

A MEMÓRIA E O TÊXTIL



TRAMAÇÕES
LUCIANA BORRE
LUANA ANDRADE
(ORGS.)



PROExC
PRÓ-REITORIA
DE EXTENSÃO E CULTURA

TRAMAÇÕES: A MEMÓRIA E O TÊXTIL

Luciana Borre
Luana Andrade
(Orgs.)

Recife, 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR

Alfredo Macedo Gomes

VICE-REITOR

Moacyr Cunha De Araújo Filho

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

PRÓ-REITOR

Oussama Naouar

DIRETORIA DE CULTURA

DIRETOR

Hélio Márcio Pajeú

COORDENAÇÃO DE GESTÃO EDITORIAL E IMPACTO SOCIAL

COORDENADOR

Adriano Dias De Andrade

ASSISTENTE

Artur Villaça Franco

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

T771 Tramações [recurso eletrônico] : a memória e o têxtil / organizadoras : Luciana Borre, Luana Andrade. – Recife : Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPE ; Ed. UFPE, 2021.

"Tramações (3ª edição), foi um projeto de ensino, pesquisa e extensão, realizado em 2020, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco".

Vários autores.

ISBN 978-65-5962-046-3 (online)

1. Arte – Estudo e ensino – Brasil. 2. Arte – Exposições. 3. Comunicação visual. 4. Tecelagem. 5. Arte nas universidades e faculdades – Brasil. 6. Arte moderna – Séc. XXI. I. Nunes, Luciana Borre (Org.). II. Andrade, Luana (Org.)

700.7 CDD (23.ed.) UFPE (BC2021-048)



ESSA OBRA ESTÁ LICENCIADA COM UMA LICENÇA CREATIVE COMMONS ATRIBUIÇÃO 4.0 INTERNACIONAL



Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária
Recife, Pernambuco, CEP: 50670-901

Fone: +55 (81) 2126.8130 | E-mail: proexc@ufpe.br

Tramações (3ª edição): a memória e o têxtil foi um projeto de ensino, pesquisa e extensão, realizado em 2020, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, sendo fomentado pelos Editais: Apoio à Pesquisa em Criação Artística (Proexc/UFPE), Iniciação Científica (Pibic/Propesqi/UFPE) e Incentivo à Produção e Publicação de Livros Digitais (Prograd/UFPE). Também é resultado da pesquisa “Narrativas Têxteis e Docência Artista” desenvolvida no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB. Contou com o apoio da Secretaria de Ciência e Produção da Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Córdoba/Argentina.

FICHA TÉCNICA TRAMAÇÕES (3ª EDIÇÃO)

Capa: Luana Andrade

Projeto gráfico e diagramação: Luana Andrade

Proponente do Projeto: Luciana Borre

Revisão: Laise Emilia de Matos Barbosa e Pedro Henrique Carvalho de Arruda

Artistas e Obras

Alany Maria Araújo de Paula (*Lembre de nós*)

Ana Lisboa (*Tempo de Espera*) - Artista Convidada

Ana Paula Lopes Monteiro (*Diário Lunar*)

Angélica Carvalho Lemos (*Identidade Artesã I e Identidade Artesã II*)

Brenda Bazante (*Sutiã-Seio Mamulengo-Esteriométrico*)

Bruna Belo (*Ponto a ponto, tecendo lembranças e reinventando memórias*)

Camila Barbosa de Amorim (*Dispositivo Anti-máscara*)

Camila Cantil (*"Por um fio"*)

Carol Mota (*Elo*)

Cecilia Conforti (*Tejiendo Memoria "Ternura", "Tejiendo Memoria "Sobre"*)

Clara Nogueira (*Cômodo*)

Clarissa Machado (*Árvore*)

Coletivo Aguinaldo (*Vis-a-vis*)

Coletivo Andarilhas entre tramas docentes (*DES[a]fiar*)

Coletivo Ariadne - Luma Torres e Nina Xará (*Ariadne*)

Coletivo Paisagens Móveis - Barbara Lissa y Maria Vaz (*Rios Tecidos*)

Elyenai Gileno Onias Fernandes (*Vestido de Mim*)

Emiliano Freitas (*Arqueologias da intimidade*)

Erinaldo Cirino (Sem título)

Flávia Fiorini Romero (*Alfinetadas*)

Gabriella Magno (*Fragmentos*)

Geysa Moura (*Angústia*)

Graciela Ferreira (*Desvencilhar*)

Graciela Rocha (*Infinito*)

Haidee Lima (*Frente verso*)

Heitor Moreira de Melo Correa do Nascimento (*O tempo solidifica*)

Heloísa Marques (*Florescer*)

Ingrid Borba (*Avesso*)

Isabel Duarte (*Urdimbre*)

Ivana Bahls (*Carrego*)

Janice Kirner (*Herança*)

João Paulo Baliscei (*Quem tornou masculino o corpo infantil do menino*)

Josefina Eyheremendy (*En deconstruccion*)

Jorge Elias CHajj (*Obra 273*)

Juliane Xavier (*Mapeamento de Pequenas Narrativas quase invisíveis*)

Kaisa Lorena (*Abismo*)

Kariana Maddonni (*La hostilidad*) - Artista Convidada

Kathy Carvalho (*Linearidade híbrida*)

Laura Melo (*Esqueço*)

Larissa Rachel Gomes (*Boneca de Trapo I*)

Leticia de Melo Andrade (*Não sei o nome ainda*)
Liliana Monetta (*Quanto tempo evitando colisões?*)
Liz Santos (*Fitando Lugares*)
Louise Gusmão (*No quarto de dormir*)
Luana Andrade (*Correntes de ar*)
Luciana Borre (*Alinhavadas*)
Lucrecia Romero Victorica (*Preservada*)
Lucyana Xavier de Azevedo (*Espelhamento da Falha*)
Ludmila Mueller Leal (*Moon River*)
Mainá Araújo de Paiva e Souza (*Cartografias Viscerais*)
María Castillo y/o María Eugenia Castillo (*Las Marías*)
Maria Clara Torres (*Corpo Novelo*)
Maria Duda (*Para que tu vivas*)
Maria Luiza Teixeira Batista (*Areia*)
Mariana Gualberto (*A musa*)
Mariana del Val (*Olvido*)
Marina Prado (*Cabeça coração e mãos*)
Marina Soares (*Correnteza*)
Mônica Lóss (*Nômade por dentro*)
Nara Coló Rosetto (*Sismograma da dor*)
Natália Rezende (*O contorno do meu coração repete seu desenho, América*)
Rayana Rayo (*Um jeito de dar uma volta*)
Rayellen Alves (*Entre Nós*)
Sandro Drumond (*ErêMitar - Vestindo as memórias das águas pesadas*)
Sumaya Nascimento (*Ensaio sobre a permanência e o tempo*)
Thaysa Aussuba (*Arrudeio*)
Vanessa Freitag (*Flor de Dora*)
Victoria Muniagurria (*Enrollo y me Desenrosco*)
Walter Vera (*Ixchel*)
Wilma Farias (uiu) (*A ponte*)

SUMÁRIO

POR QUE A MEMÓRIA E O TÊXTIL?	9
Luciana Borre e Luana Andrade	
TRAMAÇÕES EM CONTEXTO	
IMPRESINDIBILIDADES TÊXTEIS:	
ENTREVISTA COM KARINA MADDONNI	13
Luciana Borre	
CURADORIA EXPERIMENTAL:	
UMA PERSPECTIVA ARTÍSTICO- INVESTIGATIVA	20
Lizandra Santos	
PRÁTICAS E NARRATIVAS TÊXTEIS CONTEMPORÂNEAS	
Luciana Borre	25
A MEMÓRIA E O FEMININO	
ÁRVORE	35
Clarissa Machado Belarmino	
[CÔMODO]: CONSIDERAÇÕES SOBRE	
O FEMINISMO, O TÊXTIL E A MATERNIDADE	41
Clara Nogueira	
CABELO-ONDA-CORRENTEZA: POÉTICAS EM CIANTOPIA	51
Marina Soares	
ENTRE NÓS	57
Rayellen Alves	
A MEMÓRIA E A ANCESTRALIDADE	
TEJIENDO MEMORIA: EL TEJIDO EN LA OBRA GRÁFICA	63
Cecilia N. Conforti	
IDENTIDADE ARTESÃ:	
A PARTILHA DE TRAPILHAR MEMÓRIAS	70
Angélica Carvalho Lemos	
AFETOS ENTRELAÇADOS NAS VOLTINHAS DO CROCHÊ	76
Vanessa Freitag	
TEMPO DE ESPERA	80
Ana Lisboa	
NÃO SEI O NOME AINDA	84
Letícia de Melo Andrade	
OLVIDO	91
Mariana del Val	

LEMBRE DE NÓS	97
Alanys M. Araújo	
ELO: UM RECORDAR DO TEMPO	103
Carolina Alexandre da Mota	
AVESSO: OBJETO AUTOBIOGRÁFICO TÊXTIL	107
Ingrid Borba	

A MEMÓRIA E OS CORPOS DISSIDENTES

UM CORPO DE FALTAS E DE SOBRAS:	
“QUEM TORNOU MASCULINO O CORPO INFANTIL DO MENINO”	115
João Paulo Baliscei	
BONECAS DE TRAPO: UMA METÁFORA SOBRE O CORPO	123
Larissa Rachel Gomes da Silva	
CONTORNAR O CORPO, CONTORNAR A AMÉRICA: ASPECTOS ARTÍSTICOS E NARRATIVOS DO BORDADO EM UMA FOTOPERFORMANCE	128
Natália Rezende	
ARRUDEIO É INDICAÇÃO DE CAMINHO	137
Thaysa Aussuba	
ESCREVIVÊNCIAS E AXÓ SUTIÃ-SEIOS: NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS “AJEUNZANDO” MEU PROCESSO CRIATIVO	143
Brenda Gomes Bazante	
A MUSA:	
BORDADO CONTRASSEXUAL E BRONZEADOR SOLAR FATOR 5	152
Mariana de Albuquerque Penha	

A MEMÓRIA E AS URGÊNCIAS

ALFINETADAS: REFLEXÕES QUE ATRAVESSAM AS VIVÊNCIAS DE UMA MULHER ARTESÃ	160
Flávia Fiorini Romero	
POR UM FIO...	166
Camila de Lima Cantil	
NÔMAD[A]S: O DESAFIO DE VAGAR POR MEMÓRIAS	171
Mônica Lóss	
UM JEITO DE DAR UMA VOLTA:	
A ARTISTA-MÃE PANDÊMICA ALCANÇANDO VÔO LIVRE	178
Rayana Bacelar Viana	
NO QUARTO DE DORMIR	183
Louise Gusmão	

A MEMÓRIA E AS MATERIALIDADES

OBRA 273: UN PROCESO CREATIVO A TRAVÉS DEL TIEMPO	191
Jorge Elías CHAIJ	
DES[A]FIAR: IDENTIDADES DOCENTES COSTURADA	
ÀS VIVÊNCIAS DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM ARTES VISUAIS	195
Flávia Fiorini Romero; Jéssica Fiorini Romero; João Paulo Baliscei; Regina Ridão Ribeiro de Paula; Thalia Mendes Rocha	
LINEARIDADE HÍBRIDA	203
Kathy Carvalho	

ESCRITAS CURATORIAIS

COSTURANDO MEMÓRIAS: CARTOGRAFANDO NARRATIVAS	212
Maria Betânia e Silva	
SUBVERSÕES POÉTICAS ENTRE A MEMÓRIA E O TÊXTIL	222
Ingrid Borba	
UM FIO NUM TEAR FEITO DE HISTÓRIAS	231
Letícia de Melo Andrade	
ARTE TEXTIL/MEMÓRIA/GRÁFICA:	
PROCESO Y PRODUCCIÓN DE NUEVE ARTISTAS	243
Cecilia N. Conforti	
PROJEÇÕES EM PASSEIO: ENQUANTO PÚBLICO, PENSAR CURADORIA	255
Guilherme Moraes	

POR QUE A MEMÓRIA E O TÊXTIL?

*Não pense que gastei
as horas que levei
a costurar o vento...*

Canção Necessária, José Miguel Wisnik

Talvez a nossa maior urgência seja a de aprender desde as mais distintas perspectivas. Observar o funcionamento dos objetos, das relações e coexistências, o que outrora já nos passou despercebido ou dotado de certa inutilidade, *mas o que viste inútil foi o que viram os teus olhos, humanos, esquecidos, enganados*¹... Quaisquer perspectivas que sejam distintas de nós mesmos: o modo de vida dos bichos, a comunicação química e silenciosa entre as plantas, as estratégias de sobrevivência dos microorganismos, como os vírus e bactérias, as reações no encontro de duas ou mais substâncias, enfim, *aprender com* o comportamento das diversas materialidades que nos cercam e nos envolvem. É justamente numa circunstância de virulência, esse incontestável pano de fundo do nosso cotidiano mais atual, que atentamos — não pela primeira vez, mas agora de modo imprescindível — para a esfera *micro* das coisas.

Nesse sentido, há aprendizagens que permeiam a materialidade têxtil e por elas buscamos nesta terceira edição do projeto *Tramações*. Tais aprendizagens, quando não as perseguimos propositalmente, as vimos surgir em consequência das poéticas que compõem esse conjunto de artigos. A qualidade desses textos, que falam de tramas, não reside exclusivamente na capacidade de dialogar com as teorias, justificar relevâncias e apresentar resultados, mas em resgatar um contato com a experiência artística e com os processos de criação poética que são, por natureza, questionadores de uma dada realidade. Reside justamente nas horas que passamos a costurar o vento, articulando memórias e construindo saberes, ao investir na dúvida, na pergunta e na errância.

Um processo ancestral de criação com linhas, agulhas e tecidos sobrevive ao tempo? Que memórias podem evocar um processo de criação têxtil? Quais visualidades ecoam nas materialidades do campo da arte têxtil? Quais possíveis fraturas podem se consolidar no campo da arte têxtil? Como memórias individuais — reais e/ou ficcionais — podem transbordar na/em relação com o outro? Como memórias autobiográficas ganham força nos campos das micro e macropolíticas em tempos de isolamento social? Quais as dimensões relacionais e educacionais do trabalho têxtil? Como fomentar processos poéticos e educacionais por meio das práticas contemporâneas em arte têxtil? Como o campo acadêmico instiga pesquisas e investigações

1 Do poema Tu tens um medo, de Cecília Meireles.

poéticas costuradas às aprendizagens ancestrais de determinados grupos étnicos? Como as aprendizagens do bordado, da tapeçaria, do *crochet*, entre várias outras técnicas, estão ligadas a conhecimentos do cotidiano e como isso afeta o campo acadêmico e o sistema das artes? Como as práticas têxteis estão sendo trabalhadas — invadidas — pelas novas tecnologias da informação e comunicação? Como a materialidade têxtil pode ser ressignificada nos processos de criação em artes visuais? Quem narra as práticas têxteis de comunidades originárias e quilombolas? Como o sistema das artes se relaciona com as narrativas têxteis de grupos ditos minoritários? Como editais de fomento à arte e cultura, convocatórias de bienais, mostras e salões de arte, chamadas para residências artísticas, entre outros mecanismos de legitimação cultural, estão pensando o campo das práticas têxteis?

Tramações é um projeto artístico-pedagógico mergulhado em perguntas, que adora problematizar, e que foi concebido por meio de ações compartilhadas de curadoria, expografia, processos de criação em artes visuais e mediação cultural, apresentando como culminância uma exposição coletiva. São ações desenvolvidas por professoras/es, estudantes e colaboradoras/es do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco e do Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB), buscando vivências poéticas que mesclam trajetórias de vida e arte, imersões em leituras sobre cultura visual, gênero e sexualidades, protagonismo na produção de imagens e discussões sobre a construção social da experiência visual e seus impactos econômico, político, cultural, tecnológico e emocional. A primeira edição aconteceu em 2016² e a segunda em 2018³, ambas sob abordagem específica das questões de Gênero e Sexualidades.

Em 2020, a terceira edição de *Tramações* foi desenvolvida virtualmente sob a temática *A memória e o Têxtil*, de modo adaptado ao contexto pandêmico da Covid-19 e suas medidas de biossegurança. Contou com três ações: 1) formação artística e pedagógica de um grupo de dezoito estudantes no campo das artes têxteis; 2) oferecimento de um minicurso sobre a mesma temática para a comunidade acadêmica e membros externos à universidade e; 3) exposição virtual coletiva com a participação de 77 artistas oriundos de diversas regiões do país e do exterior, selecionados por meio de uma convocatória aberta ao público.

A exposição coletiva, ponto culminante das ações do projeto, ocorreu entre os dias 17/11/2020 e 17/12/2020, no Instagram das seguintes instituições: Galeria Capibaribe (Recife/Brasil), o Instituto de Arte Contemporânea (Recife /Brasil), Galpón Gráfico (Córdoba/Argentina) e o Projeto Tramações. Perfis: @iacbenfica @galeriacapibaribe @tramacoes @galpon.grafico.

O livro *Tramações: a memória e o têxtil* apresenta os percursos e processos de criação no campo das artes têxteis, poéticas que produzem conexões entre diversos lugares da experiência humana ao passo que refletem sobre a potência dos discursos autobiográficos em contextos artístico-pedagógicos, colocando em pauta, ainda, as

2 Registros da primeira edição em: https://drive.google.com/file/d/18EG_eUZDNe5FFvad-J8OfdtAuee4B2D_/view?usp=sharing

3 Registros da segunda edição em: https://drive.google.com/file/d/16-DdxKT9PLivwIRon_tnNYshRIGC2Mqg/view?usp=sharing

questões relacionadas aos limites e expansões do que vem se configurando como arte têxtil no cenário da contemporaneidade. É um registro histórico das ações desenvolvidas, bem como um material que instiga ainda mais perguntas, que incentiva novas produções e investigações sobre as práticas contemporâneas em artes visuais e que apresenta todas as poéticas participantes da exposição coletiva, funcionando como uma outra maneira de levar a público as obras expostas.

No processo de organização deste livro, pensamos em alguns eixos temáticos que contribuirão com uma leitura mais fluida, possibilitando visualizar as consonâncias de cada poética. No primeiro eixo, *Tramações em Contexto*, temos dois artigos que apresentam o nosso caminho teórico no campo das artes têxteis e os investimentos nos processos de curadoria compartilhada. Em *A Memória e o Feminino*, concentramos os processos de criação de quatro artistas que disparam questões sobre a construção social da mulher e as feitura com linhas, agulhas, tecidos e bastidores. Depois, temos nove narrativas de artistas que apresentam relação com *A Memória e a Ancestralidade*, abarcando aspectos afetivos e as relações familiares com avós, mães, lembranças da infância e a saudade. Em *A memória e as dissidências*, temos seis artistas que pensam a relação entre a materialidade têxtil e o corpo, construindo narrativas que divergem de normatividades de gênero e de sexualidades. Seguimos com o agrupamento das poéticas de cinco artistas no eixo *A Memória e as Urgências*, trazendo aquilo que chamamos de *gritos*, o que precisa ser dito em alto e bom som, o que precisa ser escutado e compartilhado para, quem sabe assim, gerar cura. Também temos três artigos que focam na discussão *A Memória e a Materialidade*, mostrando processos que potencializam o têxtil na relação com outras linguagens e tecnologias. Por fim, temos cinco textos curatoriais que foram construídos por integrantes do projeto, bem como por colaboradores externos que nos ajudaram a repensar nossas ações por meio de suas apreciações.

Boa leitura!

Luciana Borre é artista visual, professora e pesquisadora interessada nas Práticas Têxteis Contemporâneas, na Formação Docente, na Educação da Cultura Visual e nas questões de Gênero e Sexualidades. É proponente do Projeto Tramações desde 2016. Atua como professora e coordenadora dos cursos de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e integra o Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPA. Doutora em Arte e Cultura Visual (UFG), Mestre em Educação (PUCRS), especialista em Gestão Educacional (PUCRS) e Pedagoga (UFRGS). Atuou como professora na Educação Básica.

Luana Andrade é artista visual, professora e investigadora. Mestre em Artes Visuais (UFPA/UFPE) e Licenciada em Artes Visuais (UFPE). Investiga aspectos relacionais nas artes visuais e as aproximações entre arte e educação através de processos de criação. Integra o Projeto Tramações desde 2016. Tem experiência docente em espaços formais (Educação Básica) e não formais de ensino, bem como em ações de curadoria, expografia e mediação em mostras coletivas e individuais.

TRAMAÇÕES EM CONTEXTO

IMPRESCINDIBILIDADES TÊXTEIS: ENTREVISTA COM KARINA MADDONNI

Luciana Borre



La Hostilidad, Instalação, Karina Maddonni, 2017-19

Em dezembro de 2020 dialogamos, por meio de uma entrevista virtual, com a artista, professora e investigadora argentina Karina Maddonni. Ela tem sido uma das referências contemporâneas para pensar o campo das artes têxteis por sua atuação como curadora de diversas exposições, como artista envolvida com as materialidades têxteis, como professora que instiga olhares sobre a história da arte e como investigadora que está trabalhando pelo fortalecimento do campo das artes têxteis no âmbito acadêmico. Karina Maddonni nos presenteou com uma conversa tratada a partir das seguintes perguntas:

Tramações: Karina, depois de apresentar brevemente seu histórico no campo das artes têxteis e antes de iniciar as perguntas, você quer fazer algum comentário sobre sua participação no projeto *Tramações: a memória e o têxtil*?

Karina Maddonni: Sim. Primeiro muito obrigada pelo convite para fazer parte da exposição, que ficou tão linda, e também por entenderem e levarem para a prática algo do que tenho falado tantas vezes nas aulas, pois uma coisa é ver o tema e pensá-lo, e outra coisa é levar a cabo o entendimento de que hoje fazer arte é sinônimo de fazer gestão e educação, de estender redes e de escrever. Hoje já não basta nos fecharmos em ateliês, pois caminhar no campo das artes implica muitas coisas e, se somos mulheres, temos “un par de cositas más”. É um privilégio estar aqui com vocês. Eu admiro o Brasil e sua maneira de ter vivido e construído sua identidade desde a arte pós colonial.

Tramações: Conhecemos o contexto de produção e exibição da sua obra *La hostilidad* em outras mostras e exposições, mas como você percebe a presença desta obra em relação às demais poéticas da exposição *Tramações: a memória e o têxtil*? Quais lembranças surgem? Quais outros possíveis significados podemos agregar a *La hostilidad* em *Tramações*?

Karina Maddonni: *La hostilidad* é uma instalação que foi exibida várias vezes e, a cada mostra, agregou-se algum sentido, justamente por seus distintos contextos de exibição. Uma das versões foi acompanhada de uma performance, sendo que a obra é também uma instalação que se pode percorrer. *La hostilidad* foi convocada para uma mostra sobre questões de violência de gênero e esta não foi sua proposta original. No entanto, para esta mostra específica agreguei uma deriva distinta para tratar o assunto, com acessórios e uma carga erótica que faziam alusão ao tema. Em *Tramações* é a primeira vez que se mostrou *La hostilidad* de maneira virtual, sendo um formato muito difícil de mostrar em fotos e por isso me pareceu que eu deveria encontrar registros que representavam apenas partes da obra. Não me interessava contar a totalidade. A obra tem relação com a memória da dor, da dor corporal e não dor metafórica, e especificamente com a dor corporal infligida pela medicina. Na Argentina, penso que no Brasil há outras dores também, muitas dores corporais estão associadas com a tortura do processo de ditadura militar. Tenho me aproximado deste tema e de histórias de pessoas próximas sobre a dor causada ao corpo das mulheres no âmbito dos hospitais, local onde se salvam vidas, mas aqui penso também como local de medo. A obra é forte em sua história, é potente, problematiza um tema tão precioso e tem me envolvido com o campo têxtil de maneira singular. Em *Tramações* percebi que há diversas dores sendo expostas de maneira artística.

Tramações: “La hostilidad” da linguagem, do ambiente sanitário... é também a hostilidade das instituições? Do próprio museu?

