

## Linhas imaginárias: desenho e memória na obra de Rosana Palazyan

Maria Adélia Menegazzo  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

### Resumo

O objetivo deste ensaio é voltar sobre a videoinstalação de Rosana Palazyan *Uma história que eu nunca mais esqueci*, um olhar a partir do desenho e demonstrar como, por meio dele, realiza o enfrentamento do discurso do outro enquanto memória de sua própria história. Utilizando o conceito de “artista etnógrafo” de Hal Foster pretende-se ler a obra de Palazyan como paraláctica, na medida em que faz convergir as linhas da memória do passado com aquelas do presente em que se localiza, numa constante troca. O barco é compreendido como metáfora da diáspora armênia, mas também como um meio expressivo contundente para falar de histórias, intimidades, delicadezas e, principalmente, memórias.

### Palavras-chave

Memória, Metáfora, Diáspora armênia, Desenho

### Abstract

The purpose of this paper is to direct a look on the video installation of Rosana Palazyan, “Uma história que eu nunca mais esqueci” (A story I never forgot), considering the drawing and to show how, through it, she faces the other’s discourse since this is memory of her own history. Using the concept of “ethnographer artist” of Hal Foster, it is intended to read the work of Palazyan as parallax, inasmuch as it makes the past memory lines converge with those ones from the present in which it is located, in a permanent exchange. The boat is understood as a metaphor of Armenian diaspora, but also as an aggressive expressive mean to talk about histories, intimacy, niceties and, especially, memories.

### Key words

Memory, Metaphor, Armenian diaspora, Drawing.

*Há uma imensa diferença entre ver uma coisa  
com o lápis na mão e vê-la **desenhando-a**.  
(...) Neste caso, deve-se **querer para ver** e  
essa visão deliberada tem o desenho como  
**fim** e como **meio** simultaneamente.  
Paul Valéry – Degas Dança Desenho  
(2003)*

Meridianos e paralelos são as linhas imaginárias verticais e horizontais que entram na composição de dados localizadores de espaços e tempos sobre a Terra. Seus cruzamentos, deslocamentos e sobreposições podem se traduzir em infinitas formas narrativas para artistas e escritores contemporâneos. Assim, as linhas imaginárias serão compreendidas aqui como confluências de histórias configuradas como memórias.

Já bastante conhecido dos pesquisadores deste campo, o estudo de Andreas Huyssens, *Seduzidos pela memória* (2000), faz notar que, desde os anos 1970, há uma “globalização da memória” e que “o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias (2004, p.13)”. Em que pese a pontualidade do estudo, pode-se considerar que a partir desta metaforização outras histórias puderam ser narradas e lembradas, mantendo uma acentuada presença no discurso artístico contemporâneo. Por outro lado, a atual avalanche de notícias e imagens sobre refugiados das guerras do Oriente Médio ou sobre o extermínio de populações no território africano, sobrepõem-se aquelas de ataques terroristas nas chamadas grandes potências, guerras do narcotráfico no continente centro e sul-americanos e, particularmente, de chacinas no território brasileiro, entre muitas outras. Ao mesmo tempo em que tais imagens podem ser apresentadas pela mídia em tempo real, atualizadas ininterruptamente, podem contribuir também para uma espécie de amnésia instantânea. São tantas e ao mesmo tempo quais?

Em resposta a esta questão, artistas do mundo inteiro transformam suas obras em meios para configurar essas histórias. As grandes mostras internacionais de artes visuais têm deixado aberto o caminho para que isto ocorra, como, por exemplo, a 31ª Bienal Internacional de São Paulo (2014), que teve a proposição *Como (...) coisas que não existem* e a 56ª Bienal Internacional de Veneza (2015), sob o rótulo *Todos os futuros do mundo*. O grupo de curadores da Bienal brasileira, explicou que se tratava de “uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta”. Por conta disso, a 31ª Bienal pretendeu

analisar diversas maneiras de gerar conflito, por isso muitos dos projetos [nela apresentados] têm em suas bases relações e confrontos não resolvidos: entre grupos diferentes, entre versões contraditórias da mesma história ou entre ideais incompatíveis. As dinâmicas geradas por esses conflitos apontam para a necessidade de pensar e agir coletivamente, de modo mais poderoso e enriquecedor do que a lógica individualista que nos é geralmente imposta. Paralelamente a isso, a imaginação é vista como uma ferramenta para ir além da nossa situação atual, transformando-a. Em seu melhor estado, a arte é uma força disruptiva (Guia 31ª Bienal, 2014).

