eram estáticos. Precisava de algo real, verdadeiro, que tivesse vida, pulsasse, em que o público pudesse fazer parte da ação.

E prossegue o relato, “As performances acontecem em espaços públicos, pouco usuais para a representação artística e com um grande volume de pessoas. São obras coletivas.”

Memória do Afeto, performance, ocorreu pela primeira vez na cidade de São Paulo em 2000. A artista levou dois anos para juntar os 150 vestidos de noiva necessários à obra coletiva. Assim Moysés relata o processo de preparação e construção da performance em entrevista à revista *ePerformatus* (2014),

> Pedi (vestidos) para as amigas, nas casas de aluguel. Fiquei alucinada! Ligavam para mim: “Olha! Tem um aqui!” Peguei, peguei, peguei. Ia lá buscar! Fui para Santo André, Campinas. Consegui esses vestidos de noiva, todos doados. Aí eu fui atrás das flores. Um senhor me falou: “É muito legal a sua causa. Estou abraçando a causa com você. Olha, eu tenho duas filhas e

> não quero que isto aconteça na vida delas. Então vou dar esses 150 buquês para você fazer esse trabalho! Vou cooperar com esse trabalho." Ganhei esses 150 buquês. E cada um cooperou do jeito que pôde. As mulheres cooperaram, e eram mulheres de todas as idades, de cores diferentes, todas juntas lutando para mudar essa situação da violência contra a mulher. (...) O primeiro foi o mais difícil. Cheguei à Avenida Paulista, sozinha, vestida de noiva, com buquê, não tinha ninguém. Então, além do mais, a *performance* tem essa coisa do risco. Podia aparecer gente como podia não aparecer ninguém. Eu estava lá esperando. Apareceram todas as mulheres. E foi lindo! Eu adorei. Foi uma coisa mágica, muito bacana.

Figura 12: Memória do afeto – São Paulo. 150 mulheres. Avenida Paulista. 2000.
MOYSÉS, 2004, p. 106.

Segundo Moysés eram vestidos amarelados e puídos pela ação do tempo e por traças, que saíram de caixas guardadas em fundos de armários de suas amigas, imbuídos de memória afetiva. Peter Stallybrass em seu livro *O Casaco de Marx – roupas, memória, dor* (2008, p. 10) afirma que "puimentos no jargão técnico da costura são chamados de memória" e que essa memória está ainda mais impregnada nas roupas pelo cheiro, pois que a presença humana fica gravada nas roupas.

Para Halbwachs (2004) a memória é do sujeito enquanto que Stallybrass (2008) afirma que o objeto tem memória, ou seja, são objetos biográficos. Os vestidos doados eram objetos biográficos de amigas da artista e desconhecidas, (STALLYBRASS, 2008, p. 14) "A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente."

Na performance tudo evoca memória, os conflitos presenciados da relação dos progenitores da artista em questão e o seu próprio vestido de noiva, seu objeto biográfico; a escolha de 150 mulheres em homenagem à memória social herdada da luta das 150 operárias queimadas vivas nas dependências de uma fábrica onde se encontravam em movimento grevista em Nova York em 1908; o envolvimento de Moysés (2004) nas organizações que militam contra a violência e desigualdade; a data escolhida para a realização no 25 de novembro declarada no I Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, Bogotá, Colômbia de 1981 Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres em memória de três irmãs dominicanas foram assassinadas nessa data em 1960 pela ditadura militar.

Além da memória individual e social da artista, a performance também agrega a memória individual e social das mulheres que participaram usando os vestidos de noiva. A artista desloca o vestido do local sacralizado do ritual do casamento, comumente igrejas e templos religiosos, inserindo-o no cotidiano da cidade, atravessando vias urbanas. Assim descreve a procissão de noivas (MOYSÉS, 2004, p. 111)

> Silenciosamente, elas caminharam despetalando as rosas. Deixaram um rastro de pétalas brancas pelo chão da avenida, para que outras mulheres pudessem segui-las. Ao final do percurso, na Praça Oswaldo Cruz, todas elas se dispuseram em forma de um círculo, ao redor de um buraco previamente aberto na terra e com uma pá na mão, enterraram o que sobrou do buquê, os espinhos, em uma tentativa de apagar um passado doloroso.

Para o sociólogo Michael Pollak (1992, p. 201) a memória é a percepção da realidade, assim coadunando com a teoria de Maurice Halbwachs (2004) em que “a memória deve ser entendida também , ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes”. Pollak destaca que apesar do aspecto transmutável da memória individual e coletiva essa se mantém cristalizada em determinados marcos, que inclusive são marcos comuns na memória social das coletividades.