Karina Maddonni. Sim. Diria aos gritos que sim. Sem dúvidas! É também a hostilidade institucional em termos gerais. A hostilidade sanitária trata direto do corpo, mas sem dúvida para os artistas e para os gestores culturais, estes lugares tão queridos – e às vezes tão sofridos – do museu, da universidade ou de um departamento de arte, têm seu formato hostil, suas rigidezes e maneiras de estabelecer o poder. São símbolos de poder. Uma bienal, por exemplo, é uma instituição que pode ser muito hostil, pois é um lugar que “te deixa fora” ou que “te deixa dentro”. Estando dentro, se pode fazer determinadas coisas. Sem dúvida a violência institucional é conhecida por todos em instituições públicas ou privadas.

Tramações: Quais as relações, partindo de seus trabalhos como artista, professora e curadora, entre o têxtil e a memória?

Karina Maddonni: Eu entendo que o têxtil é um suporte privilegiado para a memória. Um lugar que já tem uma estrutura real e conceitual preparada para abarcar memórias. Sempre tive essa sensação. Penso que muitos artistas, que não são artistas têxteis, recorreram ao têxtil como material quando necessitam falar de questões de memórias sociais e afetivas. Há fotógrafos, por exemplo, que têm recorrido ao suporte têxtil para impressão em tecido, “perdendo qualidades técnicas” e ganhando sentidos com a possível “fragilidade do material” e com o contato próximo com o outro. Creio que o têxtil é um grande suporte quando se vai abordar questões da memória, não somente do corpo individual, mas do corpo social. O tecido tem grande quantidade de sentidos prévios inscritos sobre ele: abrigar, cobrir, sanar, que pode machucar, que pode ser suave... Enfim, tem uma dimensão plena porque estamos sempre muito próximos desta materialidade. O cheiro de um lenço pode proporcionar muito mais proximidade a uma pessoa do que uma foto. Tudo isso tem relação com o conceito de Cultura Visual que abrange todas as percepções sensíveis que temos. O tecido reúne uma quantidade considerável disso: o olfativo, o tátil, o visual e, às vezes, o auditivo. Há maneiras de potencializar a questão das memórias com estes materiais têxteis e de animar as pessoas para que entendam que não é artista somente quem sabe tear ou bordar, mas é artista têxtil quando há comoção com este material, quando se convoca este material para o pensar artístico, mesmo sem saber o que fazer e sem nem saber costurar. É quando não posso prescindir deste material, sabendo que outro material não poderá fornecer o que preciso.

Tramações: A memória e o compartilhamento de memórias nunca é somente sobre questões individuais, pois sempre transborda para o outro, tornando-se um campo político....

Karina Maddonni: Sim. Ainda fico surpresa com o medo que a palavra “política” tem gerado. Escolher o material têxtil também é uma decisão ideológica, política e não somente estética. A arte têxtil está totalmente atravessada pelo político porque as formas artísticas e os corpos estão politizados. A arte conceitual latino americana é política, tais como Cildo Meirelles (Brasil) e León Ferrari (Argentina) que abordam os acontecimentos do processo militar... São artistas profundamente conceituais e políticos.

Tramações: Karina, em uma de suas palestras, você se refere ao desenvolvimento do artista por meio da teoria dos afetos. Inclusive mencionando Sontag (1996) e sua posição contra a interpretação somente conceitual, pois há mais coisas que são possíveis de entender com uma sensibilidade aumentada, que poderíamos chamar de sinestesia. Qual seu ponto de vista sobre as publicações acadêmicas no campo da arte têxtil que seguem uma narrativa subjetiva? Como os artigos podem apresentar resultados interessantes para as/os leitoras/es, aproximando-se delas/es?

Karina Maddonni: Falta muita teoria no campo da arte têxtil. Falta desenvolver isso, pois necessitamos escrever mais e ter um pouco mais de rigor nas investigações em processo. Penso que tudo está começando, principalmente nas investigações locais e regionais. Vejo muitas investigações norte-americanas e europeias e há de se ter um pouco de cuidado com esses textos que não refletem a nossa realidade. Necessitamos produzir investigações e eventos em nossos países, a partir de nossas heranças e identidades, colocando-nos a escrever de maneira sensível. Há de se encontrar uma maneira de escrever imprimindo uma subjetividade, mas uma subjetividade com “substância”, “profundidade”. O pior que pode passar a arte têxtil são textos que falam de afeto sem profundidade reflexiva, sem certo rigor intelectual e que atribuem uma visão romantizada ao campo, sem conteúdo, sem dizer muita coisa. Podemos nos apoiar em autores excelentes sem necessitar atender a uma exigência racionalista. Também devemos ter cuidado para não entrar num conformismo de um modelo de escrita europeu, recuperando o que é de nossa terra, principalmente aquilo que está relacionado ao ancestral, ao mítico, ao sagrado. Lendo a Sontag (1996), entendo a grande desconfiança sobre o sentido de uma obra ou da pergunta: “o que quer dizer uma obra?”. Não dá pra perguntar o que uma obra quer dizer mas, junto a Deleuze, é possível perguntar: como funciona uma obra? O que ela quer de mim? Sontag (1996) diz que, ao invés de uma hermenêutica da arte, podemos pensar uma erótica da arte, ou seja, o que nos atrai, o que nos desperta paixão, partindo de um lugar irracional.

Tramações: Qual a diferença entre a relacionalidade de um intelectualismo francês, representado por Bourriaud (2009) e a relacionalidade da teoria dos afetos em Spinoza (2009)?

Karina Maddonni: As palavras são iguais, mas significam coisas totalmente distintas. Quando Bourriaud começa com esse tema dos artistas relacionais, ele, digamos, tipifica uma maneira de fazer arte que se afasta da questão meramente estética para conectar-se a uma rede de intercâmbios sociais, de alguma maneira prescindindo de uma aproximação vinculada à beleza. Então ele fala, por exemplo, de Rirkrit Tiravanija, e de diversos outros artistas que estão ali dispostos como artistas relacionais. Me parece que se revela nisso um enorme vazio europeu, um vazio que não temos, porque muitas vezes assumimos problemas que são da Europa para parecermos atualizados. Não vou me cansar de dizer, é lindo ler Bourriaud, mas esse é um problema francês, não é um problema da América Latina. Na América Latina não precisamos fazer uma teoria intelectual das relações porque temos artistas como Lygia Clark, que teorias ela necessita? Ela entende, diretamente, o vínculo com o outro como algo essencial para a obra. Quando pensamos em artistas relacionais é

através de uma perspectiva europeia que responde a um problema próprio. Acredito que nossos problemas são outros, em relação à obra de arte. E quando apelamos à teoria dos afetos, sem dúvida, tem a ver com essa relação, esse afeto que produz a presença do outro. Há uma relação direta e corporal, aí está o corpo presente e não há teoria de Bourriaud que possa explicar o que se passa com o corpo. Alguns nomes de artistas ajudam a pensar isso e temos artistas tremendos que não se propõem a se relacionar com o outro, mesmo assim não entendem outra maneira de fazer arte se não for pela relação com o outro.

Tramações: Você acredita que a arte têxtil faz parte do que se tem chamado de “campo ampliado” desde a escultura moderna? O que passa na contemporaneidade inaugura um novo campo ampliado desde o têxtil?

Karina Maddoni: Por um lado é como um movimento que não termina nunca. Demorou muito para a arte têxtil entrar no mundo da arte. Por outro lado, ao entrar neste mundo, acabou por ampliá-lo. Mas outras considerações acabam aparecendo porque na contemporaneidade não se distingue essas classificações. Minha sensação é que a arte têxtil colocou uma tensão a mais na arte contemporânea porque trata de um lugar com viés popular. Muitos artistas têxteis buscam um afastamento do popular para se consolidarem como “artistas”. A arte têxtil vem deste lugar comunitário, do compartilhado, do coletivo, do fácil de aprender, e não de uma peça bordada divinamente. Acredito que a arte têxtil trouxe grandes problemas à “grande arte”, porque o popular incomoda. Exemplo acontece ao citar os altares de santos aqui na Argentina, que estão cheios de tecidos e trabalhos têxteis que devem ser vistos desde um lugar de pura autenticidade. Posso dizer que hoje estas tensões estão mais assentadas no sistema de arte, faltando o aceite do viés acadêmico.

Tramações: É possível delimitar, distinguir ou nomear o campo das artes têxteis na atualidade? O poderoso aspecto relacional deste campo seria seu principal legado?

Karina Maddoni: Sim. Creio que o mais importante da arte têxtil é como envolver o outro e como esse envolvimento se dá em vários níveis. Um novelo da linha não é suficiente para desenvolver uma peça, sendo necessário o entrecruzamento de linhas que geram outras coisas. O têxtil está vinculado à necessidade do outro. É raro que gere distância. Mesmo para aqueles que não sabem nada de arte, há o sentimento de estarem familiarizados com o material e com a técnica, que é próximo de suas experiências. O outro é necessário e é isso que mais me comove quando trabalhamos com o têxtil.

Tramações: Qual a sua opinião sobre o modelo de exposições artísticas virtuais? Quais vantagens ou desvantagens há neste novo formato de exposição? Você acredita que as exposições virtuais terão lugar no sistema da arte depois da pandemia?

Karina Maddoni: As exposições virtuais foram uma ferramenta necessária neste contexto atual, mas eu não me senti muito vinculada a isso. Penso que ainda há uma má interpretação do que seria transformar uma exposição presencial numa exposição virtual. Entendo que é o que podemos fazer hoje, mas me parece que a virtualidade precisa de um tempo de maturação que não tivemos. Considerando que

tudo pode ser exposto virtualmente, há sentido em um concurso artístico? Quando tudo isso passar, poderemos usar o virtual para o que realmente pode servir. Ainda falta aprender sobre isso e o mundo da arte não estava preparado. O campo educacional me parece muito mais preparado porque já trabalhava com isso. Há de se pensar outra maneira de convocar e seguir trabalhando com a circulação de obras de arte e que tenha sentido no formato virtual. O virtual nos tira essa experiência diante da arte, retira a relação do corpo diante da obra que foi feita para a presença. O formato virtual não favorece obras que necessitam do corpo dos espectadores. As inaugurações virtuais de exposições são muito engraçadas porque ainda repetem modos presenciais que não cabem ao virtual. Também penso que depois da pandemia, levar um palestrante de um lugar do globo para falar por uma hora em um congresso passará a ser uma prática obsoleta diante da possibilidade de uma teleconferência.

Tramações: O virtual segue uma outra lógica que não é acobertada pela simples adequação da exposição presencial ao campo virtual. Há processos de criação, de curadoria, de exposição e de mediação cultural que precisam ser revistos, acreditando que ainda criaremos estudos e contribuições próprias a esta realidade.

Karina Maddonni: A obra gera impulsos, comove ou incomoda e tenho dúvidas se a mostra virtual pode dar conta disso. Um projeto como *Tramações: a memória e o têxtil* vai além do que está sendo exibido, porque envolve outros processos compartilhados. São coisas novas para pensar e outras maneiras de produzir a obra.

Tramações: Quais os enfrentamentos e disputas contemporâneas no campo das artes têxteis?

Karina Maddonni: Não sei se são enfrentamentos, mas há maneiras de fazer arte têxtil. A grande pergunta – e não tenho essa questão tão clara e não quero mal entendidos – é que, como a arte têxtil tem essa coisa doméstica por natureza, sente-se que tudo e todos podem ser artistas têxteis. Não quero falar de um lugar privilegiado, mas na arte têxtil se produz um fenômeno onde as pessoas pagam para ser artistas. Pagam para mandar a obra para uma mostra. Pagam para estar no local expositivo e pagam inscrições. Há um circuito de arte têxtil que está totalmente viciado e que ainda crê que é uma transação econômica se tornar artista. Quando fui convidada para uma bienal eu acabei também pagando para estar presente, sendo cúmplice desse sistema. Não vejo mais esse fenômeno tão presente em outras áreas e acredito mais em projetos que operam de outra maneira.

Tramações: Fale um pouco sobre a “ética artística” como uma prática de produção que esteve presente na poética *La Hostilidad*. O artista, envolvido em processos éticos e estéticos, pode reinscrever outras subjetividades através do processo de criação?

Karina Maddonni: A questão ética pode ser um problema em arte, sendo entendida como um lugar restritivo, que impõe limites. Na teoria dos afetos uma das preocupações mais importantes que se tem é: qual efeito produzo no outro com o que faço? Quando estamos produzindo uma obra eu tenho que ser responsável como artista com o que pode passar com o outro, que pode receber a obra e pode sofrer de uma maneira que não gostaria. A dimensão ética da arte é aquela que tem em conta os afetos dos outros. Tenho um exemplo de uma obra que me parece antiética,

mas belíssima. Nicola Constantino fez uma lipoaspiração e com sua graxa produziu sabões. O processo estético é impecável, mas eticamente não levou em conta os sobreviventes do holocausto, não levou em consideração as pessoas que repugnam a sensação de pensar a matéria corporal como matéria prima para produzir industrialmente um produto, como se fez em Auschwitz. É aí que vejo uma relação entre arte e ética, quando o artista não se acha responsável pelos efeitos que a obra pode exercer sobre o outro. Com a obra *La Hostilidad*, exposta na cidade de Rio Cuarto, enfrentei uma situação interessante. A diretora da mostra perguntou se poderíamos organizar uma conversa com a comunidade, pois as pessoas estavam chorando muito. Aceitei e tive uma das conversas mais intensas onde entendi o efeito de uma obra sobre outra pessoa. O artista deve se responsabilizar por estar ali, deve dar explicações e revisar as coisas. Penso que nisso consiste a dimensão ética.

Tramações: Karina, agradecemos sua participação e as significativas contribuições que tu apresentaste aqui. Nosso projeto está instaurado em relações como esta: relações que fortalecem nossos estudos, investigações, processos de criação e de mediação.

REFERÊNCIAS:

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação:** e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1966.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Karina Maddonni es artista visual, curadora independiente, profesora y investigadora en Artes. Es Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA, 2016) y Licenciada en Artes Visuales con orientación en Pintura (UNA, 2004).

CURADORIA EXPERIMENTAL: UMA PERSPECTIVA ARTÍSTICO-INVESTIGATIVA

Lizandra Santos¹

Este é um relato sobre curadoria, vivenciado no projeto *Tramações: a memória e o têxtil* em sua terceira edição, em 2020. No plano de investigação de um/a artista, quantas possibilidades podem ser criadas? Esta é uma pergunta que frequentemente me faço, enquanto artista visual e pesquisadora das minhas próprias práticas e processos. A pergunta é quase retórica e a resposta que me ocorre é, frequentemente, a mesma: “infinitas”. A ideia de traçar caminhos que me levam a novas perspectivas, tem sido um ponto muito importante e minha intenção é de experimentar e observar até onde posso caminhar enquanto uma artista-etc².

E foi nesse panorama que tive a oportunidade de fazer parte da 3ª edição do projeto *Tramações*, uma ação artística que envolve aspectos de curadoria, processos de criação, mediação cultural e expografia, todos atrelados numa proposta de muitos meses de trabalho que tem a culminância em uma exposição.

Embora esta última edição não tenha sido a minha estreia no projeto, do qual tive a alegria de participar na edição anterior, em 2018, este foi um marco interessante, pois desta vez pude ter um contato um pouco mais específico com os processos curatoriais.

Todos/as nós, artistas, que fizemos parte do grupo proponente, nos dividimos em algumas funções a fim de viabilizar o processo de montagem virtual, curadoria e mediação da exposição que fez parte das realizações do projeto. Como dito anteriormente, estive no apoio à curadoria e é sobre essa vivência que discorro.

Entendi a curadoria, nesse contexto, como uma possível extensão do meu trabalho, entremeando-me em processos e narrativas outras que podem ou não estarem atreladas às minhas práticas. Uma maneira de fortalecer e descobrir novas ideias e formas de organização do pensamento e das poéticas, como uma ação coletiva e compartilhada.

CURADORIA - EXPERIMENTO ENQUANTO PONTO DE PARTIDA

Para além dos espaços culturais de ações, projetos, galerias, acredito que a curadoria pode ser vista enquanto um espaço de ativação do pensamento. Observando *Tramações* como uma verdadeira trama de ideias e de coletividade artística, já a princípio entendi que seria necessário sair do meu corpo-espaço de

1 É artista visual, arte-educadora e graduanda do curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco.

2 “Artista-etc” é um conceito proposto por Ricardo Basbaum (2013), e se refere ao artista que, para além de sua função artística, perpassa e caminha por outras instâncias dentro da sua área, questionando-se sobre a natureza de seu próprio papel e função no sistema das artes.

“artista artista”³ e considerar outros aspectos que estariam para além dos meus próprios processos de pesquisa e de técnicas. Essa necessidade se fez presente a fim de estabelecer conexões com outras poéticas - a dos artistas participantes do projeto. Tais conexões, entretanto, dispunham de um tempo relativamente mínimo para serem criadas, sendo assim, me vi em uma situação de dúvidas e pressa. E agora, como proceder enquanto curadora?

Para início de conversa, procurei entender o que seria, objetivamente, uma curadoria, para, a partir de então, alçar possibilidades e, por que não, pensar minhas próprias teorias. Sobre o papel da curadoria ao longo da história, Alena Marmo e Nadja Lamas (2013) nos falam do surgimento dessa atividade:

A atividade de curadoria tem origem institucional, tendo surgido no século XIX da necessidade de se pensar um acervo a partir de suas especificidades. A princípio, cabia ao curador estudar, preencher lacunas e pensar formas diferentes de mostrar determinada coleção, o que acabava resultando em exposições de longa duração, montadas depois de um grande período de estudo e pesquisa (MARMO; LAMAS, 2013, p.11).

As autoras falam, ainda, sobre mudanças de perspectivas na profissão do curador com a modernização dos tempos, dos processos e das relações artísticas, pois “muito se fala hoje a respeito da ação curatorial, que, em muitos casos, vem ocupando o lugar que antes era do artista e, não poucas vezes, se sobressai à atuação deste” (MARMO; LAMAS, 2013, p.11).

facilitador das exposições de coleção. Um trabalho minucioso, mas que o leva a um contato mais específico com as obras. Contudo, a arte e seus cenários são dinâmicos e estão sempre no movimento de ressignificação e novas visões. Assim também a atuação do curador seguiu suas transformações, o que o possibilitou mais autonomia e ações junto aos próprios artistas, protagonizando propostas, sugestões, favorecendo um trabalho mais próximo e interativo.

Partindo dessas investigações introdutórias, iniciei um processo de conversa e troca de sugestões com os/as outros/as artistas do projeto, objetivando fazermos uma curadoria conjunta que nos pudesse facilitar um compartilhamento de aprendizados e leituras de obras, ao mesmo tempo em que selecionávamos as poéticas para serem expostas. Essa ideia teria sido de todo bem sucedida, não fosse a urgência para a realização dessa demanda. A nossa exposição contou, além das obras dos artistas proponentes, com outros trabalhos de artistas fora da organização do projeto, que foram selecionados por meio de um edital proposto por nós, sobre o tema “a memória e o têxtil”. Quando começamos, de fato, as etapas mais avançadas de montagem da exposição, entendemos a grandiosidade - no sentido de importância e também de alta demanda - desse processo.

Enquanto relato pessoal, o que, substancialmente, vivenciei? O que aconteceu, de fato, foi uma assessoria para a organização das obras a serem expostas, que

3 “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’” (BASBAUM, 2013, p. 167).

foram dispostas na nossa plataforma virtual — o Instagram — em blocos. Cada bloco correspondia a um dia de postagem e representava uma espécie de planejamento interno onde, para nós proponentes, havia grupos de trabalhos com poéticas ou temáticas afins, sendo dispostos em sequências, para fins de organização interna. Essa compreensão das afinidades das poéticas foi fundamental para o processo curatorial e também um desafio. Afinal, o que aproxima os processos de diferentes artistas?

CURADORIA ENQUANTO PRÁTICA E PROCESSO DE ESPAÇO-PENSAMENTO

Para que houvesse a organização dos blocos de artistas na nossa exposição, separamos cada dia de postagem das poéticas, de modo que ficaram dois dias por semana, terça e quinta, e em cada um deles, um bloco de entre seis a doze artistas.

Cada bloco trazia um viés dentro da temática macro que era “a memória”. Então havia os blocos “memória e ancestralidade”, “memória e a palavra”, “memória e cartografia”, “memória e afeto ou infância”, “memória e processo” e “memória e corpo”.

Precisamos, então, fazer a curadoria das imagens que foram enviadas por cada um dos participantes, mas não apenas isso. Era importante encontrar um meio de conexão entre os artistas e o público que acessaria as obras. Para que essas ações fossem melhor desenvolvidas, adotamos algumas estratégias, como a de nomear um ou dois artistas proponentes como representantes de cada bloco, que estudariam as propostas escritas, junto com as imagens. Toda semana havia duas reuniões com cada grupo/bloco de artistas, uma para a curadoria das imagens e outra para discutirmos aspectos de mediação.

Durante a reunião de curadoria de imagens, a ideia era de entendermos aspectos visuais relacionados às subjetividades textuais e conceituais das obras. Ou seja, na exposição, para além de exibirmos as imagens, traríamos trechos dos memoriais descritivos das poéticas — enviados juntos com as obras para a seleção do edital — para estreitar o contato entre os artistas e o público.

Em cada reunião do processo curatorial, fazíamos uma leitura dos memoriais e destacávamos trechos que sintetizavam a proposta das obras correspondentes, ao passo que, selecionávamos as que se encaixavam no perfil temático do bloco. Essa foi uma das atividades mais complexas. A questão da logística pesou e tivemos algumas dificuldades para resumir a proposta descritiva das obras em uma legenda de Instagram. Mas como resumir uma proposta escrita pelo artista? Até que ponto a intervenção da curadoria se faz necessária, e até que ponto passa a ser um contato de intrusão?

À primeira vista, a impressão que se tem é que, desde o final da década de 1960, o curador está progressivamente invadindo o espaço do artista e usurpando suas prerrogativas autorais. Nesse sentido, o problema em legitimar a capacidade de invenção do curador estaria ligado à violência que isso representaria contra a autonomia de produção da própria arte (GONRING, 2015, p. 279).

As liberdades e maneiras de se exercer um contato mais próximo com o público através de uma exposição virtual, são consideráveis. Ao mesmo tempo, é preciso

que haja uma filtragem de informação a ser oferecida quando estamos em um contexto coletivo de exibição, onde todas as obras precisam ter visibilidade e também espaço de fala, de apresentação, de comunicação. A reflexão a respeito de até onde intervir nessa comunicação artista-público foi o que mais nos norteou e intrigou.

Essa experiência simbolizou a complexidade da leitura de processos artísticos e da experiência estética. O olhar de um artista sobre o trabalho de outros artistas tem sempre um fundamento válido? Estamos aptos a estabelecer sínteses dessas poéticas? Bom, aptidão talvez não seja o termo que melhor se encaixe. Possivelmente sensibilidade e disponibilidade de pensamentos sejam boas sugestões. Falo, aqui, da sensibilidade enquanto cautela e tato quando se tenta ler os processos. A disponibilidade seria estar a postos para aprender com o que se lê, inclusive que nem sempre é possível o aprendizado — ao menos não o imediato. Embora a leitura de obras não seja o assunto central deste relato, ela tangencia todo o processo de escolha dos trechos de descrição dos trabalhos que precisaram ser selecionados para estarem na legenda das postagens.

Diante dessa responsabilidade de resumir, de algum modo, a proposta escrita pelos artistas, optamos por uma padronização no quesito quantidade de linhas escritas e/ou parágrafos, o que tornaria a leitura da legenda fácil e convidativa. Desse modo, as pessoas que acessassem a exposição virtual poderiam entender um pouco do processo de cada artista ao ler a legenda, e, talvez, sentirem-se imersos no universo dessas poéticas. Foi uma estratégia interessante. E podemos afirmar que funcionou. No entanto, foi um dos pontos em que mais tivemos dificuldades de execução e de consenso.