De fato, o apelo utópico da exposição proporcionou aos visitantes uma gama variada de possibilidades de preenchimento dos parêntesis reticentes, ainda que o próprio *Guia* sugerisse ensaios com os verbos *reconhecer, lutar por, ler sobre, usar, imaginar*.

Já para a 56ª Bienal de Veneza, o curador Okwui Ewensor propôs que *Todos os futuros são nossos*. No texto curatorial, afirmou que

*All the World's Futures* (Todos os futuros são nossos) tomará o atual “estado das coisas” como base para seu projeto denso, incansável e exploratório que estará localizado num campo dialético de referências e disciplinas artísticas. A questão principal que a mostra

colocará é esta: Como podem artistas, pensadores, escritores, compositores, coreógrafos, cantores e músicos através de imagens, objetos, palavras, movimento, ações, letras de música e som, reunir públicos em atos de olhar, ouvir, responder, engajar, e falar com a finalidade de dar sentido à agitação atual? Que material, simbólico ou estético, atos políticos ou sociais serão produzidos neste campo dialético de referências para dar forma a uma exibição que recusa confinamento dentro dos limites de modelos de monitores convencionais? Em *All the World's Futures* o próprio curador, junto com artistas, ativistas, o público, e colaboradores de todos os tipos, aparecerão como os protagonistas centrais na orquestração aberta do projeto<sup>1</sup>. (Trad. A.)

Foram apresentados 159 trabalhos de forma coletiva ou individual, por meio da palavra escrita ou oral, da escultura, do desenho, da performance e do teatro, ou ainda, por meio de fotografia, vídeo e cinema. O mesmo propósito de abertura da Bienal brasileira para a investigação artística, tanto no que diz respeito à proposição, como também aos meios, técnicas e linguagens. Ambas as propostas chamam para si o artista e a arte como sujeitos culturais capazes de intervir no meio, se não para modificá-lo, ao menos para dar visibilidade às questões de nosso tempo.

Nesta perspectiva, talvez ao artista seja designado pelos curadores, aquilo que foi descrito por Hal Foster (2014) como o papel de etnógrafo. O

---

<sup>1</sup> *All the World's Futures will take the present "state of things" as the ground for its dense, restless, and exploratory project that will be located in a dialectical field of references and artistic disciplines. The principal question the exhibition will pose is this: How can artists, thinkers, writers, composers, choreographers, singers, and musicians, through images, objects, words, movement, actions, lyrics, sound bring together publics in acts of looking, listening, responding, engaging, speaking in order to make sense of the current upheaval? What material, symbolic or aesthetic, political or social acts will be produced in this dialectical field of references to give shape to an exhibition which refuses confinement within the boundaries of conventional display models? In All the World's Futures the curator himself, along with artists, activists, the public, and contributors of all kinds will appear as the central protagonists in the open orchestration of the project.* (<http://u-in-u.com/en/venice-biennale/2015/tour/all-the-worlds-futures/curatorial-statement/>. Consultado em 31.08.2016; 17h43min)

crítico norte-americano observa, no final de seu estudo *O retorno do real*, que na ampliação do espaço estético, os chamados artistas da “vanguarda histórica”

escavaram no tempo histórico e devolveram ao presente os modelos do passado, de tal modo que novos lugares foram abertos. Os dois eixos [o horizontal (espacial) e o vertical (temporal)] estavam em tensão, mas era uma tensão produtiva; idealmente coordenados, prosseguiram juntos, com o passado e o presente em paralaxe. Hoje, quando os artistas seguem linhas horizontais de trabalho, as linhas verticais às vezes parecem perdidas (FOSTER, 2014, p. 183-184).