Apreender os elementos que constituem a memória tanto individual quanto coletiva foi fundamental para que Pollak (1992, p. 201) conseguisse responder em suas pesquisas como seria possível em situações limites como as vítimas do nazismo mantiveram sua identidade e como através da memória essa se constitui identidade.

> Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por

> tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que , por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato, podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação.

Beth Moysés (2004, p. 109) relata em sua monografia que além de sua própria participação na performance Memória do Afeto na sua concepção da obra como significante e coletiva as 150 mulheres participantes deveriam estar ligadas a violência de gênero. Todas haviam experienciado situações limítrofes de violência doméstica de tipos variados.

> Para conseguir esse grupo, tive que entrar em contato com várias organizações de mulheres, bem como delegacias, associações etc. O problema sociocultural brasileiro refletiu na participação das organizações à performance, pois somente duas delas aderiram ao trabalho: Fala Preta (Organização das Mulheres Negras) e Organização das Mulheres Independentes do Jardim São Francisco

Figura 13: Memória do afeto – São Paulo. 150 mulheres. Avenida Paulista. 2000.
MOYSÉS, 2004, p.108.

A memória individual em um de seus elementos constitutivos - acontecimento vivido pessoalmente, segundo Pollak (1992) esta presente na memória de cada uma das participantes da performance, essa esta posta como significante e significadora por serem vitimas de

violência doméstica, tema da obra em questão. Como afirma Canton (2009) no universo artístico memória é constructo de resistência e afirmação de individualidades. Moysés (2004, p. 111) relata que sua intenção era proporcionar através da preparação e participação na performance que a essas mulheres fosse propiciado "unir seus sentimentos revendo suas dificuldades através de uma ação coletiva que fez com que descobrissem sua própria força e resgatassem a auto-estima".

Andréia Senra Coutinho (2009, p.98) entende que a partir da performance a artista efetua uma intervenção naquele ambiente,

> Essas intervenções performáticas tornaram-se momentos de solidariedade feminina, ao mesmo tempo em que servem de alerta, em tom de alto-falante para espectadores/as. Transeuntes anônimos, pessoas comuns em seu dia a dia na cidade, são surpreendidos com a aparição de um grupo ordenado de mulheres vestidas totalmente de branco, com caldas, arranjos, flores e véus na cabeça, caminhando serenamente para seus destinos.
> As "noivas" que andam pelas ruas das cidades, expondo as dores de seus relacionamentos frustrados e desiludidos, são voluntárias e a maioria, vítimas de abusos e violências físicas e psicológicas.

Das intervenções performáticas se alcança outro quesito constituinte da memória segundo Pollak (1992), ou seja, os transeuntes que se deparam com a arte contemporânea na performance vivenciam um acontecimento que de alguma maneira provoca o estranhamento ou identificação naquela procissão de noivas que não está circunscrita em local sacralizado, mas deslocada inclusive de seu próprio rito, os denominados 'acontecimentos por tabela'.

Figura 14: Memória do afeto – São Paulo. 150 mulheres. Avenida Paulista. 2000.
MOYSÉS, 2004, p.109.

Essa experiência coletiva tanto para as noivas quanto para os observadores fará parte da memória individual e coletiva de todos os envolvidos; o que propicia o que Pollak (1992, p. 202) denomina lugares da memória,

> lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real que a vivência se deu.

Pierre Nora (1993) pensa a memória como tempo presente, um constructo, é a representação simbólica do que não existe mais, e seu significado pode não ser consciente. Nora afirma que a pós-modernidade alterou a questão da percepção da temporalidade de maneira tal que a transitoriedade dos costumes, o esvaziamento das tradições, os meios de comunicação de massa, a ruptura com o passado e a efemeridade do tempo contribuíram para um sentimento de memória esmigalhada. Essa sociedade homogênica e excludente segundo Nora (1993, p. 22) propicia o surgimento dos lugares de memória, que são híbridos em que a interface entre o lugar material, lugar simbólico e o lugar funcional é que legitimará um lugar de memória. Ou seja, precisa haver sentido, significado para o sujeito ou para as coletividades como um livro – a bíblia, a torá, o corão, e o um minuto de silêncio, "A razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial".

E não seria essa também a proposta da arte contemporânea? De acordo com Coutinho (2009, p. 21)

> Ora, se o mundo tornou-se atomizado, performático, com apelo à aparência, ao desempenho, resultando em mais separatismo, drogas, cirurgias plásticas, subculturas, solidão, também se apresenta mais preocupado em dar voz e visibilidade às minorias, em suas variadas manifestações, certificadas em movimentos feministas, antirraciais, antidiscriminatórios, pós-colonialistas, multiculturais, etc.