Cientes dessa problemática de intervir em um processo de criação que não é nosso, seguimos na tentativa de sintetizar os memoriais descritivos referentes às obras presentes na exposição. Essa atividade, apesar de difícil, contou com auxílio fundamental da mediação e das estratégias pensadas para uma prática virtual de educativo.

MEDIAÇÃO E CURADORIA DE MÃOS DADAS

Quando nos vimos na situação de planejar uma exposição no ambiente virtual, nos veio a preocupação de “como fazer?”

Durante as reuniões e trocas de impressões e sugestões do grupo proponente, fomos criando um acervo de possibilidades que, mais tarde, foram se estabelecendo como formas de estratégias para que pudéssemos desenvolver, por exemplo, ações educativas de mediação. E de que maneira organizamos essas estratégias? Trouxemos algumas delas para o grande grupo, que envolvia desde os artistas proponentes até os participantes selecionados pelo edital. Durante nossos encontros debatemos possíveis ações interativas mais específicas na página da exposição no Instagram. Dentre essas ações estava a sugestão de interirmos entre os trabalhos de nossos colegas, com perguntas propositivas, a fim de instigar o público a fazerem seus próprios comentários e, também, ampliar o espaço para os/as artistas falarem e discutirem sobre suas poéticas. Essa foi uma a solução que encontramos e que contribuiu tanto para estratégias de mediação como para a de curadoria, uma vez

que o processo curatorial e as possibilidades de mediação estavam sendo discutidas simultaneamente. A ideia de um projeto coletivo e híbrido enquanto criação e produção artística é o que faz de *Tramações* um espaço para aprendizados diversos. Essa diversidade também facilitou a interação no modo como nos relacionamos enquanto artistas e colegas de área. Uma das sugestões trazidas pelo grupo foi a de conhecermos melhor os trabalhos uns dos outros, trocando contatos do Instagram, o que convergiu, também, para a ideia de conhecer melhor o artista e seus processos — que era a grande preocupação da curadoria. Dessa maneira, conseguimos vivenciar caminhos de trocas e de compartilhamento entre nós, tendo a expectativa de reverberar isso para o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu trajeto de novas descobertas e experimentações foi se moldando aos poucos, a cada dúvida, cuidado e, sobretudo, respeito pelos processos e caminhos dos artistas com os quais tive a oportunidade de trabalhar neste projeto. Entre todas as reflexões as quais me permiti enquanto investigadora e interessada no desdobramento para além do “artista artista”, a de não me exigir limites nem pontos de amarras foi a principal delas. E é o que que contemplo nas palavras de Ricardo Basbaum:

Percebe-se logo que ser (ou não) um artista não é algo de que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas [...] (BASBAUM, 2013, p. 67)

Compreendendo todas essas fases de organização da nossa exposição e das dificuldades e acessibilidades de se assessorar e acompanhar essas atividades, consigo vislumbrar o caminho que pode ser trilhado a partir da ação. Não apenas a ação pelo alcance de um objetivo, mas como uma via de transição entre vários espaços do pensamento, da arte e dos questionamentos. Nem sempre se chega a algum lugar, mas há sempre a chance de se mover de onde quer que seja.

Com essas vivências, fui compreendendo minha postura enquanto curadora/ assessora curatorial. Envolvi essa experiência na minha investigação enquanto artista etc, num espaço em que questiono minhas ações já “consolidadas” na minha trajetória e me permito pensar e adaptar essas práticas para situações outras e práticas outras, entendendo dinâmicas de pensamentos e funções artísticas que vão para além do “ser artista”.

REFERÊNCIAS:

- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- GONRING, G. M. (O que) pode a curadoria inventar? **Revista Galaxia**. São Paulo, n.29, p. 276-288, jun. 2015.
- MARMO, A. R.; LAMAS, N. C. O curador e a curadoria. **Revista Científica Ciência em Curso**. Palhoça, SC, v. 2, n. 1, p. 11-19, jan./jun. 2013.

PRÁTICAS E NARRATIVAS TÊXTEIS CONTEMPORÂNEAS

Luciana Borre

O que entendo por campo das artes têxteis ou práticas e narrativas têxteis contemporâneas? Como estão circulando as discussões e os processos de criação neste campo a nível regional, nacional e internacional? Por onde escolherei andar? Como mapear práticas têxteis contemporâneas em um contexto histórico cultural que impossibilita demarcações metodológicas e construção de novos muros epistemológicos? Neste capítulo, construo algumas pistas para ampliar o entendimento das práticas artísticas e narrativas têxteis contemporâneas e mostro os caminhos seguidos durante o Projeto Tramações: a memória e o têxtil.

Vivências como docente, artista, pesquisadora e proponente de ações culturais têm possibilitado trânsito por instituições, exposições, galerias, cursos e eventos em torno das artes têxteis. Também tenho orientado pesquisas nesta área e conhecido artistas com diferentes compreensões acerca deste campo. Geralmente, presencio os conflitos da conhecida dicotomia entre arte têxtil e artesanias e/ou manualidades, escutando a voraz defesa pela valorização do artesanato enquanto arte e a crítica à circulação em locais sem prestígio. Também já ouvi o rechaço de alguns artistas ao termo “têxtil”, como se isso diminuísse o status de suas produções. Em sala de aula, percebo o interesse das/os estudantes nas várias horas despendidas com processos manuais de criação com linhas, agulhas e tecidos. Muitas/os relatam a necessidade de um “tempo de ócio” entre as inúmeras atribuições do dia a dia e de investimento em si próprio. Além disso, elas/es relatam uma imediata rememoração afetiva a outros tempos, lugares e pessoas enquanto tecem, bordam, tricotam ou costuram.

Nesse vasto cenário, posso somente afirmar que as práticas artísticas têxteis têm se tornado um campo de inúmeras possibilidades, agregando cada vez mais interessadas/os com formações profissionais distintas e constituindo uma comunidade investigativa e artística que se reúne com a preocupação de registrar a construção destes saberes específicos na história.

Há uma pluralidade de vivências que impossibilitam demarcações. No entanto, o exercício reflexivo que proponho nessa escrita busca ensaiar sobre questões complexas a respeito do fazer têxtil na contemporaneidade, condensando um estudo mais amplo que venho registrando ao ser atravessada por essas experiências artísticas e docentes. Trago aqui, portanto, oito percepções situadas no contexto das práticas e entendimentos têxteis que têm aparecido com maior frequência em meu caminho, apresentando ainda certa preferência pelas possíveis fraturas metodológicas e pelas brechas conceituais. Podemos tratar dessas provocações enquanto pistas para entender as ideias, narrativas e práticas circulantes no campo das artes têxteis.

Gosto de chamar de práticas e narrativas têxteis contemporâneas as inúmeras ações poéticas que utilizam distintas materialidades e/ou concepções têxteis, desde o bordado, o crochê, o tricô, a tapeçaria (...) até a pesquisa de fibras e tramas digitais,

praticadas por artistas, artesãs/ãos, estudantes, desejantes e curiosas/os para visibilizar narrativas pessoais e/ou de grupos e comunidades. É quando o têxtil em sua materialidade ou conceituação - ou mirabolações - se torna imprescindível aos processos de criação (não somente de artistas).

ENFRENTAMENTOS ENTRE ARTE TÊXTIL, ARTESANATO OU PRÁTICAS MANUAIS

Certa vez, perguntaram-me se deveria ser apresentada como artista têxtil ou artesã. Imediatamente respondi que não era artesã. A resposta rápida veio da lembrança e admiração por Dona Leda, que já tinha a visão comprometida pela idade e muitas dores nos braços em virtude das horas de dedicação à feitura do crochê. Ela criou dois filhos com a venda de suas peças e, mesmo na melhor idade, não parava de receber encomendas de trilhos de mesa, guardanapos e bolsinhas. Dona Leda é uma de minhas referências pessoais, uma artesã dedicada que investiu no rigor dos pontos e na precisão técnica. Por isso, afirmar que sou artesã soava desrespeitoso e injusto. Minha resposta partiu do reconhecimento da trajetória de Dona Leda e do artesanato como demarcador de identidades culturais a serem legitimadas. Brevemente confusa com a imersão nessas lembranças, logo entendi que a pergunta era uma armadilha.

O relato mostra um jogo de narrativas que determina possíveis espaços de circulação e relações de pertencimento, evidenciando que o artesanato está ligado a como se aprende (geralmente com familiares, para o trabalho, em comunidade) e uma arte têxtil estaria ligada a onde se transita enquanto indivíduo. Bienais, concursos artísticos, exposições, mostras no campo das artes têxteis (nacional e internacional), bem como editais públicos de fomento à arte e a cultura, inclusive instituições de formação acadêmica em artes visuais, são exemplos de espaços que continuam marcando a dicotomização entre arte e artesanato. Já vi artistas sentindo-se ofendidos com a “confusão de títulos” ou quando da mínima relação de suas obras com o mundo do artesanato. Também escutei que as práticas manuais são desprovidas de um pensar artístico, estando atreladas somente à manufatura de artefatos comercializados em espaços populares ou “de boca em boca”.

A revista *Gearte* (v. 7 n. 3, 2020) abordou essa questão com profundidade no dossiê “Ensino de Artes Visuais e Artesania: experiências e confluências metodológicas”, apresentando o percurso histórico que sedimentou algumas dualidades dominantes nas artes, dicotomizando “artes maiores e menores, alta e baixa cultura, educação artística e artesanaria, faculdades de belas artes e escolas de artes e ofícios, cultura popular e cultura artística, etc” (PEIXE et al., 2020, p. 01). Os organizadores do referido dossiê afirmam que há registros históricos de movimentos que buscaram gerar lacunas e/ou brechas no sistema das artes, como o ideal da Bauhaus, por exemplo, mas estes não foram suficientemente grandes para romper com tais dicotomizações. Estas tentativas de entrecruzar as artes e os ofícios “têm sido obscurecidas (desfocadas ou diluídas) desde a segunda metade do século passado, pela própria configuração do sistema de arte” (PEIXE et al., 2020, p.02).

Penso que as duas últimas décadas têm movimentado tais discussões, entre tantos motivos, pelo crescente interesse e investimento nas narrativas das diferenças ou “pequenas narrativas”. Canclini (2012) e Goodson (2017) afirmam que o colapso das metanarrativas - visões totalizantes da história - do século XX produziu interesse por múltiplas, dispersas e fragmentadas narrativas para tentar explicar o nosso contexto histórico-cultural, como uma compulsoriedade narrativa característica de nossos tempos. Mais do que buscar narrativas e experiências de grupos ditos minoritários, temos vivenciado a busca para que os próprios integrantes destes grupos possam narrar suas histórias.

Especificamente no campo das práticas artísticas têxteis, surge um certo incômodo relacionado aos discursos que “captam vozes marginalizadas”, cedendo e garantindo a elas espaços no sistema da arte. Há investigações acadêmicas e artistas que perpetuam um olhar colonialista em que a/o pesquisadora/or etnógrafa/o convive com grupos étnicos afastados dos grandes centros, aprendem técnicas têxteis, registram suas histórias conforme seu olhar e voltam para expor e receber créditos com os conhecimentos ou peças produzidas. Há de se considerar o contexto histórico que ainda favorece este tipo de abordagem e a urgência de reconfiguração. Por outro lado, também há investigações que priorizam e fomentam as narrativas destes grupos étnicos, que trabalham em conjunto para o bem comum e que desenvolvem projetos e estudos compartilhados.

Enfim, a problemática é extensa, mas vale perguntar: e quando as narrativas entre arte e artesanato se confundem? É possível caminhar fora dos termos “artesanato”, “práticas manuais” e “artes têxteis” ou utilizá-los em uma relação não hierarquizada? Como brincar, debochar, se apropriar destas dualidades nos processos de criação têxtil?

VALORIZAÇÃO DAS TÉCNICAS TÊXTEIS

Certo dia coloquei-me numa situação embaraçosa. Estava frio e decidi mostrar orgulhosamente o cachecol de tricô que tinha feito para um grupo de artesãos que acabara de conhecer. Eles criavam mantos em tapeçaria, bordavam túnicas, costuravam peças grandiosas com uma técnica impecável. Um deles ficou curioso com minha presença e, imaginando que eu também produzia artefatos similares, perguntou: “o que você tece?”. Foi aí que mostrei meu cachecol de tricô feito em apenas duas horas com um único ponto largo. A risada tomou conta do espaço quebrando o gelo e deixando evidente que minha técnica não alcançava a destreza desenvolvida por aquele grupo.

Deixando de lado minhas ambições com o tricô, essa situação engraçada me faz pensar o quanto as habilidades técnicas, precisão, destreza, agilidade e perfeição são aspectos importantes para grupos étnicos específicos, pois as peças produzidas representam suas identidades culturais, sendo reconhecidas por determinados traços, desenhos e pontos. Nesses casos, o aperfeiçoamento das técnicas é um saber desejado e que valoriza a comunidade. Foi interessante pensar o quão improvável seria o aparecimento de pontos “mal feitos” e de peças com acabamentos desviantes,

pois há um compromisso de fazer bem, um compromisso com a técnica extremamente valorizada em comunidades e cooperativas que são reconhecidas visualmente por suas produções têxteis.

Em outros casos, a valorização das técnicas têxteis pode ser discutida. Podemos problematizar, por exemplo, os debates ocorridos na Pré-Bienal de Arte Têxtil Contemporânea da World Textile Art (WTA), que aconteceu em 2020 em caráter 100% online em virtude das ações de enfrentamento à pandemia COVID 19. Sendo um dos maiores eventos do campo, apresenta repercussões significativas na produção de referenciais artísticos e teóricos. Devido ao contexto, uma pergunta permeou quase todas as entrevistas e mesas de debate: como o campo das artes têxteis pode ser entendido na atualidade? Entre respostas que destacaram as necessidades de cooperação em redes e a adaptação às questões comunicacionais (virtualidades), visualizei a ênfase de diversos profissionais que defendiam o aprimoramento técnico como condição de inserção e aceitação no campo. Ou seja, várias/os artistas convidadas/os foram convictas/os ao dizer que o aprimoramento constante das técnicas, busca da perfeição dos pontos, uma feitura bem elaborada, repetição e anos de treinamento são valores primordiais a serem seguidos nas artes têxteis. A ideia de trabalho árduo - muito tempo e uso de muitos materiais - circula como narrativa dominante entre aquelas/es que já alcançaram certo prestígio artístico.

Mais do que técnicas, materiais específicos e modos de execução, as práticas e narrativas em arte têxtil se acercam dos sentidos que produzem, das relações que são capazes de criar e dos conhecimentos que podem gerar por meio das materialidades e/ou concepções têxteis. Concordando com Karina Maddonni (entrevistada deste livro), gosto de pensar como as ações poéticas apresentam a imprescindibilidade da materialidade têxtil e/ou do pensar têxtil, sendo vivenciadas ou não com agulhas, tecidos, lãs e linhas.

HERANÇAS ANCESTRAIS COMO FONTE DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Processos ancestrais de criação com linhas, agulhas e tecidos sobrevivem ao tempo, evocam memórias, ecoam visualidades e transbordam para o outro. Novamente caminho com Karina Maddonni que afirma: “o têxtil é um suporte privilegiado para a memória. Um lugar que já tem uma estrutura real e conceitual preparada para abarcar memórias”. Tal evidência se concretiza nas ações poéticas têxteis em comunidade, nas quais as lembranças das relações familiares e os resgates de lembranças da infância acontecem constantemente. Nestes casos, percebi que a ressignificação de memórias autobiográficas ancestrais e a perpetuação de técnicas e ensinamentos dos mais velhos, foram a fonte primária de inúmeros processos de criação.

Neste contexto, torna-se importante perguntar: como o campo acadêmico instiga pesquisas e investigações poéticas costuradas às aprendizagens ancestrais? Como a afetividade e os relatos autobiográficos são vistos por quem produz conhecimentos ditos “legítimos”?

QUESTÕES DE GÊNERO E A INVISIBILIZAÇÃO DA MULHER E DO TÊXTIL NA HISTÓRIA DA ARTE

Ministro o componente curricular eletivo Arte Têxtil nos cursos de graduação em Artes Visuais e, possivelmente, o reconhecimento de uma identidade profissional ligada às manualidades fez com que, durante uma reunião, um colega pedisse que eu costurasse um botão caído de sua camisa. Já costurei muitos botões, arrumei bainhas desfeitas, consertei tiras rompidas de sandálias e fiz minhas próprias roupas. No entanto, aquele pedido continha sentidos sorrateiros, era um jogo de palavras malicioso, que demonstra uma ordem estabelecida de relações de gênero.

Inúmeras/os pesquisadoras/es da história da arte registram e discutem o fato de que a materialidade das chamadas artes têxteis foram “tradicionalmente menos valorizadas por serem associadas às faturas e meios ‘naturalmente’ femininos” (SIMIONI, 2007, p. 87). A aproximação dos fazeres com agulhas, linhas e tecidos ao mundo feminino se deu, entre outras razões, pela atribuição histórico cultural que restringia mulheres ao âmbito doméstico e pelo seu distanciamento do controle econômico, principalmente aquele fruto de seu trabalho.

A valorização das linguagens artísticas tradicionais hierarquizadas pela academia, a dificuldade de acesso das mulheres aos espaços artísticos como produtoras de arte no século XX, a feminilização das práticas manuais/artesanais ligadas ao âmbito privado (casa/lar/família), o apagamento das obras de mulheres artistas na história da arte, a crença na ausência de qualidades intelectuais ou artísticas entre as mulheres e a exclusão institucionalizada das mulheres do campo artístico são alguns dos fatores que explicam a pouca valorização das artes têxteis no círculo artístico. Tapetes, almofadas, bordados, vestimentas, entre outros, “foram artefatos que raramente passaram por aquela ‘alquimia’, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como ‘artísticos’” (SIMIONI, 2007, p. 89).

É verdade que usufruímos das conquistas dos movimentos feministas, transitando com maior leveza por lugares até então impensáveis em outros tempos, e que aquelas/es que vivem as masculinidades também se aventuram nas artes têxteis. No entanto, ao escutar que “homens também bordam, costuram ou tricotam” suspeito que as atribuições de gênero ainda imperam com roupagens demarcadas, parecendo difícil “ultrapassar a fortíssima menorização social a que têm sido submetidos os trabalhos de agulha” (DURAND, 2006, p. 03).

As/os organizadoras/es da revista Gearte (v. 7 n. 3, 2020) ajudam a pensar algumas hipóteses que articulam o movimento contemporâneo do artesanal como artístico, sendo este marcado pela presença significativa de mulheres, supondo que “o resgate do ofício artesanal como prática artística deve ser visto como uma resposta, ao mesmo tempo que irônica, militante e reivindicativa diante dessa longa tradição de excluir as mulheres da centralidade do sistema artístico, confinando-as à esfera doméstica (PEIXE et al., 2020, p. 03).

TÊXTIL-TERAPIA OU TERAPIA OCUPACIONAL COM PRÁTICAS TÊXTEIS

Aspectos curativos e de ressignificação emocional circundam o campo das práticas têxteis com frequência. Por um lado, a utilização de materiais baratos (ou reaproveitados) e o fácil acesso ao conhecimento de pontos e técnicas (posso aprender com minha própria família, com pessoas próximas ou na internet) são fatores que favorecem a relação entre arte e terapia ocupacional.

Por outro lado, ações têxteis em grupos oportunizam a exposição pessoal de angústias, medos, inquietações e reivindicações. Há algo de intimidade com as linhas e técnicas com agulhas, muito ligado à ancestralidade, à espiritualidade e à superação de momentos ruins. Geralmente, o resgate de memórias das infâncias são utilizados para ressignificar algo do presente. Muitas vezes o bordado, o tricô, o crochê recuperam a palavra, tornando-se envolventes e afetivos. Fica evidente um tipo de conhecimento de outra ordem, um conhecimento sobre si em relação ao outro, que liga o afetivo às memórias do corpo. A repetição e o tempo empreendido na feitura de uma peça junto à confiança empreendida no processo de compartilhamento de relatos no grupo compõem um ritual repleto de valores simbólicos e curativos.

AÇÕES COLETIVAS E ATIVISMOS POLÍTICOS

Muitas práticas e narrativas têxteis apresentam a dimensão política do coletivo como característica primordial, reunindo forças por interesses comuns, ecoando vozes que impõem o tom da fala, acolhendo problemas sociais difíceis de resolver, dando sentido a um vazio e/ou problematizando assuntos delicados. O Guerrilha Crochet (Yarn Bombing), movimento que gera reflexões acerca da ocupação dos espaços urbanos com intervenções em crochê e o que se costuma chamar de Craftivism (movimento que evidencia uma determinada causa, tornando-a evidente, adequada ao momento e que intersecciona o ativismo com práticas têxteis e artesanias, transformando bordados, crochês e tricôs em armas de protesto compartilhadas) são exemplos da dimensão macrossocial da política no campo têxtil. Mais uma vez, o feminino e as questões de gênero se destacam neste viés, tanto pela familiaridade e a forte ligação afetiva com a materialidade das técnicas têxteis de quem produz e de quem interage com as intervenções, quanto pelo envolvimento coletivo para assuntos que desafiam os nossos tempos.

VESTIR COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

O campo de estudos da moda tem preocupações, dinâmicas próprias e singularidades que não permitem sua associação exclusiva ao uso social das roupas. No entanto, é possível dizer que a constituição de hábitos de consumo e as relações sociais do corpo estudadas por pesquisadoras/es da moda tem proporcionado investigações pioneiras sobre as reverberações sócio-culturais das vestimentas, percebendo-as como mecanismos de poder. Discute, por exemplo, os padrões de beleza que constituem visualidades e as questões ambientais, tais como o tingimento tóxico dos tecidos, uso do sintético e do natural na indústria têxtil, o tempo de decomposição das fibras e uma certa retomada ao consumo consciente das roupas. É no campo da moda que encontramos grande parte do arcabouço teórico para o fortalecimento da

comunidade investigativa em artes têxteis, pois seus as/os profissionais circulam no campo acadêmico há mais tempo, com maior dinamicidade e sem as heranças de uma concepção "clássica" da arte.

EXPANSÃO DAS MATERIALIDADES TÊXTEIS

Podemos considerar como poética têxtil uma obra ou processo que não utiliza agulhas, tecidos, linhas, lãs, bastidores...? Como nos posicionamos diante de uma fotoperformance têxtil? De uma colagem digital têxtil ou de roupas virtuais? E quando a materialidade têxtil não está presente em uma obra ou em um processo de criação que se autodenomina têxtil?

Fico diante destas questões quando participo de curadorias e exposições coletivas ou quando proponho processos de criação compartilhados. Está imbuída em nossas vivências histórico-culturais a necessidade de demarcar lugares, separar sujeitos, instituir paredes e delimitações epistemológicas. No entanto, apoiada em Karina Maddonni (2020), defendo que não faz sentido distinguir ou delimitar o que seria a materialidade têxtil. Entendo - talvez provisoriamente - que a imprescindibilidade do têxtil ou do pensamento da trama são os pontos centrais para a construção de uma poética e/ou narrativa neste campo.

DIANTE DESSE CAMPO SEM FRONTEIRAS, POR ONDE ESCOLHO ANDAR?

Assumo com as/os estudantes que há uma comunidade artística e investigativa interessada no registro de práticas, relatos, histórias e pesquisas sobre as narrativas têxteis, entendendo-as como um campo de conhecimento. Na verdade, há comunidades investigativas que se formam em diversas regiões do globo defendendo que tais práticas e narrativas não refletem somente uma expansão das linguagens e tendências da arte contemporânea ou da moda. Estão trabalhando na construção epistemológica deste campo, afirmando que, mesmo diante de inúmeras possibilidades de atuação, de uso de suportes e técnicas, de vertentes teóricas e históricas, há particularidades para serem pensadas. Entre estas peculiaridades estão: como se aprende (geralmente por vínculos familiares, ancestrais e/ou afetivos); por onde transitam as/os artistas e/ou produtoras de narrativas têxteis; a imprescindibilidade das características têxteis nos processos de criação; a atuação por meio de práticas colaborativas; a relação interdisciplinar e; a ligação à memória corporal.