A observação final é relevante para se pensar mais demoradamente no estatuto da arte contemporânea voltada para as causas e consequências das temáticas de deslocamentos, fluxos migratórios, genocídios, terrorismos, entre outros. Se a maneira horizontal de trabalhar encontra-se na capacidade de o artista narrar uma história pelos meios que lhe parecerem mais eficientes, é também necessário um conhecimento profundo da cultura a que essa história esteja vinculada, sob pena de ver seu projeto transformado em mais um cenário para um discurso politicamente vazio. Como exemplifica Foster, “quem quer trabalhar sobre a Aids tem de compreender não só a amplitude discursiva, mas também a profundidade histórica de suas representações. Coordenar os dois eixos de vários desses discursos é uma carga enorme (2014, p.184) ”.

Para avançar a discussão sobre a maneira como o artista se aproxima de seu objeto, Foster ainda chama a atenção tanto para a necessidade de distância crítica quanto para a reflexividade, fundamentais para a arte contemporânea, tratando-as como elementos de proteção “contra uma superidentificação com o outro (por meio do compromisso,

da autoalterização etc.) que pode comprometer essa condição do outro (2014, p.185) ”.

A questão que se colocará a partir de agora, neste artigo, diz respeito ao enfrentamento do discurso do outro como memória de sua própria história. Em outros termos, vamos buscar compreender a obra *Uma história que eu nunca esqueci*, da artista brasileira Rosana Palazyan, de ascendência armênia, que retoma a história familiar, centrada na figura da avó para, por meio do desenho, falar do genocídio armênio e das implicações dos deslocamentos territoriais.

### **O desenho como narrativa**

Quando o artista tem como objeto memórias familiares, a proximidade induz à autoalterização. No caso específico da obra de Rosana Palazyan, *Uma história que nunca mais esqueci*, apresentada na 4ª Bienal de Thessaloniki (2013) e na 56ª Bienal de Veneza (2015), tentaremos demonstrar que essa autoalterização não compromete a condição do outro. Ainda buscando apoio em Foster, trata-se, como veremos, de uma “obra paraláctica, que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro (2014, p.185) ”. O que podemos perceber em Palazyan, em que pese o elemento traumático da história do genocídio armênio praticado pelo Império Otomano, até hoje não reconhecido pela Turquia, é uma não-vitimização do outro. Há uma superidentificação, sim, mediada pelo desenho, pelo bordado e por suas memórias da avó. Ao mesmo tempo em que se recusa a esquecer, reveste essa memória com a fluidez dos tecidos e com as histórias desenhadas com bordados de extrema delicadeza.

A memória tem aqui um papel preponderante e a história, dela decorrente, será grafada pelo desenho. Não se deverá esquecer, porém, a linha de algodão que irá recobrir o desenho para torná-lo bordado, como também não se poderá apagar da cena o fato de que tanto o desenho quanto o bordado são meios manuais que exigem do artista domínio técnico e consciência expressiva da linguagem, capazes de criar, através do gesto contido, sua própria narrativa. Como afirmou Richard Serra, o desenho é um verbo: *There is no way to make a drawing, there is only drawing. Anything you can project as expressive in terms of drawing – ideas, metaphors, emotions, language structures- results from the act of doing* (Apud Vasconcelos & Elias, 2006). Assim, o desenho assume a obra e dá as coordenadas para as imagens da diáspora. Linhas imaginárias bordadas como um conto, ponto a ponto.