E segue em sua análise,

> Logo, se pode afirmar que na atualidade, há linhas de investigação e produção nas artes visuais que perscrutam a "barafunda social" e é lá, sua fonte para criação. Pois, a arte é plataforma para toda e qualquer intervenção que articule e argumente sobre a própria vida – o que inclui o horror, a frieza, a crueldade.

Nora (1993) sustenta que como a memória não é mais uma prática social, esta vem do exterior, e é assim interiorizada como uma obrigação individual. Quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais se tem necessidade de indivíduos que se transformem em homens-memória ou guardiões de memória. Canton (2009) afirma que o artista cria os meios através de sua arte para transportar o observador para o lugar da memória. Beth Moysés articula essa operação arte-memória com as participantes da performance Memória do Afeto, realizando de modo simbólico e terapêutico, e também com os transeuntes que vivenciam a intervenção performática. "As ações que realizo têm o propósito de potencializar arte e vida com liberdade, ao intervir plástica e conceitualmente no espaço público da cidade. De afetar e serem afetadas pelos transeuntes" (MOYSÉS, 2004, p. 105)

Pollack (1992) entende que a atualidade é uma marca da memória, pois se pode evocá-la quando necessário, estando em constante diálogo entre o esquecimento e a lembrança, estabelecendo o sentimento de pertencimento e de identidade (1992, p. 204)

> A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou um grupo em sua reconstrução de si.

Figura 15: Memória do afeto – São Paulo. 150 mulheres. Avenida Paulista. 2000.
MOYSÉS, 2004, p.109.

O trabalho de Beth Moysés realizado com grupos de mulheres vitimadas pela violência de seus parceiros é uma proposta terapêutica de reelaboração da memória da violência pelo via do resgate do afeto através da arte. Esse grupos de mulheres que vivenciaram situações limítrofes como as mulheres sobreviventes do holocausto nazista

entrevistadas por Pollak (1992, p. 204) apontam para como o processo de estruturação da memória individual de modo consciente ou inconsciente "grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização" reforçando o sentido de identidade, de pertencimento ao grupo. Nessa construção da identidade Pollak recorre à psicologia social para demonstrar como a unidade física – corpo individual ou coletivo – inerência do pertencimento a um grupo; a possibilidade indispensável de continuidade psicológica e moral dentro do tempo e a coerência que da diversidade que compõem um indivíduo o unifica propiciando a fundamental possibilidade de reconstrução de si mesmo. Dessa maneira,

> A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade. E que se faz por meio da negociação direto com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.

Quando Beth Moysés leva as vítimas da violência para o espaço público ela articula diversas operações de memória, identidade, gênero e silêncio. Enquanto as participantes se vestem de noiva estão na posse de "objetos de memória" (POLLACK, 1989, p. 11) que não são o de seu próprio casamento, mesmo porque a artista também não revela se todas aquelas mulheres se casaram vestidas de noiva, mas que simbolizam o ritual de passagem da vida de solteira para casada, os sonhos acalentados, o ideal de amor romântico da maioria das mulheres no ocidente.

Assim, o vestido de noiva é uma construção secular no imaginário social feminino, que também se configura como memória herdada (HALBWACHS, 2004). É o símbolo concretizado do rito de passagem que marca a vida da mulher para um novo status e papel social, de acordo com Sara Lopes, Analice Carvalho, Francisca Mendes (2010).

Para o professor da Universidade Europeia de Madri e crítico de arte Carlos Jiménez (2015) a obra de Beth Moysés denuncia a situação limítrofe de mulheres vítimas de violência doméstica sem precisar evocar a imagem torpe da violência física. Em suas performances, a figura arquetípica da noiva reúne paradoxalmente quanto a sublimação da condição feminina ao trajar-se de virgem numa alusão à Virgem Maria, quanto a encarnação desses valores religiosos na vida real das mulheres. Contudo, essa transposição de signos da religiosidade

não ocorre, pois as mulheres são vilipendiadas, agredidas, torturadas a nível psicológico e moral, mutiladas e muitas exterminadas por seus parceiros.

Segundo Jiménez as justificativas para tamanha violência estão embasadas na cultura machista amplamente disseminada pela sociedade patriarcal. “Faço porque quero”, “mato porque é minha”, eis as premissas apresentadas pelos homens que assim explicam seus atos, Jiménez (2015). Segundo dados da OMS – Organização Mundial de Saúde, divulgados em dezembro de 2014, de três mulheres no mundo uma já foi vítima de violência física em algum momento de sua vida.

E Beth Moysés desconstrói os mitos do amor romântico e da obediência ao senhor e marido das mulheres, propagados pela ideologia religiosa do cristianismo, secularmente construída e difundida na cultura e sociedade ocidental (JIMÉNEZ, 2015). Pois toda a sublimidade da figura da noiva na obra da artista contrasta com a figura das mulheres agredidas que buscam refúgio nas casas de acolhimento às vitimas da violência doméstica nas performances da artista.