Essas coerências e ações enunciativas estão sendo criadas em torno do campo das artes têxteis, oportunizando o fortalecimento de determinadas metanarrativas e advertindo que este jogo de quem pode narrar também oferece armadilhas. Nesse sentido, compreendo que a arte têxtil pode ser entendida como um campo vasto onde se colocam em relação uma série de elementos e uma certa regularidade discursiva, onde alguns objetos e vocabulários estão se tornando próprios do mundo têxtil, tais como: "memória e têxtil", "bordado e o feminino", "Guerrilha Crochet"...

Neste cenário, o primeiro caminho por onde escolho andar está na compreensão das relações de poder proposta pela Educação da Cultura Visual, com a qual investigo a rede enunciativa em torno das práticas têxteis contemporâneas que geram "grandes verdades". Por meio da repetição, algumas frases e pensamentos passam

a circular sem contestações. Por isso, fico inquieta com afirmações que naturalizam as práticas têxteis ao mundo das mulheres ou quando grupos étnicos culturais específicos são impedidos, desrespeitosamente, a narrar seus costumes.

Também escolho andar pelo entendimento de que o campo das artes têxteis que está se organizando e configurando na contemporaneidade é reflexo de uma virada narrativa tratada tão bem por Godson (2017) e Canclini (2021). Virada que dificulta a representatividade em meio a tantas identidades e singularidades que têm conquistado visibilidade social e espaços até então não acessados. Defendo que a ascensão destas “pequenas narrativas” provocou a produção de novos sentidos nos processos de criação em artes têxteis, tendo nas práticas do bordado, do crochê, da estamparia, da cestaria e da tecelagem uma oportunidade de resgate de histórias de vida que, ressignificadas, qualificam as relações interpessoais.

Junto a isso, escolho a autobiografia como fonte primordial nos processos de criação em artes têxteis, não somente por causa da abundância de narrativas pessoais que circulam na arte contemporânea, mas porque creio que o investimento nos processos subjetivos proporciona melhores relações a nível macropolítico. Narrar-se, compartilhar relatos de vida, falar de si, não está desvinculado da necessidade de percepção das condições sociais e históricas em que se está inserido, pois estas, em geral, criam as possibilidades de construção de tais relatos.

A narrativa autobiográfica pressupõe atender às interpelações do outro, escolher fatos para serem contados tomando a si mesmos como objeto de reflexão, assumindo-se como parte responsável pelas situações contadas. Nem tudo o que relatamos é fruto de um conhecimento consciente, “momentos de desconhecimento sobre si mesmo tendem a surgir no contexto das relações com os outros” (BUTLER, 2019, p. 32). Por isso, a racionalidade assume um ponto chave para pensar as práticas e narrativas contemporâneas em artes têxteis, pois compartilhar histórias, ressignificar memórias, tecer em conjunto, contaminar-se pelo outro, pelas versões de realidade do outro, gera processos de criação e de aprendizagens significativas.

Inserida neste conjunto de ideias, assumo este quatro pontos em todos os projetos artísticos e educativos que desenvolvo: a necessária discussão sobre as relações de poder que engendram as memórias corporais; o foco na perspectiva da autobiografia como recurso indispensável para processos de criação e educativos; o entendimento da virada narrativa como reflexão crítica à ascensão das narratividades de comunidades ditas minoritárias e; a imprescindibilidade dos aspectos relacionais nos processos de criação têxtil.

REFERÊNCIAS:

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A sociedade sem relato**: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. *In: Aliança Artesanal (Org.). Reativar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006.

GOODSON, Ivor. A ascensão da narrativa de vida. *In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino (Orgs.). Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2017, p. 25- 47.

MADDONNI, Karina. Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Revista Papeles de Cultura Contemporánea: procesos de artificación del arte textil*, n. 23, 2020, p. 193 - 217.

PEIXE, Rita Inês Petrykowski; HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando; PRIETO VILLANUEVA, Jesús-Ángel; CANÔNICA, Rosangela. Ensino de artes visuais e artesanía: experiências, confluências e derivas. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 428-443, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: 30 ago. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, 2007, p. 87-106.

A MEMÓRIA E O FEMININO

ÁRVORE

Clarissa Machado Belarmino¹



Árvore, tapeçaria, 90cmx50cm, Clarissa Machado, 2020

1 Clarissa Machado é mãe e artista têxtil. Possui mestrado e graduação em Artes Visuais pela UFPE; Atualmente, tem como foco em seus trabalhos visuais, o têxtil como suporte e poética, e busca a experimentação têxtil, utilizando diversas técnicas e materiais com foco na abstração visual.

*Eu era árvore.
Sou árvore.
Serei árvore.*

Árvore surge da minha urgência em ser. Foi realmente um desafio. O desafio consistiu em tecer uma peça em uma dimensão maior. Acostumada a tecer em um tear pequeno, me vi confrontada pelo desejo de expandir, de crescer. Preparei uma antiga armação, limpei, lixei, coloquei os pregos, posicionei o urdume. Estava de frente para o desafio, e o que fazer agora? Foi então, que cercada por elas², resolvi tecer uma árvore. O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas apresenta uma imagem comparativa da árvore com o ser humano ao dizer que

parecemo-nos às árvores, direitos no tronco, de braços compridos, dedos delgados, os dedos dos pés em contato com o chão. Às vezes, na mitologia os seres humanos são transformados em árvores e os suspiros destas e as suas lágrimas de resina são ao mesmo tempo característicos de árvore e de pessoa, aludindo à resistência, ao enredamento e à fixação (MARTIN, 2012, p. 128).

Ao trazer essa imagem comparativa, apresento a tapeçaria intitulada *Árvore*, que compõe a 3ª edição da exposição *Tramações: a memória e o têxtil*. A tapeçaria foi produzida durante sete meses e tem como principal ideia a materialização das minhas experiências e vivências em ser mulher/mãe/artista em formato de uma árvore, pois entendo que, para além dessa existência física, de matéria recheada de medos e segredos, sou uma mulher/mãe/artista que desvela o potencial dessa relação. Aqui me apresento como árvore tecida pelas minhas próprias mãos. Apresento-me em forma de árvore por entender a analogia que Martin (2012) nos mostra, assim como Bachelard (2003, p. 204) argumenta que “os poetas nos ajudarão a descobrir em nós uma alegria tão expansiva de contemplar que às vezes, diante de um objeto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo”. É, portanto, nessa contemplação que me integro ao prazer de ser árvore³. Tal analogia se apresenta como uma reflexão existencial da minha condição de mãe/mulher/artista, em que me vejo integrada no caminhar tortuoso com que teço minhas relações com o espaço íntimo e externo a mim: “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo” (Bachelard, 2003, p. 206). Relatar o meu espaço íntimo, é trazer para a superfície externa da árvore, desvelando sua casca, galhos, folhas, flores e frutos, assim como Martin (2012, p. 128) afirma que “a árvore mostra-nos como, a partir de uma mera e minúscula semente, o *self* se pode manifestar na existência, centrado

2 elas: filhas, árvores e linhas.

3 O espaço Fora de nós, ganha e traduz as coisas: se quiseres conquistar a existência de uma árvore, reveste-a de espaço interno, esse espaço que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações. Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore quando se ordena no seio de sua renúncia (poema de junho de 1924, traduzido para o francês por Claude Vigée, publicado na revista *Les lettres*, 4º ano, nº 14,15, 16, p. 13).

e contido, à volta do qual ocorrem incessantes processos de metabolismo, multiplicação apodrecimento e auto-renovação”. Apresento-me então neste formato de árvore com a finalidade de autocompreensão na relação entre ser mulher, ser mãe e ser artista têxtil.

*Foi um desafio, um fio que atravessou meu pensamento.
Um medo. Uma noite, um dia, uma vida inteira.*

Nesse processo em que o descobrir-se acontece praticamente no mesmo instante da ação, notei-me emaranhada no fazer, no cuidar, no amamentar, em um caminhar, em que a vida acontece em seu pleno exercício de existência. Ao passo que muitas transformações aconteciam, as tessituras da vida me revelam uma potência no ser físico em que me transforma, em que me identifico enquanto mulher enraizada numa domesticidade consumidora de vida pulsante. A árvore não simboliza a sutileza desse ser, mas sim a firmeza de uma escolha, de um encontro entre o seu fazer manual com a plenitude de existir.

Quando iniciei a tecelagem da árvore estava diante de um momento íntimo, reforçado por um isolamento social em que o mundo parava para uma possível reflexão sobre a vida humana. Iniciei nos possíveis momentos de imersão, a refletir sobre a minha condição humana, sobre as incongruências e devaneios que o momento pedia. Tendo o privilégio de morar em um lugar cercado por vários tipos de árvores, me vi em meio a essa natureza pulsante numa potência de criação. Embora essa potência ainda permanecesse no íntimo, no privado, no doméstico. A partir do momento em que iniciamos os encontros para a preparação de *Tramações: a memória e o têxtil*, percebi que, aos poucos, ao estabelecer o contato com as outras proponentes, e ao dividir com o grupo o meu processo poético, deparei-me com a sensação de estar em comum (unidade). No livro *A vida secreta das árvores*, Wohlleben (2017) questiona:

Por que as árvores são seres tão sociais? Por que compartilham seus nutrientes com outras da mesma espécie e, com isso, ajudam suas concorrentes? Os motivos são os mesmos que movem as sociedades humanas: trabalhando juntas elas são mais fortes. Uma única árvore não forma uma floresta, não produz um microclima equilibrado; fica exposta, desprotegida contra o vento e as intempéries (WOHLLEBEN, 2017, p.8).

Dessa maneira, ao me ver tecendo uma única árvore percebo o quanto ela/eu aparentemente estava sozinha. Digo aparentemente por compreender a ideia apresentada por Wohlleben (2017) quando ele afirma que “trabalhando juntas elas são mais fortes”. Essa frase, para mim, ganha sentido quando, ao participar dos encontros *online* do grupo de proponentes da exposição *Tramações*, fez-se presente essa socialização em que “muitas árvores juntas criam um ecossistema que atenua o excesso de calor e de frio, armazena um grande volume de água e aumenta a umidade atmosférica – ambiente no qual as árvores conseguem viver protegidas e durar bastante tempo” (WOHLLEBEN, 2017, p. 9). Cabe ressaltar que essa metáfora se aplica a este tecer, pois ao fazer parte do “ecossistema” de *Tramações: a memória e o*

têxtil, percebi-me emaranhada no fazer manual, ao passo que dividia com as outras integrantes do grupo uma espécie de compartilhamento da vida e saberes que tornaram possível a existência da árvore tecida.

Durante a partilha dos primeiros encontros de Tramações, compreendi o significado das autobiografias. O convite para trazer nossas histórias de vida se mostrou atraente pois “quando partilhamos histórias de vida, narrando situações familiares ou de outros tempos – revendo fotografias antigas – uma sensação de fortalecimento é gerada. A força de se ver no outro, de se enxergar em outras vivências, provoca e incentiva ações de transformação” (BORRE, 2020, p.42). Durante os encontros tivemos três momentos teóricos conduzidos por Luciana Borre, em que ela nos apresentou a emergência de trazer para o cenário da arte têxtil as pequenas narrativas, tendo como base referencial os estudos de Goodson (2013) e Canclini (2012), no qual nos deparamos com uma virada cultural e com a ideia de múltiplas subjetividades, em que as autobiografias, o cotidiano e as micronarrativas questionam a visão hegemônica imposta por um sistema opressor e patriarcal, criando uma “multiplicidade de subjetividades”, onde também os relatos são plurais e diversos. Ou seja, já não cabe apenas uma verdade absoluta, e sim a produção de verdades plurais e dinâmicas. Borre (2020) afirma que

expor narrativas pessoais parte do desejo de problematizar vivências subjetivas na relação com o outro, explorando a construção do eu na experiência compartilhada, buscando “linhas retas bem próximas umas das outras”. Como mulher, filha, mãe, professora, pesquisadora e artista, invisto no que Goodson (2017) chama de “pequenas narrativas”, para cativar estudantes em processos de formação docente, sugerindo “um traçado desordeiro e intuitivo” e trilhando caminhos de um autoconhecimento que transforma e cria protagonismos (BORRE, 2020, p. 71).

A partir desta compreensão, apresento a minha “pequena narrativa” para a Árvore. Encontrei nesse processo poético, em que relaciono a construção do meu ser mulher/mãe/artista e o fazer manual, uma possibilidade para conectar as minhas subjetividades com os dilemas que se apresentam em ser mulher e seus diversos papéis, sejam eles sociais, políticos, afetivos ou existenciais. Dessa maneira, trazer as nossas pequenas narrativas aproxima

o confronto direto às nossas próprias fragilidades e imperfeições, reconhecendo também, que os mecanismos dominantes não estão somente retratados em figuras externas, líderes e grandes corporações, mas somos nós mesmos que detemos em nosso âmago atitudes de colonização. Alinhando nossos fios vermelhos ao aprofundamento histórico cultural das questões de gênero e sexualidades, buscamos compreensões subjetivas de nossas próprias versões de realidade, compartilhamentos de relatos de experiência vivida e seus transbordamentos em processos de criação artística (BOREE, 2010, p.10).

Ao trazer para a trama dessa tecelagem fragmentos da relação mulher/mãe/artista, proponho trazer como ponto de interseção, assim como entre as linhas tramadas (o urdume e a trama), minhas vivências diante da maternidade e dos

desdobramentos em ser mulher/artista. Um dos pontos-chaves nessa relação é sobre o tempo e o espaço que você tem para si. Quantas vezes você é interrompida, você é solicitada, acionada durante um espaço de tempo em que você pretende se dedicar a algo profissionalmente? O tempo é partido, repartido, recuperado e perdido num turbilhão de tentativas esmagadoras em ser, existir e resistir a uma pressão constante. Martin (2012, p. 458) ao relacionar o tempo como o fio da vida nos apresenta a seguinte imagem: “o fio, como o tempo, <estende-se> – o significado original de fiar até um determinado comprimento ou duração; tudo que é governado pelo tempo está sujeito à mudança, e assim ao destino”. O tecer é transformado aqui como um tempo de encontro, como uma pausa momentânea no tempo inventado, imaginado, tecido e por vezes compartilhado por choros, brigas e risadas, por intervalos de serviços domésticos, pedidos de desculpas, ou pelo simples fato de não ter o tempo devido ou esperado. Às vezes, enquanto tramo uma linha, ou até mesmo escrevo esse texto, eles são produzidos em meio a inúmeras pausas em que o fio da meada vai e vem, se perde e se transforma.

*Virei, árvore.
Firmei meus pés no chão.
Levantei asas para conectar com o ancestral de dentro de mim.
Não foi só um desafio, um fio que permaneceu enrolado dentro de mim.
Esqueci (muitas vezes) de ser quem eu sou.*

O ato de tecer é tão antigo que, segundo Martin (2012, p.456), “em todos os mitos, a arte da tecelagem teve origem no mundo divino e é por isso que algum pequeno erro tem de ser tecido no padrão para nos recordar a imperfeição em toda a vida criada”. A árvore que sou apresenta tais imperfeições. Ela espelha um eu emaranhado na vida que teço, na realidade de uma mulher que, se vendo mãe, nutre, acolhe e se entrelaça com suas filhas, que cria dúvidas, que é pressionadas a ser onipresente, que se sente sugada, cheia de medos e segredos. Qual mãe não sentiu isso? Qual mãe não se viu atordoada em uma rotina exaustiva? Por isso que trouxe para a proposta de *Tramações: a memória e o têxtil* essa Árvore tecida que se funde com a mulher/mãe/artista, ao compreender que

retirando as fibras emaranhadas de plantas ou animais e enrolado-as, emerge um fio contínuo. O cruzamento de dois conjuntos de fios entrelaçados – chamado urdidura e trama – é o princípio subjacente de toda a tecelagem. Através destas técnicas simples o tecido é produzido com tal complexidade que a tecelagem se transforma numa imagem para o mistério da existência (MARTIN, 2012, p 456).

Na tecelagem, o mistério se dá neste entrecruzamento de fios, na junção do que se é visível e do que não é visível, assim como a relação entre ser mulher/mãe/artista se funde entre a intimidade do ser e no que aparentemente aparece aos olhos dos outros. Existe um claro conflito de posições, de pontos de interseções em que a trama visual esteja disposta para a fruição. Narrar a si nos coloca em contextos diversos e expõe trajetórias pessoais, relatos de vida. Nessa constante relação, ser

artista/mãe/mulher me faz encarar a realidade externa e entender que a “tecelagem significa assim criar, fazer algo a partir da substância da pessoa” (MARTIN, 2012, p. 456). Ao afirmar que sou uma árvore, apresento ao longo deste texto o poema que acompanhou a imagem na exposição virtual de Tramações (3ª edição): A memória e o têxtil, pois segundo Martin (2012, p.456) “o tecido assemelha-se à linguagem de muitas maneiras. As palavras formam sintaxe de modo semelhante à maneira como os fios produzem tecido. <<Texto>> e <<têxtil>> partilham uma origem comum, significando <tecer> (OED)”. A escrita é algo que faz parte do meu processo criativo, mesmo que não apareça visualmente a palavra, a escrita se faz presente enquanto caminho investigativo e de aproximação com a minha poética.

*Sou árvore.
Árvore fincada no chão.
Brotei e dei frutos.
Os frutos crescem, parecem não querer cair.
Protejo-os, alimento-os, para que amadureçam.
Virei, árvore.*

REFERÊNCIAS

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da feira: Andarilha edições, 2020.

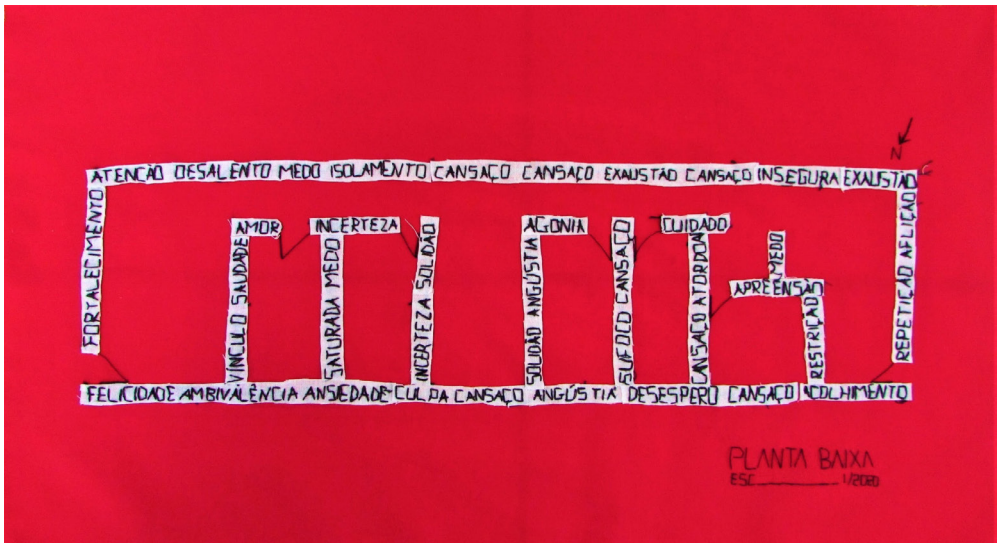
CANCLINI, Nestor Garcia. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

GOODSON, Ivor. Historiando o eu: a política-vida e o estudo da vida e do trabalho do professor. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Alemanha: Ed. Taschen, 2012.

[CÔMODO]: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMINISMO, O TÊXTIL E A MATERNIDADE⁴

Clara Nogueira⁵



[Cômodo], Bordado e colagem s/ tecido, 50cmx28cm, Clara Nogueira, 2020

A partir da segunda onda feminista, iniciada nos anos 1960, houve uma ampliação dos temas de luta das mulheres — ainda se alimentando das crescentes movimentações da primeira onda feminista — que propiciou a abertura dos espaços de luta por direitos sociais, como o voto e o debate sobre igualdade de direitos legais. Os temas dessas movimentações começaram a abranger também a questão das mulheres no âmbito da casa, do particular, da sexualidade, da violência doméstica, dando espaço para que houvesse uma crítica severa sobre o papel socialmente

4 Artigo traz partes da Dissertação da autora “Por um fio: a resistência e os devires nos trabalhos de Cristina Carvalho”, defendida em 2019 no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV UFPB/UFPE.

5 Idealizadora, Coordenadora, Pesquisadora da pesquisa Cultural “Mulheres que Tecem Pernambuco”, Clara é mãe de José e Pilar. Arquiteta e urbanista; bordadeira; tecelã e crocheteira nos desvios; mestra em Artes Visuais pela UFPE/UFPB. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano UFPE. Desenvolve estudos e pesquisas que tratam de questões de gênero x têxtil, gênero x têxtil x território, intervenções urbanas e instalações efêmeras.

inferior ao homem, na sua vida cotidiana e íntima, a que a mulher estava condicionada. Analisando que o espaço de debates, formado em sua maioria por mulheres brancas, foi repensado para abranger essas questões comuns relacionadas à condição das feministas, vítimas, também no foro privado, das imposições da sociedade patriarcal, em 1969 Carol Hanisch escreveu um artigo legitimando o espaço dessas discussões “pessoais” dentro do movimento feminista (que só deveria ser acessado por mulheres). Em seu artigo “O pessoal é político”, Carol Hanisch promoveu profundas reflexões acerca do lugar das mulheres na sociedade, mas sobretudo sobre a relevância das questões da mulher no foro privado:

Deste modo, o motivo para eu participar dessas reuniões não é para resolver qualquer problema pessoal. Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva. Eu fui, e continuo indo a essas reuniões porque adquiri uma compreensão política que toda a minha leitura, todas as minhas ‘discussões políticas’, toda a minha ‘ação política’, todos os meus quatro anos e pouco no movimento nunca me deram (HANISCH, 1969, p. 2).

Indo de encontro ao que se esperava dessas mulheres dominadas, começaram a ser criadas vertentes de negação a esse lugar também dentro do espaço da casa, o que gerou desconforto de algumas integrantes dentro e fora do movimento. Na época, deu-se um grande levante antifeminista; começaram a aparecer contestações ao feminismo como se esse fosse uma terapia coletiva, e a acirrar-se as críticas às mulheres que lutavam nesse campo (se concentravam nos corpos e seres feministas). Assim, dentro do próprio movimento houve fissuras, pois, enquanto algumas queriam refutar o papel da maternidade, por exemplo, outras queriam que o espaço da mulher-mãe fosse admitido como bandeira de luta.

Quando nosso grupo começou passando pela opinião da maioria, nós teríamos ido às ruas nos manifestar contra o casamento, contra ter filhos, pelo amor livre, contra mulheres usarem maquiagem, contra serem donas-de-casa, pela igualdade sem o reconhecimento de diferenças biológicas, e sabe deus o que mais. Agora nós vemos todas essas coisas como o que chamamos de soluções pessoais. Muitas das ações tomadas pelos grupos de “ação” têm sido ao longo destas linhas. As mulheres que fizeram aquela coisa antimulher no concurso Miss América foram aquelas que gritaram por ação sem teoria. As integrantes de um grupo querem estabelecer uma creche privada sem qualquer análise real do que poderia ser feito para melhorar a situação para as garotinhas, e muito menos qualquer análise de como essa creche aceleraria a revolução (HANISCH, 1969, p. 2-3).

O que se caracterizava como habilidade feminina, por exemplo, foi, por isso, rechaçado por parte das mulheres, que viam naqueles atos uma forma de submissão ao sistema patriarcal; outras, viam-no como um ambiente de fuga, no qual era possível subverter o lugar de opressão e torná-lo um lugar de força criativa.

Em relação ao bordado, as feministas da época foram descritas como rejeitando e desprezando artesanato e habilidades tradicionais das mulheres. A ambivalência que experimentamos em relação ao bordado — nossa compreensão do meio como instrumento de opressão e importante fonte de satisfação criativa — foi repetidamente deturpada como uma condenação geral. Aparentemente, demos as habilidades de arte doméstica as mulheres. A feminista foi representada como odiosa, triste, feia e desprovida de humor (PARKER, 2010, p. XII).