### **Uma história que nunca mais esqueci**

No texto<sup>2</sup> apresentado durante a 56<sup>a</sup> Bienal de Veneza, a curadora Adelina Cüberyan v. Fürstenberg afirma que o Ministério da Cultura da República da Armênia abriu espaço para 17 artistas da diáspora armênia, para dar visibilidade ao centenário do genocídio, em 2015. O conceito que norteou as obras expostas no pavilhão foi o de “Armenity”, que implica noções de “deslocamento e território, de justiça e reconciliação, *ethos* e resiliência”. Para a curadora, a memória de suas origens é o dado identitário referencial dos artistas presentes na mostra: “Sua noção de memória, justiça e reconciliação transcende as noções de território,

---

<sup>2</sup> Todos os textos relativos às exposições da obra *Uma história que nunca mais esqueci*, bem como as imagens estão disponíveis no blog da artista:  
<http://rosanapalazyan.blogspot.com.br/>

fronteiras e geografia". Derivada da palavra francesa *armenité*, a noção expressa as características particulares dos netos dos sobreviventes do genocídio armênio. Para Fürstenberg, isso "inclui um estado de constante fluxo, uma diversidade de sua *self-definition* e um sentido moderno e subjetivo de *being-in-the-world*". O Pavilhão da Armênia recebeu o Leão de Ouro, prêmio máximo concedido pela Biennale, por sua participação.

Para compreender o significado da identidade armênia, a insistente recusa dos governos no reconhecimento daquele que é considerado o primeiro genocídio do século XX é um dado de extrema relevância. O massacre dos armênios ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial, em uma disputa pelo território entre o Império Otomano e a Rússia. Com uma população, no início de 1915, de mais de dois milhões, em 1920, eram menos de 400 mil. Matthew White afirma que, em documentos descobertos mais recentemente, 972 mil armênios desapareceram dos registros oficiais da população entre 1915 e o decorrer de 1916 (2012, p. 427 e 716).



Figura 1 Projeto para videoinstalação. Monastério Mekhitarista. Ilha de San Lazzaro degli Armeni. 56ª Bienal de Veneza, 2015

Ao ser convidada para participar da 4ª Bienal de Thessaloniki, Rosana Palazyan se posiciona: "quem lembra do genocídio armênio? Eu lembro. Foi preciso remontar cada fragmento da memória como em um quebra cabeças, carregado de enorme custo pessoal, para recontar mais uma vez uma história que me foi contada e que nunca esqueci. Lembrar e fazer lembrar para nunca mais acontecer". "... Uma história que



nunca mais esqueci...” é uma videoinstalação cujo vídeo <sup>3</sup> (Fig.1) produzido de forma ‘artesanal’ não tem pretensões de virtuosismos técnicos, mas de reordenar ou organizar a memória fragmentada sobre o genocídio armênio, com base nas histórias e relatos ouvidos ao longo da vida desde a infância. Uma história que sempre foi impossível esquecer, pois o esquecimento seria o esquecimento do próprio ser”. Fazem parte do vídeo uma série de bordados sobre tecido de algodão e impressões sobre hóstias, a partir de desenhos elaborados pela artista.

Sobre o processo de criação, Rosana Palazyan esclarece:

O fio condutor da história é um lenço bordado por minha avó materna, quando refugiada em Thessaloniki (Grécia) com o apoio de Armenian General Benevolent Union (AGBU), onde muito jovem foi professora de bordado. O lenço transformado a cada episódio, perpassa a história desde a memória de infância (em Konya), a vida na Grécia como refugiada, a viagem ao Rio de Janeiro por volta de 1926 (e sua nova vida) - até que o lenço retorne como parte integrante da obra a ser apresentada na bienal.

É neste momento que a memória adquire forma em linhas de reconhecimento impregnadas de sentido e afetividade, mobilizando os conteúdos da experiência e seus valores. Desse modo, ao se valer de práticas da tradição, Palazyan as subverte, reinventando-as. Para Fayga Ostrower, nos processos de criação, a memória é um fator de suma importância:

A memória, não apenas como registro de vivências, mas na possibilidade de se retornar a experiências do passado, de reavaliar seus resultados de sucesso ou fracasso e as implicações, e de reintegrá-las às experiências do presente. Assim podemos aprender com a própria

---

<sup>3</sup> O vídeo foi postado pela artista em 06.07.2016 e está disponível em <https://youtu.be/wNrNMyaCHtw>. Acessado em 02.09.2016.

experiência. Podemos agir intuitivamente e criativamente (OSTROWER, 1990, p.94).