No roteiro da performance, as 150 noivas em procissão silenciosa despetalam o próprio buquê branco deixando vestígios, “desmanchando as flores dos buques fez automaticamente com que essas mulheres fossem se libertando e deixando para trás toda angústia e dor que carregavam consigo mesmas” (MOYSÉS, 2004, p. 111). Vestígios esses que se constituíram num caminho sinalizado até o ápice da intervenção coletiva. Durante o ato coletivo não há som além da sonoridade urbana, nem palavras de ordem ou a leitura de um manifesto, e tão pouco interação com o público. Assim relata Moysés (2004) em sua dissertação de mestrado,

> Ao final do percurso, na Praça Oswaldo Cruz, todas elas se dispuseram em forma de um círculo, ao redor de um buraco previamente aberto na terra e com uma pá na mão, enterraram o que sobrou do buquê, os espinhos, em uma tentativa de apagar um passado doloroso. Esse encontro com a arte, a oportunidade que essas mulheres tiveram de unir seus sentimentos revendo suas dificuldades através de uma ação coletiva fez com que descobrissem sua própria força e resgatassem a auto-estima.

Figura 16: Memória do afeto – São Paulo. 150 mulheres. Avenida Paulista.
MOYSÉS, 2004, p.110.

A historiadora e pesquisadora francesa da história das mulheres no ocidente Michelle Perrot (1989, p. 9) enfatiza, “no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”. Perrot afirma que numa narrativa histórica tradicional que se especializou no legado da vida pública e por conseguinte da politica e do militarismo, ainda durante o século XIX, às mulheres fora relegado apenas a participação na iconografia comemorativa. Enquanto que a ausência é ainda mais gritante pela quase inexistência de registros femininos nos documentos de época, ou fontes históricas oficiais. Não é sequer um apagamento ou destruição dessas documentações. Elas são raras. Nem em registros judiciais ou religiosos existe uma quantidade razoável de documentos. Trata-se de uma categoria indistinta destinada ao silêncio. Quando muito a imprensa da época utilizava de termos desqualificantes para adjetiva-las.

O século XIX demarcou de modo preciso a distinção entre vida pública e vida privada e qual gênero deveria ocupar cada espaço. Numa sociedade patriarcal a vida pública obviamente foi destinada ao masculino. Enquanto que a vida privada foi relegada no ambiente doméstico ao feminino. Perrot (1989) relata que até mesmo os arquivos criminais calam as mulheres, pois os crimes contra a honra não concedem nem a dignidade do registro da vítima, as mulheres em questão.

Mas e quanto aos arquivos privados? indaga Perrot (1989). Ainda que tenham sido as próprias mulheres produtoras desses arquivos registrando a administração doméstica e a correspondência dos membros familiares inclusive incentivadas à própria a prática da escrita em diários pessoais. Esses arquivos pessoais eram destruídos pelas próprias autoras pela

possibilidade de causar constrangimento em seus descendentes e segundo Perrot (1989, p.12) principalmente pela

> indiferença agravada pelo caráter subalterno a esses escritos de mulheres(...) Desse modo, as mulheres, frequentemente, apagam as marcas que adquiriram dos passos que deram no mundo, como que se deixa-las transparecer fosse um ofensa à ordem.

À correspondência, ou correio pessoal de homens públicos a preservação, ao de mulheres o rótulo da futilidade e do desperdício de tempo, eis a lógica das regras sociais do século XIX e que constitui a formação do feminino no decorrer dos séculos com as devidas alterações temporais e culturais de cada época, mas que em muito ainda perdura. E prossegue Perrot (1989, p. 13),

> Esse ato de autodestruição é também uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impõe às mulheres, feita como escreve Jules Simon, "para ocultar suas vidas"; um consentimento de negação de si que está no âmago das educações femininas, sejam elas religiosas ou laicas, e que a escrita – assim como a leitura – contradiziam. Queimar seus papéis é uma purificação pelo fogo dessa atenção consigo própria no limite do sacrilégio. Esse gigantesco auto-de-fé à maioria dos escritos privados de mulheres, ao mesmo tempo aos arquivos familiares preservados pela longevidade dessas mulheres. A morte súbita, os armários esquecidos das grandes casas provinciais são os únicos empecilhos desse incêndio. A imagem das mulheres ateando fogo aos seus cadernos íntimos ou a suas cartas de amor no final de suas vidas sugere a dificuldade feminina de existir de outro modo que no instante fugaz da palavra e, por consequência, a dificuldade de recuperar uma memória que não deixou rastros.