Nesse momento, também a arte, em seus aspectos sociais, políticos e formais, foi amplamente discutida e contestada: “Em 1971, Linda Nochlin publicou um artigo que se converteu em uma chave para o feminismo em arte: *Why have there been no great women artists?*” (HOLLANDA, 2006, p. 150). Para Nochlin, essa revisão da história tem significativos aspectos positivos: resgatar a figura de mulheres artistas era um esforço válido, mas não respondia diretamente à questão de não haver mulheres artistas. Essa leitura do lugar social da mulher, se estudado fosse, responderia à questão das mulheres artistas e ampliaria o diálogo em novos rumos para o feminismo nas artes. No artigo de Linda Nochlin, o que nos parece mais latente, mesmo entendendo o ambiente histórico em que foi escrito, é esta passagem: “A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial” (NOCHLIN, 1971, p. 7). Ela se referia à leitura de algumas feministas que ligavam erroneamente uma suposta feminilidade nos trabalhos das artistas, defendendo que a arte feita por essas mulheres não obrigatoriamente trazia o feminino. O que vemos é que Nochlin estava certa em partes, por tentar não generalizar as criações de mulheres, mas o que nos toca é a afirmação de que a matéria nunca teria uma ligação dramática e confidencial com as intenções da artista, o que na arte contemporânea passou a ser mais identificável do que nas obras que Nochlin citou em seu importante artigo.

Miriam Schapiro, uma das pioneiras na arte feminista, trouxe, através do seu trabalho, essas indagações e teve, por isso, um papel importantíssimo no questionamento do espaço feminino nas artes, sobretudo trazendo à disputa discursiva o imaginário do universo tido como de elementos exclusivamente femininos, como o espaço da casa e o uso de materiais têxteis. Criou, junto com Judy Chicago, o *Feminist Art Program*, na Califórnia dos anos 1970, exercendo papel decisivo na difusão dos princípios da teoria feminista, dado que “tal programa de estudos permitiu a inserção e o desenvolvimento do pensamento feminista dentro da academia americana e oficializou o pensamento de teóricas feministas com a produção artística” (TRIZOLI, 2008, p. 5).

Retocedendo na análise, é necessário observar o surgimento e a consolidação dessa mais que contestável noção de que haveria elementos de identificação intrinsecamente estabelecidos entre a matéria, a técnica e o feminino. No Renascimento, o lugar social da mulher era inferiorizado, invisibilizado diante da hierarquização comum à época, e seu trabalho não era reconhecido como profissão, não sendo, por isso, remunerado. As “habilidades” conferidas às mulheres, como o bordado, a tapeçaria e a tecelagem, eram realizadas sem o status de “arte” ou de criação.

Tornavam-se mulheres “ideais”, “habilidosas”, “prendadas”, aquelas que dominavam as práticas têxteis, e esperava-se que a função de seus produtos fosse voltada exclusivamente ao espaço da casa, para servir à família. Ensinadas em conventos, ou por damas, as práticas têxteis, em geral, eram usadas como forma de doutrinar e “moralizar” as mulheres, aquietando-as em seu papel arcaico e exemplar na formação de uma família idealmente harmoniosa.

Dominando e ofuscando outras modalidades artísticas, toda essa classificação histórica começa a ser questionada somente através dos esforços das vanguardas modernas. Segundo Michel Archer (2001, p. 1), “As colagens cubistas e outras, a performance futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar esse singelo ‘duopólio’ [...] da pintura/escultura”. Assim, por conta do caráter contestador e ideologizado dos debates acontecidos anos 1960, período convencionado como de início da arte contemporânea, toda uma estrutura da concepção de arte num conceito moderno foi posta à prova, bem como a classificação de Vasari¹ entre as “grandes artes” e “as artes menores”, tornando essa classificação obsoleta. Mas só com as indagações do Movimento Feminista de 1970 essa hierarquia é propriamente contextualizada e é atribuído um *locus* de maior relevância ao lugar social da mulher nas artes. A arte é concebida como produto social, daí a importância da sua contextualização no quadro complexo das produções da vontade humana. Por isso, podemos depreender uma série de conclusões acerca dos interstícios que produzem valor cultural de longo prazo, como é manifestamente o caso do lugar das mulheres na história da arte. No século XX, contudo, “os grupos exigiam, entre outras coisas, a alteração dos modos de organização daquelas sociedades [pós Segunda Guerra Mundial], para que passem a ocupar lugares privilegiados” (HALL apud MATTOS, 2014, p. 71).

Miriam Schapiro trouxe ao seu trabalho artístico os primeiros movimentos de legitimação das produções têxteis feitas por mulheres como objetos artísticos. Sobre isso, comenta Ana Paula Simioni:

Em “Anonymous Was a Woman”, Schapiro escolheu uma série de modalidades tradicionalmente consideradas inferiores, por serem supostamente “femininas” e “domésticas”, tais como as toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados, retirou-as de seus contextos apartados e inferiorizados, e exibiu-as como objetos artísticos (SIMIONI, 2010, p. 10).

Rozsika Parker (2010), falando das diferenças entre as duas edições do seu livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, diz que quando ele foi escrito, em 1984, as questões feministas da Segunda Onda

1 Em nossos dias, percebem-se resquícios da categorização das artes empreendida ainda no Renascimento por Giorgio Vasari (1511-1574), tanto na dificuldade de legitimação de manifestações artísticas que utilizam a materialidade têxtil, quanto na forma de produzir e repassar o conhecimento. Foi Vasari que fez a hierarquização entre “artes maiores” (pintura, escultura, arquitetura), e “artes menores” - a arte têxtil foi relegada a um papel menor. As artes têxteis foram, então, mantidas como “habilidade”, “ofício”. Nessa época surgiu também a persona do artista, dito “genial”.

estavam em pleno vigor. A partir disso, o conteúdo ganhou bem mais significação, pois:

Ao endireitar a negligência das mulheres artistas e questionar a destruição das formas de arte associadas às mulheres — como o bordado — os historiadores feministas da arte e do artesanato revisaram muitas das premissas subjacentes à redação da História da Arte. A teoria e a história ganharam vida para nós e reuniram novos significados. A paixão e a vibração caracterizaram o trabalho de artistas e acadêmicos (PARKER, 2010, p. XI).

Em acordo com essa nova configuração pretendida pelo questionamento crítico moderno do panorama da arte, as linguagens visuais das artistas contemporâneas que manipulam ou trazem os têxteis às suas obras ampliam substancialmente as possibilidades desses materiais e técnicas.

O uso do têxtil na arte é defendido aqui como tecido dessa resistência, já que a sua própria história carrega o estigma de um lugar menor; é, portanto, uma prática subversiva, pois os materiais, como vimos, sofreram e ainda sofrem com o significado pejorativo que o trabalho manual em geral carrega (neste caso, usando fios e tecidos), além de serem utilizados por mulheres que historicamente não detinham o reconhecimento artístico/criativo dessas práticas. Mesmo que as artistas supracitadas não indiquem terem pautado suas produções por questões feministas, elas subvertem a linguagem têxtil, ao usá-las como meio de expressão. Pois “da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental” (RAGO, 1998, p. 4).

Antes dos anos 1980, algumas artistas contemporâneas traziam em sua poética questões femininas de forma mais contundente, como reação aos condicionamentos da época. Observa Heloísa Buarque de Hollanda que:

No início dos anos 1960, 1970 e, de certa forma, na década de 1980, muitas artistas mulheres batiam de frente, trabalhando diretamente com “ícones femininos”: sensualidade, corpo, maternidade, mutilações, traços geracionais. Hoje, com as demandas feministas já relativamente mais absorvidas pelo imaginário social, abre-se, enfim, enorme espaço para as artistas mulheres interpretarem seu entorno à luz da apropriação crítica do que seria a sensibilidade feminina (HOLLANDA, 2006, p. 20).

Assim, as questões de gênero se fazem cada vez mais presentes na vida e na arte. Como aludido por Heloísa Buarque de Hollanda, “na década de 90, a abordagem do que era, anteriormente, considerado como essencialmente feminino: o questionamento do corpo, do desejo e da sexualidade da mulher, tornou-se mais intenso” (ZACCARA, 2012, p.32). Podemos acrescentar aqui, portanto, a questão do uso de materiais têxteis, como no caso de Miriam Schapiro, a esses usos intencionais que remetem ao “fazer feminino”, como mote para enfrentar essa hegemonia hierárquica e classificatória — e, mais recentemente, o enfrentamento da violência de

gênero, como em Rosana Palazyan (1963), por exemplo, artista que traz denúncias em seus trabalhos usando a técnica do bordado: “São cicatrizes de várias gerações de mulheres imprimindo sua história em lenços, camisolas, roupinhas de criança, fitas de cetim, rendas, sedas” (HOLLANDA, 2006, p. 153); ou mesmo em Rosana Paulino, que, em sua série “Bastidores”, lida com o racismo e o machismo estrutural brasileiro, onde a costura da boca, testa, garganta e olhos das mulheres faz relação com o processo confuso, violento, de silenciamento e discriminatório que essas mulheres sofrem e remetem aos castigos e torturas que as mulheres negras escravizadas sofreram.

O uso dessas linguagens, vale acrescentar, com o estouro das indagações da arte contemporânea, foi amplamente pluralizado. Nos trabalhos da artista paraibana Cristina Carvalho (1978), também, o uso de materiais têxteis foi incorporado a linguagens como a instalação, a performance e o desenho. Cristina Carvalho, com o seu trabalho artístico, amplia o universo de possibilidades e reinvenções de usos do bordado e dos materiais têxteis em geral.

É necessário fazer esse breve caminho histórico-teórico para que fique claro que o fato de eu trazer o uso do têxtil, mais precisamente o bordado, nas minhas produções, é parte associada destes acontecimentos, ou melhor, é o resultado desses esforços anteriores, tanto das conquistas sociais das mulheres quanto do reconhecimento das práticas têxteis feitas por mulheres dentro do campo da arte. Sobre essa mudança de concepções e da reverberação disto na arte contemporânea, Silvana Barbosa Macêdo² afirma que:

Ao longo das décadas, nossa concepção de família e maternidade mudou, hoje estamos mais conscientes como sociedade de que o núcleo familiar se compõe de uma diversidade de formas familiares. Portanto, nas discussões feministas atuais sobre maternidade ou maternalismo, a agenda se ampliou para considerar a intersecção entre maternidade e questões de raça, sexualidade, gênero, classe entre outros aspectos identitários da mãe, considerando também como as mulheres vivem globalmente, adquirindo, portanto, um caráter politicamente mais inclusivo (2017, p. 8).

Complementa ainda a autora:

Artistas, entre outras profissionais pesquisando a questão da maternidade, têm explorado a experiência materna com maior profundidade que a rasa imagem da mãe contemporânea veiculada pela mídia, abrangendo tanto suas dores como seus prazeres, e contribuindo para a construção de novas concepções de maternidade. Percebo que no campo das artes visuais podemos encontrar uma área crescente de investigação crítica sobre as complexidades que envolvem o papel parental, especialmente o lugar da mãe (2017, p. 2).

2 A Expressão do Poder Materno Na Arte Contemporânea de Silvana Barbosa Macêdo. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

A maternidade, como vimos, tema das “novas” formas de luta contra o patriarcado, está, de forma subjacente, historicamente inserida nas artes. Mas só aos poucos essas representações estão sendo feitas por mulheres/mães/artistas. Há ainda no ambiente artístico aquelas que observam a maternidade sob essa anacrônica lente negativa. Artistas contemporâneas que adotam posicionamento semelhante ao de Marina Abramovic³:

Tinha a certeza de que [ter filhos] seria um desastre para o meu trabalho. Temos uma energia limitada no nosso corpo e teria que a dividir [...]. Na minha opinião, essa é a razão por que as mulheres não têm tanto sucesso como os homens no mundo da arte. Há muitas mulheres talentosas. Por que é que os homens é que ocupam os lugares importantes? É simples. Amor, família e crianças — uma mulher não quer sacrificar tudo isso.

Houve e há repercussões sobre essa fala de 2016 de Marina ao jornal *Tagesspiegel*. Esse posicionamento tornou-se tema de discussão entre mães artistas nas rodas de diálogo sobre o assunto. São muitas as interseccionalidades possíveis de serem levantadas, e aqui discorro justamente sobre mulheres artistas que trazem no seu discurso poético e nos seus trabalhos esse tema com a vivência da maternidade.

Na história da arte hegemônica estamos acostumadas a perceber nessas representações a figura da mãe-mulher como passiva, idealizada. Quando representada por homens, em sua maioria, estão envoltas numa sacralidade: as mães aparecem como cuidadoras, pacientes, tranquilas em exercer esse papel. A representação da mulher-mãe faz muitas vezes essas associações por um caminho do pensamento masculino sobre a maternidade. Mas algumas pinturas antigas já não respondiam a esse padrão, como é o caso da pintura de Artemisia Gentileschi⁴, em “Madonna and Child”, de 1613, em que percebemos essa relação sendo quebrada por uma ação, uma reação daquela mulher representada, muitas vezes em conflito consigo mesma, com seu corpo ou com seu estado, ou mesmo vivendo o enlace entre “mãe e filho”, mas de uma maneira não sacramentada. Como nos diz Iasmine Souza⁵:

O fascínio pela representação da mulher mãe atravessou séculos na iconografia ocidental e imortalizou cenas de colos amorosos e acolhedores. É certo que, da *Pietà* de Michelangelo aos arquétipos da mulher do maternalismo contemporâneo, as simbologias associadas à figura materna mudaram radicalmente, mas um elemento comum permaneceu presente nessas imagens: a beleza do vínculo entre mãe e filho, principalmente

3 Tradução-texto retirado do texto de Gianni Paula de Melo “Maternidade e Criatividade”, para a Revista Continente. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/233/maternidade-e-criatividade>. Acesso em 23/02/2021

4 Primeira mulher aceita na Academia de Belas Artes de Florença, na Itália, e considerada a única pintora do período barroco que obteve reconhecimento histórico.

5 Mães na arte: Uma homenagem ao olhar feminino da Madona à mulher moderna. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/maes-na-arte-olhar-feminino/> Acesso em 23/02/2021

quando as mulheres passam de objeto de contemplação a criadoras de sua própria imagem (2020, s/p).

Depois de toda discussão feminista e de suas reverberações na arte, este tema está sendo revisitado, vivido, mas agora com a representação de artistas mães como criadoras de sua própria imagem. É a partir desse lugar que falo na obra *[Cômodo]*, exposta na Exposição Coletiva Tramações em 2020, com o tema “Memória e Têxtil”, em que essas costuras da vida foram sendo feitas a partir da experiência com as tramas da maternidade, do feminismo e dos têxteis.

[CÔMODO]?

Tentei por muitas vezes sentar para escrever sobre o que eu queria fazer nessa exposição. Foram muitas tentativas, muitas pausas e interrupções. Não consigo conduzir o pensamento, não consigo escrever, parar, respirar, pensar. Tenho que acudir, lavar, varrer, alimentar, pesquisar, ler, assistir. Tantas ações, tramações.

Tenho dois filhas, cinco anos os separam. Na pandemia os dentes dos meus filhas nasceram, caíram... Aprenderam a andar com os pés, com as rodas. Aprenderam a escrever e a ler, a falar. Voltei a escrever aqui agora, antes estava evitando conflitos entre eles, conflitos meus. Eu aqui sozinha, exausta, com sono, escrevo. Tento me concentrar. Preciso parar para escrever sobre o Tramações (a autora, 2020).

A maternidade me trouxe muito, e me tirou muito também. Sinto um fluxo solitário de perdas e ganhos, mas sei que não é um movimento vivido só por mim. Apesar de parecer um acontecimento que traz suas questões individuais à tona, percebo que há uma semelhança com outras mães por condições de vivência no mesmo “espaço-tempo”. Desde que engravidei do meu primeiro filho, em 2013, fui utilizando da ferramenta que tinha em mãos para divagar sobre meus colapsos e revoluções internas. As linhas e o bordado foram minha fuga para dentro. Fui bordando despreziosamente alguns sentimentos e estranhamentos por estar gerando um ser. Em 2015, nasceu então o “Linhas de Fuga”, que é um projeto pessoal onde trago todos esses trabalhos de: linhas escritas, bordadas, ou fios tramados sobre minha vivência como mulher, mãe, mulher-mãe.

Durante a pandemia do Covid-19 um sentimento de atenção às mulheres mães que me circundam tomou conta de mim. Não é a primeira vez que olho outras mulheres para pensar na minha própria condição. Vivi uma coisa semelhante no puerpério do meu primeiro filho, quando amamentar para mim se tornou um desafio, e viver socialmente como uma mulher-mãe lactante me transformou completamente. Essa atenção/curiosidade/admiração veio se tornar a série “Mama”, em 2016 (essa série são releituras de fotografias que pedi a algumas mães, próximas a mim, amamentando seus filhas).

Agora, com o isolamento social, eu com outra filha pequena, comecei de novo um movimento de reconhecimentos dos dramas e das invisibilidades que sofrem as mulheres dentro de sua casa, criando seus filhas sem o contato direto com outras pessoas, para compartilhar ou dividir suas angústias, inércias, revoluções e

aprendizados. Antes, o que me mantinha isolada era um bebê recém-nascido, agora um isolamento social global, em que todos começam a repensar suas formas de vida. Para as mães, tentando sobreviver e criar ao mesmo tempo.

A cada relato/ foto de mães que eu via nas redes sociais me dava uma certa (in)tranquilidade de ser entendida, sem que eu precisasse conversar/conhecer essas mulheres, pois eu conhecia alguns de seus sentimentos, eu os sentia também. Comecei a divagar sobre o que nos unia. O que une mães com realidades tão diferentes? Qual fio semelhante que toca e conduz essas vidas?

Pensando nisso, e prestando mais atenção na inexistência de definições que identificassem o que é universal entre mulheres mães, confeccionei um questionário simples e pedi que mães o respondessem via redes sociais. Tentei mandá-lo para o maior número possível de mães que conheço, variando idade, quantidade de filhos, classe social, com uma única condição: a de, para respondê-lo, ser mãe. Como o grande drama no nosso presente é a vida na pandemia, pedi que fosse dita uma palavra para definir/explicar: um sentimento, um som, um cheiro, um sabor, em relação à maternidade durante a pandemia.

Com isso, 80 mães responderam. Trabalhei com essas palavras unindo-as como se fossem uma linha de um poema: o verso. O verso é a “linha” de um poema. Reuni os (uni)versos dessas mulheres num só poema, divididos por estrofes. Uma das traduções possíveis para a palavra estrofe é *stanza* (tanto no inglês quanto no italiano), que, em latim (*língua mater* do português), significa quarto/cômodo interno. E é nas estrofes que ficam os versos. Então, imaginei que seria dentro dessa parte interna da casa que morariam as palavras que formam a linha de um poema. Além disso, tirei proveito da minha formação como arquiteta para imaginar esse universo de sensações emoldurado pela linguagem arquitetônica, na sua expressão mais pragmática: a planta baixa, onde são expostas as costuras visíveis do espaço enquanto forma de imaginação.

O trabalho foi feito em bordado sob tecido, num processo criativo cheio de pausas, como uma presa da rotina e suas tramas diárias. Em contraponto a cor branca dos papéis que receberiam normalmente um desenho técnico escolhi o tecido vermelho.

Bordei o poema em um tecido branco com linha de algodão preta. Como houve uma série de mudanças na vida, houve também mudanças na forma de apresentação deste trabalho. Bordaria anteriormente todas as palavras-respostas do questionário. Mas usei somente as 40 palavras (quantidade para fazer referência à quarentena) que as mães utilizaram para definir, explicar o sentimento de estar vivendo na pandemia.

Após essas palavras formarem um poema, recortei-as uma a uma e construí a planta baixa de minha casa, e os cômodos foram sendo formados por esses sentimentos. A técnica foi uma mistura entre bordado e colagem sob tecido, nas dimensões 52x28cm.

[*Cômodo*] trouxe o uso de palavras para gerar essa dramaticidade, essa plástica, esse acúmulo, essa comunicação entre pares. Por isso, em sua linha curatorial ficou exposta ao lado de trabalhos que trouxessem a conexão com palavras. Nesse

trabalho há muitas palavras repetidas como “cansaço” e “exaustão”, fazendo-as cruzarem com o momento vivido por mulheres que não responderam, mas que, pela quantidade de repetições, representaria esse grupo social que cuida não só de crianças, mas de idosos, doentes, etc; que acumulam múltiplas funções dentro desses cômodos pandêmicos.

REFERÊNCIAS:

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

HANISCH, Carol. **The personal is political**. 1969. Disponível em: <https://crabgrass.riseup.net/assets/190219/o%2Bpessoal%2Bé%2Bpolítico.pdf>.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais**. São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.

MACÊDO, Silvana Barbosa. A Expressão do Poder Materno na Arte Contemporânea. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 13, 2017. **Anais [...]** Florianópolis, 2017.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte Contemporânea e Globalização: entre práticas, imagens e diferenças. *In*: SEMANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFSCAR, 2014. **Anais [...]**. São Carlos, SP, 2014, p. 71-85.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Studio, 2016. Título original: Why Have There Been No Great Women Artists? Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. Londres: I. B. Tauris & Company, 2010.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v. 1, 2010. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777> Acesso em: 30 ago. 2021.

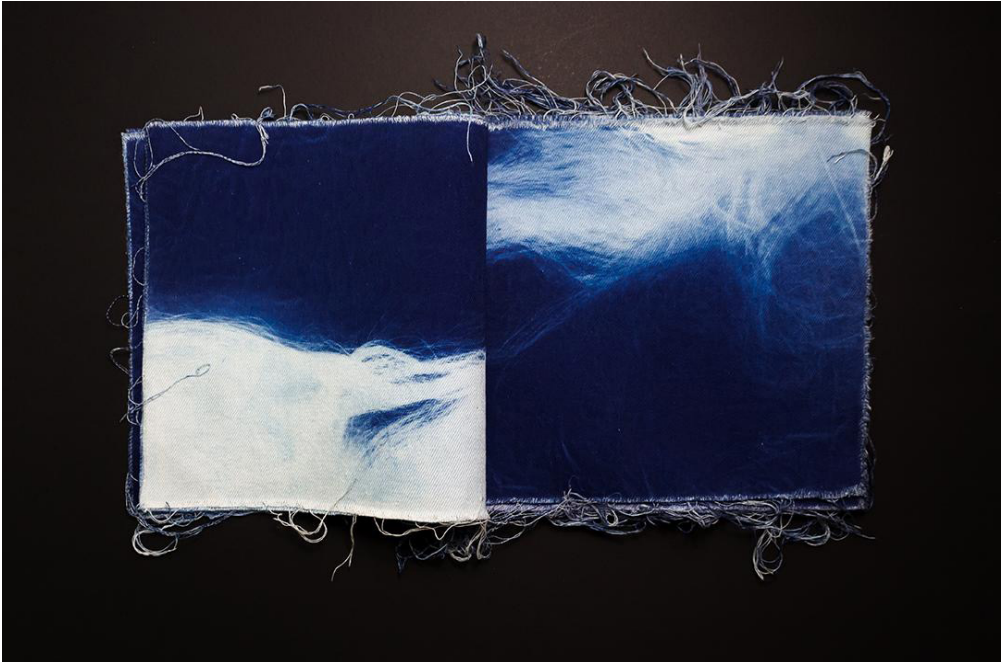
SOUZA, Iasmine. Mães na arte: Uma homenagem ao olhar feminino da Madona à mulher moderna. **Estadão**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/maes-na-arte-olhar-feminino/> Acesso em: 30 ago. 2021.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **Anais [...]**, Florianópolis, ago. 2008. p. 1495-1505

ZACCARA, Madalena. Mergulho no universo do feminino: a poética intimista de Cristina Carvalho. *In*: CARVALHO, Cristina. **Verso Reverso**. João Pessoa: FMC, 2012.

CABELO-ONDA-CORRENTEZA: POÉTICAS EM CIANOTIPIA¹

Marina Soares da Silva²



Correnteza, Cianotipia sobre tecido, 21x21cm, Marina Soares, 2020.