O lenço da avó passa, assim, por um processo de significação e apresenta-se como a grande metáfora do deslocamento. A prática do bordado também adquire um sentido além do ato, intensificando a proximidade daquilo que será narrado. A artista toma de empréstimo as práticas do cotidiano familiar transformando-as em texto.

Portanto, elabora um livro de tecido em cujas páginas os desenhos feitos em grafite apresentam alguns detalhes bordados, mostrados no vídeo. Do mesmo modo como os desenhos são dados na simplicidade dos traços bidimensionais, o bordado utilizado é o ponto de alinhavo, um dos mais fáceis de ser executado, porém muito eficiente para delimitar contornos. Na maioria dos *stills*, o bordado recai sobre a figura da menina, a avó nas situações de deslocamento com a família: olhando pela janela a chegada dos soldados; entrando com a família em uma embarcação (Fig.2); sentados dentro de uma barraca de refugiados no exílio; decidindo a ida de Thessaloniki e Marselha para o Rio de Janeiro; a chegada ao Rio de Janeiro; o casamento da avó; a avó cuidando das netas; a neta aprendendo a bordar.



*Figura 2 - Grafite sobre tecido e bordado*

Ao menos três desenhos são executados a partir da cafeomancia, a arte de ler e orientar o destino por meio da borra de café acumulada no fundo da xícara, um costume bastante difundido nos países de cultura árabe. Palazyan utiliza a técnica, no entanto, para manchar o tecido e a partir da mancha desenhar a cena. O primeiro desenho (Fig.3) mostra uma linha sinuosa que percorre toda a paisagem na qual, em primeiro plano, verificamos tratar-se de uma grande fileira humana, composta de homens, mulheres e crianças, ameaçados por homens armados. Muito embora a mancha tenha uma função casual, que foge ao domínio da artista, a inserção do desenho permite que a paisagem se manifeste. A presença da borra de café em alguns pontos, tem o efeito de acidentes do terreno. Na imagem seguinte, a artista realiza uma espécie de zoom sobre o primeiro desenho e temos, assim, uma imagem aproximada da cena anterior. Em outro momento, a mancha de café estabelece o que será o mapa da diáspora, utilizando também aquarela e grafite e entra em cena a partida

de Konya para Thessaloniki, marcada por um fio de linha de bordar. Tanto a chegada quanto a partida são pontuadas por uma pérola.

Uma outra superfície utilizada é a hóstia, que permite, então, o uso do desenho em baixo-relevo. Nos três objetos apresentados por este meio, os desenhos trazem figuras humanas mortas. Toscamente fabricadas com apenas água e farinha, as imperfeições da superfície concorrem para a dramaticidade das cenas: os esqueletos de uma mulher e de uma criança, abraçados; um homem enforcado; e uma vala comum de corpos, onde se visualizam, também, corpos de crianças.



*Figura 3- Café, grafite sobre tecido*

Do contraste entre a crueldade das cenas e a delicadeza dos materiais e superfícies utilizados brota uma visada de grande elaboração técnica e de profundo conhecimento do tema. Neste sentido é que atribuímos à obra de Rosana Palazyan a observação de Foster sobre o trabalho em paralaxe. O conhecimento e a vivência em segunda mão do drama da diáspora armênia tornam a artista uma narradora autorizada para contar essa história, dando-lhe visibilidade sem vitimização.

Identificando-se na história do outro, Palazyan encontra sua própria identidade.