Vedada a possibilidade da apreensão da própria memória às mulheres através da escrita, ainda que mesmo no seio da vida privada, essas confiam então a própria memória às coisas, aos objetos ordinários do cotidiano, ao vestuário, às bugigangas e aos souvenires de viagem, "os pequenos museus da lembrança feminina" (PERROT, 1989, p. 13) onde se encerram os pequeninos tesouros em que narram em segredo a própria história de vida. Perrot (1989, p.14) acrescenta, "A memória das mulheres é trajada. A vestimenta é a sua segunda pele, a única da qual se ousa falar, ou ao menos sonhar. A importância das aparências faz com que as mulheres sejam mais atentas ao seu léxico."

Assim, a história, e a memória individual, das mulheres ficam ainda mais reduzidas, confinadas aos estojos de guardar joias e às próprias joias, como medalhões onde se guardavam fotografias do marido ou dos filhos de modo ainda mais íntimo e privado. Isso se

referindo às mulheres da burguesia. Perrot (1989) então afirma que é no enxoval pessoal e da família que fica reunida a memória familiar e da mulher pobre que era transmitido às filhas.

No final do século XIX com a invenção da fotografia e seu aperfeiçoamento, essa possibilidade de se registrar as memórias narrando a própria vida pessoal e familiar se estende para os porta-retratos e principalmente para os álbuns de família. Esses álbuns abrem a possibilidade da escrita biográfica pontuada e genérica às mulheres, num rigor extremo de restrição a nomes, datas e localidades uma vez que o álbum se dedicava ao registro comum da vida familiar e se destinava também a exibi-lo às visitas pois "essa missão de memorialista deve respeitar limites implícitos. O pessoal e o muito íntimo são banidos como indecentes" (PERROT, 1989, p.14).

Ainda analisando a questão da memória feminina Perrot (1989) afirma que durante séculos poderia se dizer que "a memória das mulheres é o verbo", contudo essa práxis foi desqualificada pelas formas de comunicação modernas, os sucessos retumbantes da escrita: correspondência, cartões-postais, diários. E, ao mesmo tempo, perda insidiosa de uma função tradicional e ruptura de certas formas da memória.

Além das revelações de Michelle Perrot (1989) sobre a práxis da memória das mulheres há outra questão que sobremaneira contribuiu para o exíguo espaço reservado na história e memória ao feminino, o silêncio.

O historiador inglês Peter Burke (1995) em *Anotações para uma história social do silêncio* no início da Europa Moderna reflexiona a respeito dos sentidos do silêncio, das variedades de silêncio e da construção histórica, incluindo a imposição do mesmo às minorias como a categoria das mulheres.

Burke (1995, p. 163) salienta que,

> O significado do silêncio varia – assim como o de outras formas de comunicação, como afirmam os retóricos – de acordo com a ocasião em que o silêncio ocorre, de acordo com a pessoa que está em silêncio e também de acordo com o público. O momento e o lugar também são importantes.

A construção de regras culturais em determinados períodos e sociedades também direcionaram adequações ao uso do silêncio. Como na Grécia Antiga, que segundo Burke o filósofo Aristóteles formulou regra na qual o silêncio deveria ser mantido pelas mulheres quando essas estivessem na presença de homens que foi incorporado pela Europa moderna. Para Burke (1995, p. 164) "Uma formulação explícita da posição das mulheres em muitas

culturas, como um grupo “silenciado” que tem que estruturar seu mundo por meio dos modelos e do vocabulário do grupo dominante.”

O silêncio chegou a ser apreciado como um ornato da mulher no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII; e “estava associado à vergonha ou à moderação, qualidades que definiam as mulheres respeitáveis” (BURKE, 1995, p. 171) estando diretamente referido à concepção da reputação sexual feminina. Também era uma obrigação da mulher permanecer em casa e de maneira silenciosa. Essas obrigações foram propagadas em manuais e tratados de conduta por toda a Europa no período referido, além da fazer parte do discurso religioso legitimado por passagens bíblicas.

E é em silêncio que transcorre a performance Memória do Afeto. Uma característica forte de ambiguidade é comunicada por Beth Moysés, o silêncio como silenciamento da categoria feminina de acordo com Perrot (1989) e também como resistência (POLLAK, 1989); como denúncia contra a violência doméstica e acima de tudo como oportunidade de reelaboração da própria memória da violência sofrida através dos signos do ritual do casamento e do afeto.

A ambiguidade é uma característica própria da arte contemporânea, há a demanda livre da subjetividade em que o sujeito através do próprio repertório acessa a obra assim como também “é constituída de conhecimento objetivo envolvendo a história da arte e da vida, para que com esse material seja possível estabelecer um grande número de relações” (CANTON, 2009, p. 13) pelo sujeito observador ou participante da obra como em a Memória do Afeto.