Para ver a vídeo-demonstração deste trabalho, acesse: <https://www.marina-soares.com/correnteza>

INTRODUÇÃO

*Tudo deve flutuar no ser humano para que ele próprio
flutue sobre as águas.
(BACHELARD, 1998, p. 87)*

Neste artigo apresento o livro de artista *Correnteza* (2020) produzido por meio do processo histórico e alternativo de impressão fotográfica denominado Cianotipia,

1 Este artigo integra dissertação em desenvolvimento pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB.

2 Graduada em Design (2019) pela Universidade Federal de Pernambuco e mestranda do Programa Associado de Pós-Graduação em Arte Visuais da UFPE/UFPB. Utiliza a fotografia e o vídeo como linguagens artísticas. Sua poética tem se estruturado a partir de pesquisas sobre o Imaginário, bem como em narrativas míticas e questões sobre identidade e memória afetiva.

descoberto por Sir John Herschel (1792-1871) em 1842, que resulta em uma imagem monocromática em tons de azul. A pesquisa segue com a apresentação da obra em imagens (frames) e, após isso, estendo-me sobre a poética do trabalho, que parte da análise simbólica do cabelo, da água e do feminino e da analogia cabelo-onda-correnteza. O referencial teórico parte da Teoria do Imaginário e do pensamento de Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos - Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria* (1942), no qual sugere-se o devaneio tendo a água como o elemento basilar, buscando considerações sobre o processo de construção das imagens mentais que se materializam em minha obra, identificando os símbolos e mitos que a permeiam.

Ao mergulhar no universo da água e seus mistérios, Bachelard nos oferece metáforas que nos direcionam psiquicamente para as fronteiras de nossa imaginação. Segundo ele, “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 1998, p. 193).

A partir desta linguagem fluida que abranda o ritmo, a analogia cabelo-onda-correnteza se funda, pois “[...] não é a forma da cabeleira que suscita a imagem da água corrente, mas sim o seu movimento. Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice-versa” (DURAND, 2012, p. 99).

Inspirado na obra de Bachelard, Gilbert Durand (2002) em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, dedica uma passagem ao cabelo como parte do Regime Diurno da Imagem, por considerá-lo um símbolo Nictomórfico³. Ele diz que a imagem da cabeleira vai permear a constelação da água negra e, “[...] vai imperceptivelmente fazer deslizar os símbolos negativos que estudamos para uma feminização larvar, feminização que será definitivamente reforçada por essa água feminina e nefasta por excelência: o sangue menstrual” (DURAND, 2012, p. 99).

Ademais, na simbologia da água e do cabelo, emerge a imagem do espelho, em sua dualidade de ver e revelar, presente nos mitos de Ofélia e Narciso, desperdando neste artigo uma pequena conexão entre o autorretrato e o espelho d’água.

O AUTORRETRATO E O ESPELHO D’ÁGUA

Não se sonha profundamente com objetos. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa.
(BACHELARD, 1998, p. 24)

3 Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar. Vamos agora assistir a uma nova sobredeterminação da temporalidade sangrenta e noturna pelo grande esquema da queda que transformará o sangue feminino e ginecológico em sangue sexual ou, mais precisamente, em carne, com as suas duas valorizações negativas possíveis: sexual e digestiva (DURAND, 2012, p. 111).

O livro de artista *Correnteza* (2020), surgiu a partir da analogia entre os cabelos femininos e as ondas do mar, bem como da análise mito-simbólica do cabelo feminino, inspirações advindas da leitura do livro *A Água e os Sonhos - Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria* (1942) de Gaston Bachelard, no qual sugere-se o devaneio através da imaginação, tendo a água como o elemento basilar.

As obras são compostas por fotografias de autorretrato que suscitam a relação cabelo-onda-água, impressas por meio do processo histórico e alternativo denominado Cianotipia¹, descoberto por Sir John Herschel (1792-1871) em 1842 e amplamente utilizado pela botânica e fotógrafa inglesa Anna Atkins (1799-1871). A técnica de impressão foi escolhida para este trabalho por proporcionar impressões monocromáticas em tons de azul e, por se fazer necessário o uso do elemento água em seu processo de revelação fotográfica, o que evoca a poética intrínseca ao trabalho.

Entende-se autorretrato como sendo “[...] o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação” (TOURNIER, 1979, p. 99 apud DUBOIS, 1994, p. 156, nota 10). Assim, podemos considerar o autorretrato um espelho do artista, onde é refletida a sua imagem, congelada por meio da captura fotográfica. Assim, os cabelos impressos *espelhados* sobre os tecidos em *Correnteza* (2020), podem ser considerados autorretratos pois, segundo Dubois, “Qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo, numa espécie de convulsão da representação e por ela” (1994, p. 343). Ademais, o espelho em si, é um símbolo que se correlaciona a simbologia do cabelo/cabeleira e a filosofia do autorretrato.

Ora, a cabeleira está ligada ao espelho em toda a iconografia das toilettes de deusas ou de simples mortais. O espelho, em numerosos pintores, é elemento líquido e inquietante. Daí a frequência no Ocidente do tema de Susana e os velhos, no qual a cabeleira desfeita se junta ao reflexo glauco da água, como em Rembrandt, que, por quatro vezes, retoma este motivo, ou em Tintoretto, onde se aliam o ornamento feminino, a carne, a cabeleira preciosa, o espelho e a onda (DURAND, 2012, p. 101).

O espelho é espaço aberto para reflexão de si e do que lhe faz ser. Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos*, no capítulo *As águas claras, as águas primaveris e as águas correntes. As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas* ao falar sobre espelho d’água e narcisismo, particularmente em sua dualidade de ver e revelar, questiona: “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 1998, p. 23). No autorretrato, ao “mirar”

1 Processo de baixo custo utilizado para copiar imagens nos séculos XIX e XX, principalmente para reproduzir fotografias, utilizando dois compostos químicos: Citrato Férrico Amoniacal (verde ou marrom) e Ferricianeto de Potássio, misturados em duas partes iguais. O suporte usado geralmente é o papel, mas é possível usar outros materiais, tais como tecidos, madeira, vidro etc. O azul profundo da Cianotipia depende da exposição à luz ultravioleta, que provoca mudanças na cor dos compostos.

a câmera para o próprio eu, as mesmas questões surgem, a busca pelo autoconhecimento suscita, sendo “[...] preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (BACHELARD, 1998, p. 23).

A superfície da água que Narciso contempla é como uma pintura/fotografia, correspondente à representação de sua própria imagem, apesar das distorções que as superfícies refletoras podem promover através dos jogos ópticos. No livro *O Corpo como Objeto de Arte*, no capítulo *A Tirania do Espelho*, Henri-Pierre Jeudy (1998) diz que: “As superfícies refletoras podem ser infinitas e impor todas as deformações possíveis do corpo pelos jogos óticos”. Entende-se que a água é espelho infinito, por vezes, obscuro e deformador, capaz de refletir tudo que se sobrepõe a ela, mas nada do que vive em suas profundezas. Em oposição, o espelho objeto, correspondente à câmera fotográfica, pode ser profundo e deformador, mas enquadra o reflexo através de suas margens, na finitude de suas de suas bordas.

Louis Lavelle observou a natural profundidade do reflexo aquático, o infinito do sonho que esse reflexo sugere: “Se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela, choca a fronte e os punhos; e nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto...” O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável (BACHELARD, 1998, p. 24).

No que diz a respeito do ato fotográfico, a imagem resultante é consequência do aprisionamento através dos jogos de espelhos, pois “[...] o narcisismo indiciário do auto-retrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica” (DUBOIS, 1994, p.128).

O CABELO E A ÁGUA

Densos, longos e cheios, meus cabelos escorrem como água sobre o corpo, adentram partes; criam seus próprios caminhos. É um mar de ondas esvoaçantes que se formam na direção do vento; vive as fases da lua. Conto o tempo a partir dele, faço amarras e armaduras. Quando úmidos e soltos, me fazem ouvir o mar, como quem coloca uma grande concha sobre o ouvido. Dá-me forças ao mesmo tempo em que as suga. É parte da minha identidade; preso a mim.
(2020, registro da autora).

Em *A Água e os Sonhos*, o cabelo é mencionado em algumas passagens — principalmente no capítulo *Complexo de Caronte e Complexo de Ofélia* — sempre em contato com a água e o corpo, como quando se refere à Ofélia flutuando no riacho florido com seu cabelo espalhado sobre as águas; às Damas das Fontes que penteiam

interruptamente seus longos e finos cabelos dourados com um pente de ouro e, às Ondinas² que, por vezes, fazem dos cabelos instrumento de seus malefícios.

No conto da Baixa-Lusácia de Bérenger-Féraud (1832-1900), a Ondina sobre o parapeito de uma ponte estava “[...] ocupada em pentear seus magníficos cabelos. Ai do imprudente que chegasse muito perto dela! Seria envolvido em seus cabelos e lançado na água” (BÉRENGER-FÉRAUD, 1896, p. 29 apud BACHELARD, 1998, p. 86).

Como instrumento e adorno sedutor, o cabelo é arma e armadilha, tão forte quanto as grandes ondas, capaz de envolver e lançar seres humanos no mar. Em determinados mitos, as sereias cantam ao mesmo tempo em que penteiam seus longos cabelos, muitas vezes com o objetivo de atrair marinheiros para o fundo do mar, onde a água é escura e fria. Mas, não é preciso que se mergulhe até o fundo para que se perca na escuridão. A superfície, em sua natureza, pode ser escura assim como os cabelos. Segundo Danielle Rocha Pitta em *Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand* (2017) a cabeleira como símbolo Nictofórmico – que se refere à escuridão:

[...] vai insensivelmente inclinar os símbolos negativos... para uma feminização...” (pelo menos no Ocidente onde é a mulher que tem – ou tinha – cabelos longos) por suas ondulações, réplica da água corrente que implica a feminização da água, mas num feminino noturno de mulher fatal que por sua vez estabelece a relação água/lua (marés), lua (mês)/menstruação, lua (tempo/morte, o que traz a imagem da mãe terrível, devoradora, e a “vamp”, o que leva a uma feminilidade animalizada que leva à aranha, à mulher aranha, que leva ao liame (instrumento que liga: linhas cordões, etc.) que sufoca, e por aí vai (PITTA, 2017, p. 28).

No conto *Les Ondins* de Marie-Anne de Roumier-Robert (1705-1771), a personagem Tramarina “[...] presa de preocupações e desgostos, precipita-se no mar, as ondinas vêm buscá-la imediatamente e a vestem “com um vestido de gaze, de um verde mar repassado de prata”, e soltam-lhe a cabeleira, que deve “cair em ondas sobre o seu seio” (BACHELARD, 1998, p. 86). O cabelo flui sobre as águas bem como sobre os seios da ondina. Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Durand diz que “[...] não é a forma da cabeleira que suscita a imagem da água corrente, mas sim o seu movimento. Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice-versa” (DURAND, 2012, p. 99).

Nesse sentido, a mitologia grega menciona os longos cabelos da deusa Vênus como elemento sinuoso envolvido ao corpo, véu da nudez, sendo a relação cabelo-água neste mito ainda maior, pois a mesma surgiu por meio da castração de Cronos pelo seu filho Zeus, cujo o esperma em contato com água deu origem a deusa. Faz-se a ligação de seus longos cabelos à agitação do movimento das correntezas marítimas.

2 As Ondinas, também conhecidas como Undins ou Undinas, são espíritos das águas que geralmente aparecem como belas mulheres. Seu nome deriva da palavra latina “unda” (onda), e foi usado para nomear uma categoria de seres femininos sobrenaturais associados ao elemento água, incluindo sereias, ninfas, limnads, nereidas e náíades. A palavra Ondina foi mencionada pela primeira vez nos escritos do médico suíço Paracelso (1533-1541), onde apresenta a teoria de que existem espíritos chamados “ondinas” que habitam o elemento água.

Como sempre acontece no reino da imaginação, a inversão da imagem prova a importância da imagem; prova seu caráter completo e natural. Ora, basta que uma cabeleira desatada caia — escorra — sobre ombros nus para que se reanime todo o símbolo das águas (BACHELARD, 1998, p. 87).

Por fim — como um breve fechamento —, a partir da obra *Correnteza* e tais analogias aqui explanadas, percebeu-se que toda imaginação pede sua matéria, visto que é através da força dos elementos primordiais (Água, Terra, Fogo e Ar) que as imagens se propagam e se congregam (BACHELARD, p. 88). Em *Correnteza* a imagem aquática surge ao ondular a cabeleira e vice-versa (DURAND, 2012, p. 99), estando ela em sua forma solta ou trançada, as ondas surgem concomitantemente.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria.** Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Título original: *Water and Dreams*.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio.** Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral.** Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Título original: *The Anthropological Structures of the Imaginary*.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand.** 2. Ed. Curitiba: CRV, 2017.

ENTRE NÓS

Rayellen Alves³



Entre Nós, Costura de uma rede de pesca, 1,20 x 1,00m, Rayellen Alves, 2020.

Na obra em processo *Entre Nós* (2020), meu pai me ensina a produzir uma rede de pesca. Este trabalho surge em um gesto de resgatar saberes que não foram ensinados a muitas mulheres de comunidades pesqueiras (principalmente a minha) e as que existem neste ambiente de domínio masculino são invisibilizadas. A partir da minha poética, trago memórias que questionam por que somente os homens da minha comunidade são responsáveis por pescarem e costurarem suas redes.

Sou água corrente de rio, cria de uma comunidade pesqueira localizada em Nova Cruz II, Igarassu (Pernambuco, Brasil), e desde criança via meu pai costurando suas tarrafas⁴, sendo este um ofício tradicionalmente masculino. Na infância, aprendi como se pegava mariscos e siris com minha mãe, fazíamos destas atividades uma brincadeira. Via os homens saindo para a maré cada um com seu carro de mão ou remendando suas redes nas casas dos pescadores, mas nunca via uma mulher que

³ Estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais - UFPE, reside na comunidade pesqueira de Nova Cruz II, Igarassu/PE. Bolsista PIBIC/Cnpq (2019/2020) sob orientação da prof^a Dra Maria Betânia e Silva. Pesquisa sobre memórias e narrativas de si.

⁴ Uma rede de pesca circular com pequenos pesos distribuídos em torno de toda a circunferência da malha.

pescasse peixes. Um dia pedi ao meu pai Antônio que me ensinasse a costurar uma rede de pesca. Ele riu, desacreditou e ficou curioso com o pedido. Disse, num primeiro momento, que seria difícil me ensinar porque só sabia produzir com a mão direita e eu sou canhota. Na vida adulta, e diante dessa costura de mãos invertidas, aprendi com destreza a tecer a rede, sendo que as articulações e as pernas começaram a doer.

ENTRE NÓS EXISTEM LINHAS

Entre Nós (2020) é um trabalho em processo, no qual produzo uma rede de pesca. Na busca para compreender quem veio antes de mim, materializo os meus aprendimentos a partir de tramas que foram enraizadas como ofício masculino, permitindo-me fazer uma trajetória para além do gênero, o que me faz enxergar que “a necessidade de memória, é a necessidade de história” (NORA, 1993, p. 15).

Pensar em narrativas autobiográficas ao utilizar o têxtil parecia-me distante, sabia o básico com bordados em ponto cruz, pontos retos e umas experimentações na tapeçaria quando criança. Arrisquei-me em um novo saber, mas que fazia parte do meu convívio desde que eu me entendo por gente. Meu pai sempre costurou suas tarrafas, aprendeu ainda menino com um pescador, minha irmã e eu brincávamos com as tramas como se fôssemos peixinhos presos na rede.

A feitura da malha requer atenção, o uso do fio torcido de nylon faz os dedos doerem bastante, utilizando da força para que a linha não afrouxe. Um nó dentro, dois nós por entre as linhas. A cabeça tenta não esquecer as instruções, pois qualquer descuido pode prejudicar toda a trama. Se vocês notarem, a agulha parece um peixe e se engana que no mar é só calmaria. Dedos calejados e as pernas latejando. O fazer é terapêutico, mas o remendo me estressa. Peço forças para a laçada não correr.

Nesta poética onde os nós se encontram e se desfazem “a busca pelo autocohecimento favorece as relações de ensino-aprendizagem, oportunizando processos narrativos que transbordam/afetam o outro” (BORRE, 2020, p. 194). Painho iniciou as primeiras tramas, sendo o porto para que eu continuasse. Chorei por ter errado algumas malhas, tive que recortar e refazer, mas enquanto eu produzia percebi a conexão com o meu eu. Há um vínculo no qual rede é sinônimo de alimento, encontro, força e ancestralidade. Duarte (2018, p.14) ressalta que “descobrir as trajetórias e as formas com que o ser humano manuseia a rede de pesca é redescobrir processos e relações culturais que estão intrínsecos nas práticas dos mesmos, refletindo como nossos ancestrais influenciaram novos hábitos”.

Em minha produção artística busco questionar por que somente homens da minha comunidade são responsáveis por pescarem peixes e costurarem suas redes. Por quais motivos as mulheres daqui foram excluídas desta atividade? Ressalto que elas fazem parte da colônia de pescadores z-20, pescando siris e catando mariscos, assim como alguns homens que também estão inseridos nessa prática. Proponho uma reflexão sobre essas invisibilidades e questões de gênero acerca do tema. Ferreira (2017) fala da idealização de que “as atividades de pesca são geralmente caracterizadas por demonstrações de força física, resistência, heroísmo e coragem, que seriam traços típicos das masculinidades.”

As mulheres que tiram da maré a sua fonte de renda precisam se desdobrar entre: os afazeres domésticos, cuidar dos filhos, pegar lenha, ter tempo para cozinhar, debulhar os mariscos e catar os siris. Cavalcanti (2008) levanta um assunto que penso ser bastante pertinente a esta discussão:

Às mulheres fica reservado o espaço da coleta de mariscos, moluscos, algas, camarão e coisas que se pode pegar na beira de praias, lagos e rios, ou seja, o extrativismo em geral. Até porque esses são considerados não-peixes na definição de Mariza Peirano (1975). Ora, se são não-peixes, então, o que as mulheres fazem pode ser chamado de uma não-pesca, no máximo uma complementação do trabalho masculino ou reforço alimentar para a família (CAVALCANTI, 2008, p. 3).

Através das referências abordadas tento trazer respostas às perguntas que ando fazendo nesta poética. São atravessamentos necessários para compreender minhas memórias, o meu local e por onde devo remar. Costurando na praia para fazer as fotografias da obra, percebi que minha rede pequenina precisava de um batismo e nas águas do rio Timbó fui segurando-a enquanto as ondas batiam. Neste vai e vem alguns pontos foram se desfazendo.

Aprendi que o erro faz parte do processo e que refazer ou remendar são fundamentais para meu aprendizado. Refletindo sobre essa feitura contínua, Behling (2011) retrata que:

Na construção de um objeto em um gesto contínuo, repetitivo, do ponto sobre ponto, o esforço muscular e a vontade, vontade essa que se perpetua num ato articulado, no gesto artesanal. Este último tensiona o fio sobre si mesmo, é como tensionar também um tempo vivido e que não é percebido, mas que se incorpora no objeto produzido (BEHLING, 2011, p. 6).

Os esforços na produção de uma rede de pesca a fazem ser um objeto de arte, um saber que passa por gerações. Os homens que tramam investem um longo tempo em sua feitura, atentando-se às minúcias da costura. Ao fazê-la, a primeira coisa que precisam pensar são os tipos de peixes que querem capturar, isto interfere no tamanho das malhas e em seu comprimento. A sabedoria ancestral se faz presente em cada ação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos (HALBWACHS, 1990, p. 26)

Através de lembranças afetivas, afirmo a importância de criar memórias, trazendo para a formação acadêmica temáticas do cotidiano, respeitando o lugar de onde vim e valorizando essas manualidades. Ressignificando o têxtil em minha poética, a rede de pesca que sempre esteve presente para mim, agora se transforma em objeto artístico, no qual não sinto necessidade de finalização, já que as repetições na

costura se transformam em um ato performativo. Behling (2011) ao falar sobre o trabalho da artista Edith Derdyk, afirma que ela “ressalta esse aspecto de seu processo, dizendo que a repetição, própria do ato da costura, reafirma o caráter performático de sua obra e a importância visual da mesma”.

Coser minha rede de pesca possibilitou errar, voltar aos pontos, descobrir novos percursos e com a prática compreendi as linhas e tive destreza mesmo sendo canhota. Há tantos gestos nesse trabalho e com eles me afirmo, tento representar quem sou e de onde venho, para que eu me alimente desses saberes.

Fui criando esse vínculo com painho e construindo vivências para essa história, percebo que tenho dificuldades em manusear os fios que me ultrapassam. O que me faz lembrar Queiroz (2011) expondo seus pensamentos:

Esse tecido do cotidiano é formado pelos fios da história, pelo trabalho e pela necessidade humana de criar e de se expressar, não mais exclusivamente por meio do tecido físico, mas também pelo simbólico que o subjaz e necessariamente pelo trabalho coletivo que o sustenta. O trabalho como ação sobre a realidade é o cerne da existência humana e de suas necessidades (QUEIROZ, 2011, p.3).

Aprendi a pausar, tecer, desfazer o embaraço e remendar nós desta obra em construção, despertou-se em mim um estado de MAR (memórias afetivas resgatadas), me vi estuário. Resisto às fortes ondas de fazer arte, assim como muitas mulheres que me antecederam, artistas, pescadoras, que lutaram para serem ouvidas em ambientes majoritariamente masculinos.

REFERÊNCIAS:

CAVALCANTI, Diego Rocha Medeiros. Entre a casa e a pesca: discutindo gênero e pesca feminina no litoral Paraibano. In: **Fazendo gênero 8: corpo, violência e poder**. Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST64/Diego_Rocha_Medeiros_Cavalcanti_64.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

BEHLING, Edi; HERNANDEZ, Adriane. Arte e artesanato: uma poética da trama. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE-CENTRO DE ARTES-UFPEL, 2011. **Anais [...]**, Pelotas, 2012.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

DUARTE, Natália Seeger. **Redes, malhas e mãos: o processo artesanal da rede de pesca do mar ao ateliê**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2018.

FERREIRA, Maria Aparecida. “Eles num vê uma mulhé na água/ (...) eles vê como se fosse um homem”: cronótopos e performances de gênero na pesca em arraial do cabo. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 30, n. 1, 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais

LTDA, 1990.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 10, 1993.

QUEIROZ, Karine Gomes. O Tecido Encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. **Revista Cabo dos Trabalhos**, Coimbra, v. 5, p. 1-25, 2011.

A MEMÓRIA E A ANCESTRALIDADE

TEJIENDO MEMORIA: EL TEJIDO EN LA OBRA GRÁFICA

Cecilia N. Conforti¹



Tejiendo Memoria Sobre, fotografía digital, 50x70 cm, Cecilia Conforti, 2020.

Tejiendo memoria es una serie de cuatro obras que forman parte de un proceso creativo autobiográfico, a partir de los intercambios realizados con las integrantes del proyecto *Tramações: a memória e o têxtil*. La poética combina una investigación cualitativa como artista mujer, docente e investigadora en concordancia con la memoria y el arte textil. Se trata de un relato que se corresponde con el concepto ampliado de obra gráfica basada en las investigaciones en producción artística realizada

¹ Licenciada en Grabado, Profesora Superior de educación en Artes Plásticas -Grabado, Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística contemporánea, Universidad Nacional de Córdoba. (UNC). Cursa el Doctorado en Artes, FA. UNC. Se desempeña como Profesora Adjunta cátedra Grabado 2 UNC. Es investigadora, años 2014/15; 2016/17, como co- directora SECyT UNC (Secretaría de Ciencia y Tecnología) Proyecto B con subsidio. En el 2018/19 y 2020/21 directora de Proyecto Formar SECyT UNC con subsidio. Es también Investigadora de proyecto Consolidar UNC. Es co fundadora de Galpón Gráfico Quintana Conforti donde forma y desarrolla su producción artística.

en la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, SECyT². Su recorrido se desarrolló desde la metodología a/r/tográfica. Rita Irwin (2019, p. 881) dice:

El trabajo de los a/r/tógrafos es reflexivo, recursivo, introspectivo y receptivo. Reflexivo, dado que repiensen y revisan lo que ha pasado antes y lo que puede llegar suceder; recursivo, ya que les permiten a sus prácticas un movimiento en espiral para desarrollar sus ideas; introspectivo, en tanto interrogan sus propios prejuicios, suposiciones y creencias, y receptivo en la medida en la que asumen la responsabilidad de actuar éticamente con sus participantes y colegas.