*Figura 4-Hóstia – Objeto - farinha e desenho em baixo relevo*

No vídeo que se encontra disponível no *youtube*, as cenas bordadas foram suprimidas, mas podem ser vistas no catálogo da exposição no *blog* da artista. A narrativa tem início a partir das linhas dispostas aleatoriamente no chão – em vários tons de azul, e sobem até o caderno de tecido branco onde se encontra bordado o título da videoinstalação – Uma história que eu nunca mais esqueci; em seguida aparece o desenho do mapa do deslocamento de Thessaloniki para Marselha e para o Rio de Janeiro. Sobre este mapa, onde predomina a cor azul, um barco de papel branco. O nome das cidades está escrito em azul. Entra em cena, então, um mar de fios de linhas de bordar com um lenço bordado aberto, no alto, fazendo as vezes de linha do horizonte. Em seguida este lenço aparece dobrado como um barco (Fig.4) que se funde a um barco de papel

viajando ao som das águas do mar, dia e noite, até chegar às areias da praia, no Rio de Janeiro.

Ao final, mãos femininas desfazem o barco e o lenço de tecido se transforma em um pequeno pedaço de paz movimentado pelo vento, cujos sons se juntam aos do mar. A imagem se fecha retornando ao livro de tecido e às linhas do chão da instalação. O vídeo é dedicado aos avós maternos e paternos, aos pais, aos refugiados armênios e a todos os refugiados políticos do mundo, como também às vítimas da violência no passado e no presente e suas famílias.



*Figura 5- Objeto – lenço bordado sobre linhas de algodão – vídeo still*

Retomando a epígrafe de Paul Valéry que abre este artigo, podemos afirmar que o desenho age na obra de Rosana Palazyan como fim e como meio simultaneamente. Ao utilizar o desenho para contar uma história, temos como resultado a configuração de um espaço linear cuja dimensão temporal é introduzida por intervalos, por contrastes que aumentam ou diminuem o peso visual da imagem. A presença do bordado na forma desenhada cria os efeitos de descontinuidade e de destaque. O uso do

bordado de alinhavo também faz com que a linha de contorno da forma se torne uma linha pontilhada, quebrada, interrompida pelo movimento da agulha do lado direito para o avesso e vice-versa. Além disso, em alguns desenhos fica dependurado o pedaço final da linha de bordar no lado direito do tecido, criando um efeito de história inacabada. Já Matisse afirmava que o desenho “é a expressão da posse dos objetos. Quando você conhece profundamente um objeto pode cercá-lo por um traço exterior que irá defini-lo integralmente (2007, p. 224)”. A história do genocídio armênio ainda não foi contada integralmente. Para os que a viveram, vivenciaram ou ainda vivenciam, é uma história sem fim.

## Conclusões

Voltando ao livro de Huyssens, a ideia de renegociação do tempo vivido, que não é apenas o passado, sua preservação e transmissão, mas também o sentido desse viver, implica equilibrar os lugares da memória com a perda dos meios da memória. A excessiva musealização e simulacração do passado podem levar a sua glorificação, perdendo a necessária reflexividade. Como lembra o autor, “A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social (HUYSENS, 2004, p.37)”.

Os artistas contemporâneos envolvidos com as questões da memória de forma essencial, e não apenas discursiva e compensatória, sabem que toda forma está impregnada de sentido e que o sentido de uma obra de arte está na tradução metafórica que ela é capaz de apresentar materialmente ao observador. A videoinstalação de Rosana Palazyan aqui tornada objeto de reflexão permite que se interrogue sobre seu tema, mas

também que se observe a eficiência dos meios utilizados para esse fim. Se toda narrativa implica mudança de um antes versus um depois, implica também acrescentamentos no modo de narrar, nos quais se encontra a dimensão utópica da arte, aliás, sua própria razão de existir. Se há histórias que nunca mais esqueceremos, há obras de arte para contá-las na mesma dimensão.

### Referências

ELIAS, Helena & VASCONCELOS, Maria. *Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo*. Disponível em <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/200/177> . Consultado em 26.08.2016

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HUYSENS, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PALAZYAN, Rosana. <http://rosanapalazyan.blogspot.com.br/>

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WHITE, Matthew. *O grande livro das coisas horríveis*. Trad. Sergio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.