Beth Moysés (2004, p. 111) afirma que um de seus objetivos é alcançar a todos os participantes ativos e passivos, transeuntes observadores com sua intervenção performática,

> Depois de um mês de ocorrida a performance “Memória do Afeto”, soube que uma das integrantes da ação, que há muito tempo vinha sofrendo com o companheiro e sem conseguir se libertar da relação, enterrou os seus espinhos na praça Oswaldo Cruz, voltou para casa, criou força, arrumou suas malas e partiu para uma vida melhor.

Coutinho (2010, p. 88) afirma que,

> Moysés dá um tratamento mais simbólico e terapêutico às suas intervenções, sabe que muitas dessas mulheres sofrem de um distúrbio emocional e psíquico grave. A co-dependência é um estado em que o indivíduo está ligado psicologicamente a um/a parceiro/a pela compulsividade. Torna-se um relacionamento “fixado”, um vício. Moysés não só denuncia a agressão, como oferece uma possibilidade alternativa para as agredidas.

Na obra de Beth Moysés tudo o que há de sublime na figura da noiva está em posição simbólica diametralmente oposta com os sofrimentos das mulheres maltratadas com a participação ímpar de mulheres vítimas de violência. Jiménez (2015) ressalta que

> Para as mulheres que participam da performance o dia seu casamento possui pouco ou nada de sublime e o rico simbolismo foi quebrado pela dura experiência de um matrimônio definitivamente rompido pela violência exercida pelos seus parceiros. Daí que para elas represente um autêntico desafio a proposta de Beth Moysés de vestir-se de novo de branco não para renovar os votos matrimoniais, mas, para com essa veste encenar sua paixão e ao mesmo tempo libertar-se dela, como é bem sabido essa é a última definição da catarse oferecida por Aristóteles. Só que o teatro que Beth Moysés propõe e elas realizam não é teatro num sentido estrito (da palavra), mas um ambiente teatral geral que se desenvolve sem literatura, no meio da rua, praças e galerias de arte e museus onde o público é atraído e fascinado pela marcha de mulheres silenciosas vestidas dos pés à cabeça de branco que logo se dispõe em círculo para dar um sentido completamente inédito aos instrumentos e às tarefas identificadas desde sempre com a condição feminina, o fio, a agulha, os colchetes, as telas, lavar roupa, a costura, o tecido, e o sangue. Sobretudo o sangue símbolo da paixão e do sofrimento que trás em si o amor romântico.

Ao escolher praças públicas, galerias e museus Beth Moysés mais uma vez articula uma operação de memória ao ocupar lugares de memória (NORA, 1993) que são lugares com uma construção simbólica e cultural com significado investido de aura simbólica, como uma praça, um monumento, um livro, e até mesmo o um minuto de silêncio. Esses lugares de memória tem uma interface com o material, o simbólico e o funcional, assim o acontecimento na modernidade é um lugar de memória.

Na obra, *Seduzidos pela Memória*, o autor Andreas Huyssen analisa que no contexto contemporâneo vivemos no tempo da memória. Tudo é arquivado para que nada se perca numa época em que tudo aparenta estar comprimido e dilatado concomitantemente ao parecer que tudo se passa no agora. A simultaneidade com que as informações são geradas e divulgadas pelas mídias digitais e tradicionais, do presente e do passado, diminuem a espessura da temporalidade (CANTON, 2009). Consequentemente, na iminência de perder todas essas memórias externas, tudo que é divulgado precisa ser guardado. Contudo não há memória que baste, mesmo selecionando o que se julga ser mais importante.

Huyssen então afirma que mesmo na modernidade com o culto à memória através da arquitetura monumental, essa memória ficou esquecida. O autor comprovou suas ideias quando os artistas Christo e Jeanne Claude literalmente embalaram o Reichstag um importante monumento e lugar de memória alemã. A obra do casal deu visibilidade ao prédio

esquecido pela população e visibilidade por duas semanas, o tempo que durou a obra, afirma Huyssen (2000, p. 47) “Num contexto discursivo mais amplo, o velamento de Christo e Jeanne Claude funcionou na verdade como uma estratégia para tornar visível, desvelar, revelar o que estava oculto enquanto era visível. A relação tênue entre relembrar e esquecer.”

Tudo leva a crer que apenas o que é espetacular, o acontecimento, o que impacta, que é visto e percebido chega a se tornar memória para a sociedade contemporânea, pois tem significado. Beth Moysés dota de perenidade suas performances, que são efêmeras e acontecimento inusitado, na memória das participantes e do público ao se apropriar de um lugar de memória. Ou transformar um local em lugar de memória com a emoção e sentimento de pertencimento e identidade que consiga gerar para os envolvidos. A catarse, dessa maneira alcança também o público observador que reflete e se emociona com sua obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há mais espaço para dúvidas, após todo o percurso realizado pela pesquisa bibliográfica entre conceitos e teorias do campo das artes que a arte contemporânea desafia o mundo existente e amplia a percepção da realidade. E segue criando, materializando novas sensibilidades ao escutar o tempo e tornar visível o invisível sem perder sensibilidade, e ainda resistir aos mecanismos dominantes do sistema. Além de articular concepções avançadas da diversidade humana provocando sensações, resistências e reflexões.