En abril de 2020, a partir de una imagen afectiva, una fotografía que elijo me movilizó hacia una narrativa escrita sobre una situación que me hace vibrar y pensar. La fotografía es la imagen simbólica de un corazón grabado al aguafuerte en el año 2008, y que desde entonces estará presente en casi todas mis producciones. Esta imagen fue mutando en varios soportes y técnicas y refiere al amor, a la palabra ágape³ pero también refiere a la sanación de las heridas relacionadas a mis recuerdos de niñez, recuerdos difusos y ocultos que se revelan a partir de fragmentos. Me pregunto si este mensaje se convierte en un principio, un medio o un fin. ¿Por qué me dispara integrar esa experiencia a mi narración y cómo compartirla? Me propongo finalmente reflexionar si esta preocupación que se dirige a la producción de significados personales es el camino para reinventar o interpretar de manera creativa mi propia biografía y las de los demás, en definitiva, cómo me imagino, cuál es mi historia y cómo se construye mi identidad. Así surgieron series de obras que incluyeron acciones realizadas con diversas técnicas como fotografías, video montaje y estampación digital.

Con estas ideas en mente, desarrollé mis propias formas de recopilar información, analizar ideas y crear nuevos modos de conocimiento. El propósito fue en sí una actividad relacional abriendo camino hacia una estética relacional. La estética relacional (BOURRIAUD, 2002) se ocupa de la relación entre el artista, la forma de arte, las ideas, las interpretaciones y la relación entre artefactos y espectadores. Estos entrelazamientos que se produjeron por la contigüidad⁴, combinan producciones y texto, práctica artística y experimentación en el taller. También estuvieron presentes las interpretaciones de la autora Simone de Beauvoir y a partir de ella, de las artistas Louise Bourgeois y Rossana Paulino. Cada una respectivamente me movilizó hacia un

2 Proyecto Formar Grabado no tóxico. Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo. 2018-2019 SECYT-UNC. Proyecto Formar Grabado no tóxico. Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo. 2020-2021 SECYT-UNC.

3 “Ágape” es el término griego para describir un tipo de amor incondicional y reflexivo, en el que el amante tiene en cuenta sólo el bien del ser amado. Algunos filósofos griegos del tiempo de Platón emplearon el término para designar, por contraposición al amor personal, el amor universal, entendido como amor a la verdad o a la humanidad. Aunque el término no tiene necesariamente una connotación religiosa, este ha sido usado por una variedad de fuentes antiguas y contemporáneas incluidas la Biblia.

4 Irwin define la contigüidad como la relación entre las identidades — y con ellas: arte y gráfica, teoría y práctica.

análisis de los conceptos que subyacen en mi propia poética: la memoria, que hace énfasis en el recuerdo.

En este desarrollo autorreferencial, inevitablemente surgieron algunas preguntas: ¿Creo en mí misma? ¿Me construyo? ¿Qué he creado de mí? Al igual que Simone de Beauvoir cuando se cuestiona sobre ¿Qué es una mujer? ¿Qué significa ser mujer? A lo que ella misma responde: *“No se nace mujer, se llega a serlo”*. Con esta afirmación, anunció un concepto de género controvertido. Sin hablar de este término, Simone de Beauvoir sí lo hace sobre lo que realmente significa: que ser mujer o lo femenino nada tiene que ver con la biología, sino con una construcción cultural. Desde la indagación construyo el relato a través de la escritura, sobre las experiencias que se iban sucediendo. Éste es uno de los factores más importantes que entran en juego en mi investigación.

Cuando exploro mi propia experiencia, en el diálogo personal prevalecen la complejidad y la contradicción. Se presenta como una discusión interna de cómo y por qué interpreto de una determinada manera. Luego se produce una deconstrucción personal. Lo antiguo da paso a lo nuevo y al mismo tiempo, lo nuevo, modificó lo anterior, funcionó como una pérdida y metafóricamente como una estructura rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 2002).

DESARROLLO

En esta experimentación abierta, conectable en todas sus dimensiones, alterable y susceptible de ser alterada, construyo un mapa que actúa sobre lo real, en acción. Los hallazgos hacen visibles las aperturas para nuevos comienzos, cambios y significados. La palabra y el texto traspasan una multiplicidad de técnicas y disciplinas: arte textil, estampación, arte relacional, gráfica tradicional y digital, fotografía, etc., generando esta serie de obras que tiene una importante carga interdisciplinar, pero que, al mismo tiempo, forma parte de un proceso de creación transdisciplinar.

El tejido con su connotación de pasado hereditario femenino, pasa a ser resignificado como una hibridación. Este enfoque y sus condiciones de producción para el trabajo artístico, conducen a una pérdida de especificidad y a la disolución de fronteras, es decir, que va más allá de lo visual y abre la puerta a todo ese mundo contenido en la obra: los recuerdos, la infancia, la vida, los materiales y los artefactos entre otras cosas. Al hacerlas aparecer nuevamente bajo otros contextos y adjudicándoles otros usos y significados, generan también vivencias por medio de su propia existencia. Tal como sucede con el grabado actual, se produce una hibridación de disciplinas en la gráfica, pues “el grabado es ahora un territorio en el que la integración de todas las artes permite cruzar sus fronteras con fluidez” (BERNAL PÉREZ, 2016, p. 71).

Bernal explica que existe una búsqueda que se centra en los diferentes niveles de lectura del proceso. La conexión experimental con otras áreas/disciplinas, convierte en difusos los límites del grabado tradicional y los límites de la obra interdisciplinaria. Esto cambia el concepto del artista, la relación entre el público y el autor, el espacio de acción, el proceso creativo, la creación de un nuevo lenguaje estético y la temporalidad de la obra.

La interdisciplinariedad, como intercambio de métodos de una a otra disciplina, tiene en el mundo del arte situaciones diversas, por lo tanto, la idea de interdisciplinariedad es mestiza entre lo artístico, sus lenguajes y prácticas y su relación con el espectador depende también de los medios técnicos que los hacen posibles (DALMAU; GÓRRIZ, 2013, p. 53).

Lo transdisciplinario se sale de los límites de lo interdisciplinario. Tiene como intención superar la fragmentación del conocimiento, más allá del enriquecimiento de las disciplinas con diferentes saberes (multidisciplinar), del intercambio epistemológico y de los métodos científicos de los saberes (interdisciplinar). Desde este enfoque, las técnicas y el proceso gráfico fueron utilizados como medio y la obra fue mutando.

EL TEJIDO SUBLIMADO COMO DERIVA GRÁFICA

La estampación por sublimación promovió una relación entre el tejido y la obra gráfica, un doble juego en el que lo textil se convirtió en obra gráfica, es decir, el tinte penetra en el tejido utilizado como soporte, luego ese fragmento que significa, se resignifica al reunirse con otros fragmentos por medio de la fotografía. Al ser nuevamente sublimada, esta tela se transforma en la stampa y hace de soporte a la obra de arte. Así como se producía una mayor comprensión del proceso, todo se relacionaba con recuerdos del pasado. Es como hacer una copia de una copia de una copia, que al final tendrá un leve referente al original, pero habrá adquirido un carácter propio.

Develo una capa transformándola para ofrecer al espectador la posibilidad de un acercamiento a mi obra en un instante íntimo y simbolizar así otros sentidos, contando historias por medio de una técnica también tradicional que ahora dice mucho más. De esta manera se visualiza ese mundo que abre la obra de arte y que nunca había estado allí de esa manera particular. La a/r/tografía entiende lo anterior como el exceso de ese espacio que creamos para examinar nuestros miedos y deseos y en el que se producen las transformaciones. En este sentido, puedo decir que el exceso está en las interpretaciones y en la traducción que realizo de las obras a través de su contexto, escritura y forma. Interpretaciones que no solo se encuentran en la memoria de la obra sino en relación a género y sexualidad.

TEJIENDO MEMORIA

Rosana Paulino en una entrevista responde que a la hora de abordar su proceso: “siempre empiezo por mis preocupaciones, por lo que me mueve”⁵. Esto lo relaciono en mi búsqueda propia. Al comenzar un proceso de producción personal parto de lo que me moviliza en relación a las memorias y luego abordo la técnica que se adecua mejor. Elijo un elemento que me resulte significativo y desde él, rememoro y a través de ellos me auto-observo. Pretendo construir mis propios relatos y al igual que Paulino cuando dice: “me guían mis preocupaciones”, pero no soy ajena en

5 CARVALHO, NOEL & TVARDOVSKAS, LUANA & FUREGATTI, SYLVIA. Entrevista com Rosana Paulino. Rescate: Revista Interdisciplinar de Cultura. 2018, p. 149-160.

relación al contexto que vivo, porque seguramente ellas estarán presentes y veladas en el proceso.

Lo que tejo es un pequeño rectángulo (30 x 40 cm) y aquí es donde la obra adquiere materialidad, de ahí nace para luego transformarse en una forma reconocible que sugiere una narrativa. No son objetos, pero cuando los doblo toman la forma, la apariencia de un objeto. El tiempo desaparece cuando trabajo porque en la acción encuentro recuerdos de mi vida, una metáfora de lo que se esconde, una acción para revelar el recuerdo. Explorar recuerdos, temas o ideas que inspiran curiosidad y sensibilidad estética, me permite establecer un significado personal y colectivo. Tejiendo memoria “Sobre” hace referencia a recuerdos guardados.

Aquí se produce una nueva apertura que desemboca en interrogantes como: ¿Qué memorias guardo? ¿Qué tengo de ternura? ¿Cuáles fueron mis deseos? ¿Qué recuerdo tengo de estas nuevas consultas? ¿Qué obtengo de la ternura? ¿Cuáles eran mis deseos? ¿Cuántas creencias sociales y culturales limitantes han afectado mi construcción de mujer? ¿Cuáles son las que he modificado? y ¿Dónde las ubico? ¿En mi mente, en mis emociones, en mi cuerpo?

El Concepto de metáfora y metonimia, está implícito en el grabado y en el tejido. Hay un paralelismo con relación a vivencias que se grabaron en la memoria. Estas conexiones temporales entre pasado, presente y futuro, permiten ser reinterpretadas, recreadas y reconstruidas a través de poéticas imaginadas. Tejiendo memoria “Deseos” representa la intención de curar las heridas. Son mis deseos y los de otros que emanan de la vela y Tejiendo memoria “Muñecas” es una metáfora que alude a lo impuesto. Está asociado a los apodosos impuestos socialmente. Blanco y negro hace referencia al agrado/desagrado. Positivo/negativo.

INTERACCIONES

Aunque originalmente no fue parte de mi práctica artística ni de mi investigación de estudio, proporcionó una base fértil para la exploración. En cierta contingencia relacionada con las derivaciones gráficas contemporáneas, me inspiró a interactuar con el público a través de la plataforma virtual Instagram. En el mes de octubre publiqué cuatro videos, en cada uno pregunté y revelé parte del proceso que estaba realizando.

Esta interacción con el público se concretó por medio de frases y una invitación a interactuar con la obra. Las expresiones de las encuestas se imprimieron con la técnica de estampación, sublimación en el tejido. El registro en las diferentes obras es el deseo de revelar de una manera sutil y persistente en la repetición. Al mismo tiempo que detengo mi mirada en las frases elegidas, tomo las palabras de otros - esos secretos que no me pertenecen - y los abrazo como si fueran míos. Este proceso de impregnación e integración del secreto está también en el centro de la serie de acciones. El tiempo dedicado a tejer y contemplar frases extraídas me permitió apropiarme de ellas. Me cuestiono en cada momento acerca del proceso mostrando una estructura viva que sugiere nuevas preguntas para generar nuevas conclusiones.

TEJIENDO MEMORIA “TERNURA”

La obra, por su parte, carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro. Aquí me referencio con la artista Louise Bourgeois (2000, p. 171), cuando expresa: “mi objetivo es re-vivir una emoción pasada”. Bourgeois en sus creaciones regresa al pasado para revivir sus traumas y sobrevivir al dolor, reparando los daños que sufrió en su infancia, planteándose la actividad artística de manera terapéutica. Todo esto influye en mi obra en el sentido en que vuelvo al pasado para reconstruir tanto el dolor como el recuerdo que se olvida con el tiempo. Tejiendo memoria “Ternura” está ligada a las memorias afectivas de amor y dulzura.

Para Hans Gadamer (1991), el significado de la obra de arte no está inmediatamente en la visión comprensible como tal. El símbolo hace aparecer como presente algo que siempre está de fondo. Por esta razón, en lugar de referirse a una cosa o concepto en particular, el símbolo representa e incluso sustituye. Para Bourgeois (2000) es sinónimo de perdón, donde estaba roto, desunido, ella lo vuelve a unir. El tejido es algo que protege, envuelve, es suave, es algo que le recuerda a su casa en un sentido positivo pero que también refleja los sentimientos contradictorios que tiene sobre esa época de su vida. Para mí es un ritual que me permite concentrarme y establecer conexiones con estados más profundos. Al hacer estos tejidos, como persona y como mujer, logro un vínculo conmigo misma, con mi sangre. En lo que a mí respecta, tiene sentido realizar actividades dentro de un marco en el que las acciones secuenciales se asocian con significados específicos. Gracias a la flexibilidad y suavidad del hilo y la forma en que se ensambla, siento como si estuviera parada frente a algo sagrado. El tacto es una forma muy importante de intimidad. La lana, es protectora y cálida, se asemeja a la ternura, a una sensación de cercanía y proximidad.

A esto lo relaciono en mi acción de tejer, que adquiere un significado profundo capaz de ir más allá de la acción en sí, aspectos que, como la repetición y el paso del tiempo son parte importante de un ritual y adquieren un valor simbólico que trasciende su aspecto mecánico o práctico, porque el crear el tejido es para mí como rezar. Con esta incorporación, apelo a una subjetividad compartida con el público. El recuerdo que estoy narrando, en cierta medida, me permitía tejer la historia que se veía ante mis ojos al tejer. Los hilos son similares a la memoria, son en sí mismos una forma de tramar relaciones. Creo que el tejido es un espejo de la emoción. A través del tejido, se refleja la reverberación de la estructura de la vida, la red de la memoria. El texto se devela y se manifiesta en el exterior.

A MODO DE CIERRE

Todo el proceso transcurrido se integra junto a lo real-imaginado como principales elementos y conceptos del desarrollo. En el proceso de traer al presente algo del pasado, la imaginación llena el olvido con el recuerdo para que se pueda completar la imagen que se quiere evocar. Aquí planteo una representación de lo real por un lado y de apariencia ilusoria por otro. A esto lo vinculo estrechamente con la poética a través de los elementos que aparecen en la obra. Se produce un desplazamiento del proceso-obra, un doble significado que genera interconexiones

a través de la producción y el texto. De este modo a las indagaciones las planteo como un cambio en las constantes entre espacio y tiempo para poder ver las cosas que antes no se podían analizar porque se mostraban opacas a la mirada. Si bien en un comienzo formó parte de una exploración hacia la técnica, luego, esta investigación tuvo como objetivo visibilizar una narrativa bajo una lente que la entrelaza con lenguajes expresivos y un simbolismo específico. El tejer me hizo retroceder en el tiempo y a través del hilo fui recuperando historias que se iban transmitiendo a través de la imagen. Luego los recursos de la fotografía y la gráfica se articularon a través de la sublimación para abrir nuevos caminos, tanto plásticos como estéticos, discursivos y simbólicos. Como artista e investigadora creo que en este recorrido y a lo largo de este proceso creativo autobiográfico, alcancé a unir, a revisar, a reinventar, a reinterpretar mis propias vivencias. El arte y este lenguaje en particular me permitieron “desandar” caminos pasados para comenzar a “andar” por otros nuevos en un espacio - tiempo íntimo y sagrado.

REFERENCIAS:

BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*: Los hechos y los mitos. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

BERNAL PÉREZ, M. Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. **Revista Arte, Individio y Sociedad**, Universidad Complutense de Madrid: Edición Complutense, Madrid, v. 28, 2016.

BOURGEOIS, Louise. **Construcción del padre / Destrucción del padre**. Londres: Ediciones Violette, 2000.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Editora S.A, 2008.

DALMAU, Jorge; GÓRRIZ, Lidia. La Problemática Interdisciplinar en Las Artes: ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer? **Revista On the w@terfront**, Universidade de Barcelona, Barcelona, n. 27, 2013.

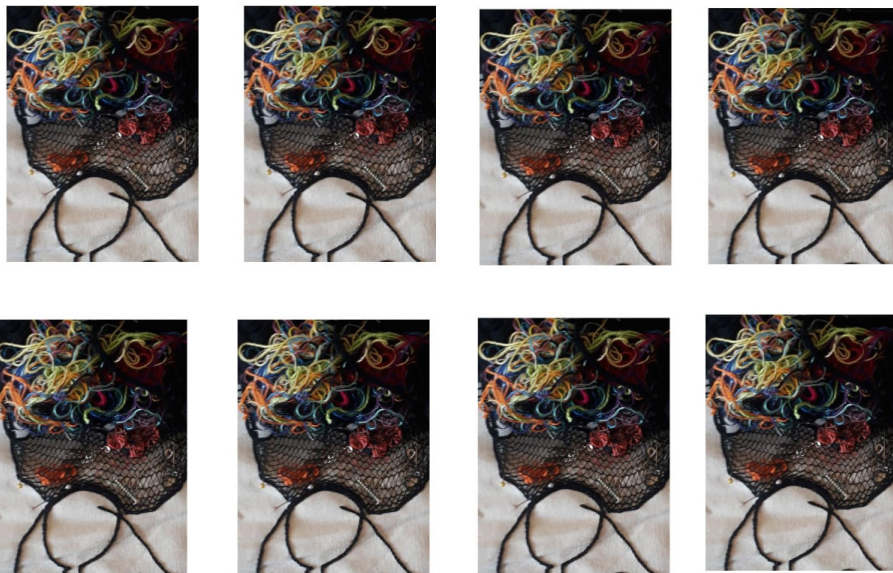
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 2, Tradução: Ana Lucia de Oliveira e Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello**. Tradução: Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

IRWIN, Rita. La práctica de la a/r/tografía. Traducido del inglés por Diego García Sierra, **Revista Educación y Pedagogía**, Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, v. 25, n. 65, enero-abril, 2013, p. 106-113.

IDENTIDADE ARTESÃ: A PARTILHA DE TRAPILHAR MEMÓRIAS

Angélica Carvalho Lemos¹



Identidade Artesã I, fotografias, 3,0 x 4,0 cm, Angélica Carvalho Lemos, 2020.

Costurar, alinhar, tramar e tecer. Sou herdeira dos gestos geracionais que guiam o trajeto do fio biográfico, que tento ancorar por meio dos versos em bordaria manual. Aqui, busco escrever “pequenas narrativas” em harmonia com a compreensão de Borre (2019):

É também no campo das Artes Visuais que vivenciamos o interesse de artistas, de produtores culturais e de instituições de fomento à cultura, nas pequenas narrativas, muitas vezes autobiográficas ou que demonstram experiências de grupos invisibilizados. Por um lado, tal interesse traz à tona e registra historicamente os relatos daquelas/es que não detêm certa credibilidade discursiva ou atributo de verdade. Pessoas comuns e/ou à margem não encontravam espaço para tornarem públicas suas histórias [...] (BORRE, 2019, p. 74).

1 Artesã, bordadeira, terapeuta ocupacional, mestrado em Reabilitação e Desempenho Funcional. Atuação com enfoque no bordado de resistência e idealizadora do Coletivo “Mulheres de Herança Artesã”.

Pois ousou aqui, eu, uma mulher artesã e bordadeira encasulada pelo habitat hostil e que insiste em tentar subordinar os sonhos e capturar a autonomia de nós mulheres latino-americanas brasileiras e periféricas. E antes de bordar letras, esta bordaria manual dos versos poéticos, entendi que não saber escrever com o lápis pode ferir mais do que a ponta da agulha que espeta o dedo, quando se erra o ponto no tecido. Digo porque sou neta de analfabetas e analfabetos. Talvez por isso, vovó me ensinou a bordar sem dedal ou bastidor.

Venho, para além de bordar, escrever e compor minhas pequenas narrativas. Quero ocupar e reocupar o tecido social na trama têxtil, e consagrar o *tecer dialógico* com o tecer para desatar os nós que costuramos na garganta a cada grito que me foi e nos é silenciado, guardado e oprimido.

Paulo Freire (1983), uma das fontes que inspira a dialogicidade e a humanização, e sobretudo inspira a todos nós na trilha do cotidiano, afirma neste pequeno trecho da obra *Pedagogia do Oprimido*:

O eu antidualógico, dominador, transforma o tu dominado, conquistado num mero “isto”. O eu dialógico, pelo contrário, sabe que exatamente o tu que o constitui. Sabe, também, que, constituído por um tu – um não-eu – esse tu que o constitui se constitui, por sua vez, como eu, ao ter no seu eu um tu. Desta forma, o eu e o tu passam a ser, na dialética destas relações constitutivas, dois tu que se fazem dois eu (FREIRE, 1983, p. 196).

Dessa forma, anseio que os versos em bordaria tornem-se obras de convite ao diálogo, como se ao visitar a obra da narrativa têxtil ecoasse uma visita ao outro ou despertasse o momento do nó(s) (o *eu* e o *outro*), para que juntos também possamos esperar à liberdade.

Fico provocada pelo seguinte verso freireano: “na verdade, não me é possível separar o que há em mim de profissional do que venho sendo como homem” (FREIRE, p. 94, 2014), ao passo que este verso ressoa em mim como a busca pela sintonia. A utópica sintonia de não haver atitudes dicotômicas nos ambientes e papéis: lar, trabalho, instituições, e nos espaços comunitários. E também enquanto sujeito fazedor da sua história na sua multiplicidade de papéis, mulher, mãe, filha, companheira, educadora...

Estranhamente essa utopia me recorda um leque, leque feito de dobradura de papel, onde cada margem da dobra cria linhas de separação, mas que juntas se harmonizam para fazer ventar. Onde dobrado é um só, que, ao se abrir, abriga tantos papéis.

Eu escrevo quando *trans-bordo*, mas transbordo não pelo excesso ou por estar cheia, mas pela falta. Falta de lugar de voz como mulher, artesã, bordadeira e terapeuta, onde as palavras podem encher, preencher, recolher e doar. Além disso, é um transbordar que não me esvazia. Ao bordar palavras como poéticas do cotidiano, o que faço não é apenas bordar uma escrita, é bordar afetos... Assim, é fora do *word* que a escrita flui. As palavras proclamam a contação de histórias do tempo, e operam como linguagem para transcrição do que estava guardado nos relicários da memória

para o papel. E abre-se como um leque as matrizes das vivências, contato e recontato com o fazer artesanal, o artesanato e a(s) artesã(s).

Um alento seguido de um suspiro, instante de rememorar a infância e outros tantos instantes do nosso ciclo vital, é o momento de consagrar a ancestralidade. Retomo a obra *Identidade Artesã I* e *Identidade Artesã II*, ambas em dimensões de foto 3x4. No memorial descritivo da obra apresentado à exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*, contemplo:

A foto 3x4 tão típica dos documentos de identidade, carteira de trabalho, carteira do artesão, do registro. Na presente obra, a artesã-artista anseia retratar sua "identidade artesã". Na cabeça carrega uma trouxa com emaranhado de fios oriundos do novelo biográfico, bisneta, neta e filha de mulheres artesãs (Identidade artesã I). Herdeira dos gestos. E no intento de rememorar os gestos de casear das mãos maternas e fraternas, restaura e resgata abrir casas, casear e não para botões, mas para aí abrigar memórias. Gestos geracionais, matriz da troca-intergeracional (Identidade artesã II).