Para tanto, foi necessário percorrer os meandros da filosofia da arte e da estética para apreender como as teorias se formaram e deram lugar a novas correntes do pensamento de cada época sem desqualificar cada campo teórico consolidado da arte.

Entretanto, a compreensão do contexto histórico de cada época foi fundamental para alcançar a apreensão dos conceitos e de como os mesmo afetaram o tempo e o pensamento de cada época. Dessa maneira a história e as ciências sociais permeiam esse trabalho, dotando-o de materialidade e humanidade. Conhecer além da obra de Beth Moysés e sua trajetória como artista foi um processo muito pujante ao entrelaçar as opiniões de críticos de arte, professores e pesquisadores. Dotou-o de universalidade em sua linguagem performática que consegue alcançar a realidade de mulheres em vários continentes com práticas culturais tão diversas. O que coaduna com a preocupação e engajamento social da artista de denunciar a violência contra a mulher propiciando por meio das performances a possibilidade desse debate vir a público e atingir um número cada vez maior de pessoas de faixas etárias distintas. Como afirma Kátia Canton (2004) há uma “domesticidade constrangedora” na obra da artista, tudo que sempre fora determinado numa sociedade que sempre se realizou pelo machismo justificado pelo patriarcado confinando a mulher à vida privada, a violência sofrida vem à tona sem pudor, mas também sem revanchismo.

A interface da arte contemporânea na obra da artista, Memória do Afeto, com os conceitos de memória foi indissociável, a começar pelo próprio título. A memória que segundo Halbwachs (2004) é individual e também coletiva, que se inter-relacionam mas não se confundem, e é reelaborada, resignificada, reconstruída, herdada e simulada. Beth Moysés efetua todas essas operações de memória através da intervenção performática ao conjugar no acontecimento a memória de cada participante e cada observador propiciando todos os estágios estudados por Halbwachs.

As memórias femininas que por séculos foram silenciadas e desqualificadas como tão bem reconstituiu em sua pesquisa histórica Michelle Perrot (1989), que não tinham o direito a

um lugar de memória além dos bibelôs e objetos de cunho pessoal. Nem a palavra escrita lhes fora permitida. Diários foram queimados para não envergonhar familiares e essas mulheres partiram sem ter podido exercer o direito de existir individualmente, deixando o registro de sua história de vida ainda que relegada ao espaço privado da casa.

Na performance analisada nesse trabalho, Beth Moysés convida as mulheres vítimas da violência doméstica trajadas de noivas a exorcizarem suas memórias e os signos do amor romântico e do casamento. Contudo, a performance não é destinada a escavar as feridas emocionais que ainda não estão sanadas. Por isso, dispensa palavras. A procissão na via pública que alude à procissão do casamento no templo religioso e a cerimônia de enterrar os espinhos é a verdadeira proposta terapêutica da artista, a catarse possibilitada pela arte, segundo Aristóteles (CUNHA, 2003). Enterrar a dor exorcizada em público e reelaborada pela memória e pelo afeto, ou seja, pela disposição de sentimento, de recomeçar.

A pergunta inicial que motivou esse trabalho foi sendo respondida à medida que a pesquisa bibliográfica avançava: Poderia a arte, na linguagem da performance que é efêmera, ser apreendida pela memória e propiciar a reelaboração da memória individual, além de chamar atenção para a grave questão da violência contra a mulher?

Nesse sentido o historiador Peter Burke (1995) ao tratar do silêncio afirma que no decorrer da Idade Moderna na Europa, o silêncio foi difundido como regra de comportamento social em tratados e manuais e que dentre tantos tipos de silêncio um se perpetuou ao aconselhar que os convidados a não falar demais porque a eloquência se destina às praças e o silêncio à vida nas salas reservadas.

A performance Memória do Afeto ocorre em silêncio. A princípio causa estranhamento e inquietação. Mas não seria esse um dos objetivos da arte contemporânea?

Mas quando se conhece a trajetória da vida privada da mulher e a negação de direitos que hoje são concebidos como básicos como a liberdade de falar, escrever, ir e vir e de escolha, dentre tantos outros, com práticas culturais variantes a cada povo e país do ocidente, é possível compreender também como ainda existem forças na sociedade patriarcal que não reconhecem essas conquistas. Contudo, a princípio o estranhamento persiste ao se questionar porque o silêncio durante a performance.

Ao gerar esse estranhamento com o silêncio para um tema tão grave quanto silenciado na sociedade como a violência contra a mulher, Beth Moysés está evocando essa memória coletiva ancestral da mulher no mundo, memória silenciada, apagada, esquecida. Memória herdada que se soma à memória individual das vítimas da performance, que dão legitimidade ao ato. E que sem palavras, sem manifesto, no gestual se torna mais eloquente que o próprio

silêncio. Como se reivindicasse o direito legítimo à memória coletiva, à história, à equidade, ao espaço público da mulher sem pedir licença, sem esperar convite do sistema de privilégios masculino que é o patriarcado. Afinal, quanta dor cabe no silêncio? Quanta arte poderá legitimar a memória feminina?

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Beth Moysés: Qual o poder da arte?** Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003564.html>. Acesso em: 10 ago. 2015.

BARBOSA, Ana Mae. Arte na educação: interterritorialidade refazendo interdisciplinaridade. In: **Designs, Arte e Tecnologia**. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC - Rio e Unesp – Bauru, 2008, p. 01 – 22. Disponível em: <portal.anhembi.br⁄sbds⁄pdf⁄24.pdf>. Acesso em: 03 set. 2015.

BECKETT, Wendy. **História da pintura.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense SA, 1987.

BRASIL. Presidência da República, Secretaria de Políticas para Mulheres. **Relatório Anual Socioeconômico da Mulher**: março de 2015. Brasília, DF, 2015. Disponível em: <http://www.spm.gov.br/central-de-conteudos/publicacoes/publicacoes/2015/livro-raseam_completo.pdf>. Acesso em: 01 out. 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Anotações para uma história social do silêncio no início da Europa Moderna. In: _____. **A arte da conversação**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1995.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. Domesticidade constrangedora**.** In: MaPA – Plataforma de Arte. São Paulo: 2004. Disponível em: <http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=500&sid=778>. Acesso em: 20 set. 2015.

CAUQUELIN, Ane. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRO REGIONAL DE INFORMAÇÕES DA ONU. Estudo fundamental sobre violência doméstica Relatório da OMS realça amplitude do fenómeno e seus graves efeitos na saúde. Disponível em: <http://www.unric.org/pt/mulheres/5651>. Acesso em: 24 out. 2015.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

COUTINHO, Andrea Senra. **Poéticas do feminino/feminismo na Arte Contemporânea:** Transgressões para o ensino de Artes Visuais em escolas. 2009. Tese (Doutorado em Estudos da Criança) – Área de Comunicação Visual e Expressão Plástica. Universidade do Minho, Portugal. 2009. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10858/1/tese_andrea2010julho.pdf>. Acesso: 10 set. 2015.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc:** A linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica – Observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

_____. Arte e cultura. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUBERNIKOFF, Carole. Arte e cultura. In: _____. **Arte e cultura**: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWN, Eric. **AeEra das revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Unicamp, 1994.

JIMENEZ, Carlos. **Beth Moysés e a experiência com as noivas**. Disponível em: <http://www.elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com.es/2015/04/beth-moyses-la-experiencia-con-las-noivas>. Acesso em: 20 set. 2015.

LOPES, S. O.; CARVALHO, A. C. Vestindo Sonhos – a relação entre o vestido de noiva e o papel social feminino. In: **Colóquio de Moda 6** – 2010, São Paulo. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais-Coloquio-de-Moda_2010_Vestindo_Sonhos_-_a_relacao_entre_o_vestido_de_noiva_e>. Acesso em:17 jul. 2015.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. **Abrigo da Memória**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330072>. Acesso em: 13 maio 2015.

NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Violência de gênero é tema de mostra do Banco Mundial que abre nesta terça-feira (17) em Brasília.** Disponível em: <http://nacoesunidas.org/violencia-de-genero-e-tema-de-mostra-do-banco-mundial-que-abre-nesta-terca-feira-17-em-brasilia/>. Acesso em: 07 out. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. _____. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n.10, p. 07 – 28, 1993.

PELBART, Peter P. Desvios do tempo. In: MESQUITA, C.; PRECIOSA, R. **Moda em Ziguezague**: interações e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

PERROT, Michelle. Os Operários, a moradia e a cidade no século XIX. In: **História da Vida Privada IV** - Excluídos da História, Operários, Mulheres e Prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 101 – 125.

_____. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 09, nº 18, 1989, p. 9 – 18.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: v. 5, n. 10, p. 200 – 212, 1992.
_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3 – 15, 1989.

RODRIGUES, Luzia G. A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul. 2008.

SANTOS, José Luis. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.