Na obra *Identidade Artesã I* e *II* tento expressar afeto e como sou afetada pelo bordado. Pois carrego a crença de que bordar é coreografar com as mãos: o tecido é a base, o solo que ergue e sustenta cada ponto, a agulha guiada pela intenção do que está por trás de cada ponto. É manipular sutilezas para além da simples repetição dos movimentos finos, precisos ou imprecisos. O trajeto da linha pode ou não seguir traços, riscos, moldes ou somente o tecido. Tecido este que ocupa o solo, a base estável e maleável, o bordar e o bordado se moldam e acomodam ao meu colo. E assim o carrego, tecido-fonte, numa espécie de trouxa inacabada, em seu interior meadas de linhas, lãs, miudezas, agulhas, tesouras, tecidos, retalhos, relicários, e até as incertezas e certezas. A trouxa me acompanha pelos cômodos do lar, captadas pelo ato de bordar, tece-se e se constrói no trajeto: fazer-se, desfazer-se e refazer-se. Ao tecer, encontro com a finitude de laços, ora fortes como um nó, ora soltos e afrouxados. Ainda confesso, que há momentos em que me permito reconhecer que perdi o fio da meada.

Na obra, a trouxa ancorada sob a cabeça da mulher onde, não à toa mas propositalmente, está costurado, quase como sutura, um parafuso, uma simbologia a saúde mental, como escancarado no dito popular *ter um parafuso a menos na cabeça*. Ora, clamo com esse gesto de bordar o parafuso um olhar holístico, integrado e inclusivo para a saúde mental de nós mulheres.

Conviver com essa vulnerabilidade, fruto das desigualdades e injustiças sociais, e o impacto disso na saúde mental, é algo que me atinge e aflige, minha avó é essa mulher classificada como pertencente ao grupo de vulnerabilidade social, pois mulher, de baixa renda e baixa escolaridade (analfabeta). Vovó foi artesã e lavadeira, carregava a trouxa de roupas sob a cabeça, longas caminhadas que lhe exigiam equilíbrio para a trouxa não cair até a beira do rio, lembranças que ela partilhava nas tardes em que eu, ainda criança, sentava ao seu lado para aprender a trapilhar.

Trapilho são tiras de tecido oriundas da reutilização de trapos de tecido, os retalhos que são descartados das confecções têxteis. Porém cada trapo, retalho

sozinho não serve para fazer muito, mas quando são unidos, os trapos juntos podem virar outra coisa. Um tapete, uma colcha e até um estandarte. E, um a um, vovó cortava os pedaços de trapo em tiras, para depois cuidadosamente alinhar, unindo-as. Ou seja, a ponta final de uma tira unia-se à ponta final de outra tira, até que juntas formassem um novelo. O novelo não é composto por um fio contínuo, mas pela junção de vários pedaços de fios. E não havia régua, fita métrica e mesa por ali. Vovó gostava mesmo era de fazer sob o seu colo, o colo a base para acolher sua matéria prima, curvava as costas para poder, de forma primorosa, tentar criar simetrias entre as dimensões das tiras, o seu fazer artesanal era no *olhômetro*.

Esse novelo que não é formado por um fio contínuo, mas sim através da união costurada de um pedaço a outro, hoje me faz lembrar e compreendê-lo como um encontro coletivo de mulheres. É a história de uma mulher que se une a de uma outra mulher e, assim, temos nossas histórias unidas e costuradas, alinhavando nossa comunhão de forças em prol da liberdade e do empoderamento. Talvez, ao sermos tecelãs das nossas vivências, estamos a trapilhar pela vida, a cada ponto de encontro nos unimos a outras histórias e formamos nossos novelos.

Trapilhar almeja uma forma de cuidado comunitário. É o ato de mulheres que, juntas, compõem um coletivo. E este coletivo promove o encontro do que eu batizaria de *mulheres trapilheiras*. É carregar no ombro o esperar do fortalecimento das redes de apoio entre e inter-grupos-coletivos de mulheres em prol de instaurar o cuidado comunitário.

Criar “redes de cumplicidades”, como traz Macedo (2017):

E acho que a questão do doméstico é aquilo que nos aproxima mais hoje e sempre; a luta contra a opressão na esfera do doméstico e do privado e o desejo das mulheres de vários países e culturas distintas de ter uma visibilidade social e política, de expressar a sua voz própria e a sua visão do mundo. Acho que isso está para além das fronteiras geográficas, de língua, é algo que une as mulheres. Há diferenças, sim, de raça, de classe, mas é necessário criar cumplicidades, criar redes. Por isso, uso muito a metáfora da teia de aranha. Acredito que as mulheres constroem teias, teias de cumplicidades, de resistência. E acho que a história é um fio tecido e o contar histórias é, afinal, uma maneira de transmitir cultura e narrativas alternativas, tecendo coletivamente essas teias de solidariedade e empatia (MACEDO, 2017 apud BITTELBRUN, 2020, p.3).

O bordado ocupa e provoca o desatar do nó preso na garganta, fruto do silenciamento causado pela opressão, por meio de linhas e agulhas, além de evocar uma forte identificação cultural. Por exemplo, no Brasil, em especial na regional onde resido (Triângulo Mineiro, Minas Gerais), convivo com artesãs, sendo bisneta e neta de artesãs que resistem com a tradição do bordado manual, mesmo frente a industrialização da cadeia têxtil. O ato e o gesto de bordar a própria peça de roupa ou um utilitário para o lar está impregnado no cotidiano, ao passo que a costura manual é quase tão natural quanto o ato de cozinhar, sobretudo por terem, em suas trajetórias, a vida no campo.

A fonte da minha aprendizagem do bordado manual tem na sua essência a troca intergeracional, portanto é um conhecimento que não habita os espaços

institucionais de educação formal. A técnica artesanal raramente habita ou será encontrada nas escolas (BORGES, 2011). Nesse sentido, o bordado se assume como uma das expressões da cultura popular ancorado pela história oral e vivências partilhadas das técnicas dos pontos.

Portanto, creio que a aprendizagem do artesanato é uma aprendizagem artesanal, por que só se aprende a bordar bordando. O aprendiz põe a mão na massa, como expressa este dito popular, logo no primeiro contato, é o toque das mãos nas agulhas e linhas como gestos esmiuçadores. Em consonância a autora Aranda (2009) nos presenteia ao considerar que a especificidade pedagógica do artesanato, “el aprender haciendo” (ARANDA, 2009, p.10).

Na costura manual e no bordado também podemos extrapolar. Para quê bordar somente os pontos tradicionais (a exemplo do ponto-haste, ponto-atrás, ponto-corrente) se podemos criar nossos próprios pontos? Nesse cenário eu quero criar o ponto-andarilho, para assim andarilhar e trilhar pelo caminho, tecer vivências acolhedoras e carregar meu estandarte e minha bandeira, participando de marchas...

Por fim, retomo a Paulo Freire¹:

Eu morreria feliz se eu visse o Brasil cheio em seu tempo histórico de marchas, marcha dos que não tem escola, marcha dos reprovados, marcha dos que querem amar e não podem, marcha dos que se recusam a uma obediência servil, marcha dos que se rebelam, marcha dos que querem ser e estão proibidos de ser, eu acho que afinal de contas, as marchas são andarilhagens históricas pelo mundo (Paulo Freire, TV PUC).

REFERÊNCIAS:

ARANTES, G. **Antes da chuva chegar**. In: Guilherme Arantes. São Paulo: Som Livre, 1976, faixa 9.

ARANDA, S. B. La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. **Revista Cultura y Desarrollo**, [s.l.], n.6, p.3-19, 2009. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/docc/CyD_6.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

BITTELBRUN, G.V. Corpografias do feminino e formas de resistência na literatura e na arte: entrevista com Ana Gabriela Macedo. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 28, n. 1, e57099, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2020000100401&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 5 jan. 2021.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

1 Para maiores informações este trecho pertence à entrevista de Paulo Freire, transcrito no texto de Angélica Ramacciotti. Disponível em: <https://www.pucsp.br/paulofreire/memoria-homenagens.php>. Acesso em: 5 jan. 2021.

BORGES, Adélia. **Design e artesanato**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

AFETOS ENTRELAÇADOS NAS VOLTINHAS DO CROCHÊ

Vanessa Freitag¹



Flor de Dora, crochê com fio de tecido; 50x54x38cm, Vanessa Freitag, 2020.

¹ É graduada em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria. Especialização em Arte e Visibilidade e Mestrado em Educação pela mesma instituição. Doutorado em Ciências Sociais no Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Guadalajara-México).

Como acontecem os encontros com os materiais que dão forma ao nosso processo criativo com a arte? Por que decidimos por um tipo de materialidade em detrimento de outra? Como algumas formas de trabalhar ativam memórias e afetos no fazer artístico? De vez em quando, me deparo tecendo essas e outras perguntas enquanto começo um novo crochê. Sempre que sinto saudades da minha avó materna, revisito os crochês que ela fez para mim. Penso no tempo que ela investiu para criar cada um deles e quantos pensamentos ela crocheteou nesse envolver-se com as linhas e as agulhas.

Tempo, paciência e imersão.

Seriam essas algumas das qualidades que podemos encontrar no fazer artístico/artesanal com o crochê? Talvez sim. Ou pelo menos, são algumas que consigo identificar quando estou crocheteando. À medida que dou voltas e mais voltas com a agulha nos fios variados com os quais experimento, os pensamentos também vão dando voltas: conecto as experiências vividas na infância com as do meu presente. Imagino formas que pensam o futuro. Parece que o fio vai entrelaçando as conversas que tive com as mulheres da minha família, e as histórias que elas me contaram sobre os primeiros crochezinhos que fizeram.

Existe uma conexão emocional com esse tipo de fazer: para mim, trabalhar com o crochê é uma forma de tornar presente a imagem da minha avó materna e o nosso tempo de convívio. Quando eu vejo o crochê no meu trabalho, seja em detalhes de peças, ou estruturando o corpo todo da mesma, sei que a vó está ali comigo. Forma parte desse trabalho. Lembra-me que não estou sozinha. É uma ideia/sensação que sempre aparece quando vejo as formas do crochê nessas peças que crio.

Essa vinculação emocional com o material e o fazer, me leva a gerar um sentimento de apego e a pôr atenção nas peças que vão surgindo: se num princípio, eu trabalhava de forma intuitiva e me deixava levar pelos caminhos que o próprio livre-crochetar me guiava, com o tempo, senti a necessidade de perceber o que essas formas significavam para mim. Ou seja: não me preocupa tanto o que elas são, ou o que elas parecem ser, mas o próprio processo do fazer, de crochetear em si e na forma como me sinto corporalmente entrelaçada pelas voltinhas do crochê.

SOBRE O CROCHÊ

Por ter sido uma prática desenvolvida preponderantemente por mulheres no contexto doméstico, visto como uma “manualidade” ou uma “arte menor”, são escassos os textos que se interessaram em documentar e entender as origens, usos e significados da prática do crochê.

Entre esses textos e materiais encontrados, se sabe que “crochê” provém de “croc” ou “croche”, uma palavra do francês medieval, significando literalmente “um pequeno gancho”. Sendo assim caracterizados os tecidos feitos a partir do entrelaçamento de um único e contínuo fio, com o apoio de uma agulha em forma de gancho numa das extremidades (HARRIS, 2010).

Através do entrelaçamento de fios, das voltas e nós que se dá com a agulha, o tecido é formado e os pontos e linhas utilizados vão dando identidade ao crochê. Outra característica — que pode parecer uma obviedade — é que, até hoje, o crochê

se faz com as mãos, sem o apoio de máquinas especializadas. Comparada com outras técnicas têxteis (como o tecido feito em tear, o bordado, as rendas, a costura), o crochê foi um dos mais negligenciados. Algumas das razões que poderiam pontuar este fato é que o processo de aprendizado e os recursos utilizados eram acessíveis para a maioria da população, cujos processos se aprendiam com certa rapidez. Comparado com as rendas e o bordado, o crochê requer menos tempo e complexidade no fazer (HARRIS, 2010).

Alguns dos trabalhos pioneiros sobre o tema, pelo menos para o contexto europeu, é o de Lis Paludan que em 1824 escreveu sobre a prática do crochê para uma revista feminina danesa. Já em 1844, na Suíça, se publicou o primeiro livro conhecido sobre modelos e pontos do crochê (PALMSKOD, 2016).

Sobre as possíveis origens do crochê, cogita-se a hipótese de que surgiu entre os séculos XV e XVI, especialmente em países europeus: Itália, França e Bélgica. A alta burguesia europeia se deslumbrava com as delicadas, complexas e onerosas rendas que adornavam seus vestuários. Por outro lado, as pessoas menos favorecidas não podiam vestir-se com esse prestigioso acessório. Uma possível solução encontrada foi emular as complexas rendas mediante um procedimento técnico e material mais acessível: o crochê (PALMSKOD, 2016).

Sobre a prática do crochê, sabe-se que essa foi desempenhada em países como a China, Índia, Filipinas e, no caso da América do Sul, a partir dos processos de colonização/imigração (HARRIS, 2010). Na Inglaterra, o crochê se tornou popular e extensamente utilizado no final do século XVIII, quando uma variedade de pontos foram criados durante a era Vitoriana.

Seu uso foi empregado em diversos tipos de suportes, adornos, bases ou necessidades dentro e fora do âmbito doméstico. O crochê não só foi utilizado como adorno de roupas femininas e masculinas, mas também para criar almofadas, colchas, tapetes, cortinas e uma infinidade de artigos para as residências modernas (GORDON, 2011).

Ainda para Palmskod (2016, p.18, tradução livre da autora): “O crochê se tornou moda nos primeiros países industrializados do mundo ocidental a princípios do século XIX, ao mesmo tempo em que se expandia a produção de algodão na mesma medida e contexto de expansão do colonialismo e da escravidão”. Com o passar do tempo, o crochê se expandiu e se popularizou.

Tal processo foi favorecido, em parte, pela publicação e circulação extensiva de revistas femininas onde se publicaram as guias e modelos de crochês para serem replicados entre as mulheres. De acordo com Palmskod (2016, p.19), “elaborados modelos foram desenvolvidos para decoração doméstica e para uso pessoal. A popularidade do crochê continuou e entre 1900-30 foi uma prática artesanal muito comum”.

No entanto, sabemos que muito desse conhecimento se transmite de uma geração à outra, de forma empírica, sem o uso de revistas ou modelos prévios. As mulheres geralmente se comprometiam a ensinar os caminhos do crochê às novas gerações de suas famílias. Entre elas mesmas se compartilhavam desenhos e modelos que criavam para a atualização de novas formas de crochetar.

Como podemos observar, por ter sido um conhecimento aprendido mediante a prática e a observação no contexto doméstico, desempenhado por mãos femininas, praticamente não foi considerado como “digno” de ser documentado e estudado por especialistas.

OS ARREMATES

A “Flor de Dora” que apresentei para o projeto *Tramações: a memória e o têxtil* era para ter sido uma flor gigante, quase da minha altura. Eu queria ser abraçada pela flor, aninhada por ela. No entanto, no processo do fazer, me deixei levar pelas cores e as curvas do crochê, e foi quando decidi manter a forma que têm agora: é de uma escala que cabe em qualquer lugar. E essa ideia também me agradou.

Ela também me lembra as flores que formam os desenhos dos crochês que eu via nos guardanapos e toalhas que tinha na minha casa, aludem diretamente o interesse que tenho pela botânica e a minha relação com a terra. Como filha de pequenos agricultores do interior do sul do Brasil, cresci rodeada de plantas e animais.

Depois de trabalhar no campo, de cuidar da horta e do jardim, às vezes minha vó e minha mãe ainda encontravam tempo para trabalhar nos seus crochês. Era como um ritual, uma parte do trabalho cotidiano consistia em fazer guardanapos, tapetes, colchas, toalhas de mesa para a casa. Não era nunca com a intenção de vender, pois lembro que todas as vizinhas e amigas da época também crochetaavam e se reuniam para intercambiar novos pontos e desenhos.

Foi nesse convívio cotidiano com a prática do crochê ainda na infância que minha avó me ensinou a fazer as “correntinhas” que são os pontos que dão início a um trabalho, e se assemelham a uma trança de cabelo. Além disso, ela conhecia a linguagem do crochê, os nomes dos pontos e os nomes das flores e folhas crochetas. Isto eu achava muito interessante.

A minha “Flor para Dora” é uma forma carinhosa de reconhecer as práticas e saberes artesanais que são desempenhados maioritariamente (embora não exclusivamente) pelas mulheres. Esse trabalho evoca a presença de um ser querido, de uma paisagem da qual sinto nostalgia, dos crochês bem feitos que a vó fazia. Destaco aqui, a atenção posta no detalhe, a cadência dos pontos usados, e as cores suaves e delicadas que transformavam qualquer pedaço de pano em um trabalho finamente elaborado.

REFERÊNCIAS:

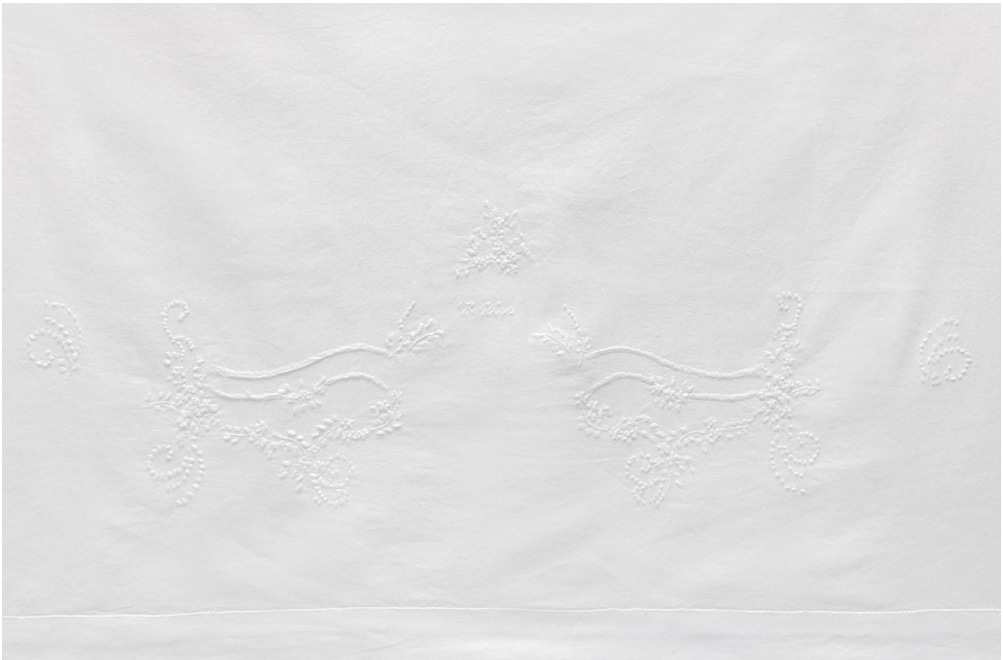
GORDON, B. **Textiles: The Whole Story**. New York: Thames & Hudson, 2011.

HARRIS, J. **5000 Years of Textiles**. Great Britain: The Trustees of the British Museum, 2010.

PALMSKOD, A; ROSENQUIST, J.; ALMEVIK, G. **Crafting Cultural Heritage**. Sweden: University of Gothenburg, 2016.

TEMPO DE ESPERA

Ana Lisboa²



Tempo de espera, Bordado sobre tecido, 1,00 x 0,90m, Ana Lisboa, 2020.

///

“Tempo de espera” foi o tempo vivido e sentido a partir do momento em que nos foi anunciado que seríamos avós. Era dezembro de 2019 quando Álvaro e eu recebemos a notícia, em Granada/Espanha, em seguida no Recife/Brasil. Foram muitas emoções, pois iniciamos sendo avós duplamente, quase no mesmo mês, diferença de 23 dias de um neto para o outro. No dia 24 de julho nasceu Guilherme e, em 17 de agosto, Vinícius! Nascia, diante de tempos divididos e de partilhamento intenso, mais uma história de amor.

Sentir as emoções e as expectativas das duas filhas, Danielle Maria e Renata Maria, fez-nos reviver o tempo de gravidez, em que tudo se transforma no corpo e na

² Professora Adjunta do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco e Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco. Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal de Pernambuco e em Engenharia Civil pela Universidade de Pernambuco. Como artista e pesquisadora dedica-se às linguagens artísticas (gravura, pintura, desenho e objetos) e ao processo de criação.

mente. Cada mudança evocava uma lembrança dos meus 21 e 30 anos, 38 e 29 anos atrás, respectivamente, quando estive grávida de Danielle e de Renata. Uma emoção que não sei como explicar, senti todas as transformações das filhas, uma emoção dupla. Cada dia uma mudança, um encontro, uma preparação para a chegada dos presentes do céu: Guilherme e Vinícius.

Nove meses de acolhimento, de cuidado, de paciência, uma preparação nos ninhos familiares, o corpo e a casa em mudança. As filhas que se preparavam para ser mães, juntamente com os maridos, pais, familiares e amigos; todos sentíamos a presença de Deus: algo maior... duas vidas chegando...

Esse tempo de espera me pareceu, paradoxalmente, longo e rápido. Como pode? Foram momentos transbordantes de emoções, que jamais serão esquecidos, potencializados por uma tragédia mundial que vivíamos em paralelo: uma pandemia ceifando milhares de vidas preciosas e ainda sem perspectivas seguras de quando iria terminar. Anseio e esperança de que tudo passasse e nossas criaturinhas do céu nascessem quando tudo já estivesse pacificado, o que infelizmente não aconteceu.

Como vovó em perspectiva, enquanto vivia um tempo ansioso de acompanhamento da gestação e do nascimento, encontrei um derivativo no trabalho com as mãos e a mente, com muito amor, fazendo e refazendo os fios do coração, muitas vezes partidos pelos desejos frustrados de abraçar, colocar no colo, cheirar, me fazer mais presente. Foi um tempo de sublimação, de potencializar a vida, dando sentido aos dias através de bordados que aprendi com a minha tia/madrasta de meu pai, tia/madrinha. Os “bordados afetos” foram um instrumento ao meu alcance para ter e dar felicidade! Assim me sentia quando estava vivenciando este “tempo de espera”, bordando lençóis para esquentar, cobrir e acarinhar os amados netos tão esperados!



Quando criança, via os bordados de minhas tias Iracema e Elizabete, por mim tão admirados, pelo carinho e pela beleza angelical: pontos delicados, pacientemente realizados em tecidos finos e quase transparentes. Cada ponto tinha uma característica e uma forma, aplicados em lençóis, fronhas, vestidos, blusas, camisolas, toalhas... Mas, em sua maioria, em conjuntos para bebês. Uma tia comercializava, era famosa, a outra fazia para os familiares, seus filhos e netos.

Achava lindo! E o que mais me encantava era a dedicação que elas tinham, era o tempo que pacientemente dedicavam àqueles tecidos tão delicados e que simbolizavam muito para meu olhar de criança. Fui presenteada com muitos desses trabalhos (camisolas para mim e lençóis para as nossas filhas). Esses momentos de trocas afetivas, de renúncia por tantos afazeres, além da dedicação neste fazer tão simbólico, despertaram em mim um desejo de continuidade quando os netos foram anunciados. Um resgate da emoção de outrora, de me sentir como minhas queridas tias, de doação de um tempo na espera longa, ainda mais no sofrido período que estamos vivendo. Sem dúvida, um resgate longo e apreensivo.

Multiplicar o afeto que sempre recebi de tias tão queridas me veio à lembrança como algo muito especial e cheio de significados. Pessoas que eu amava, admirava e admiro pela habilidade e capacidade de doação. Cada desenho, bordado, cor,

pontos... uma lembrança, uma felicidade.

O desejo de deixar para os netos alguns paninhos cuidadosamente bordados, especialmente com o significado de terem sido bordados para eles, foi a motivação para aprender e fazer, mesmo sem ter experiência: quis passar para eles a força do querer através do aprender. Tia Elizabete, irmã de minha mãe, me ensinou, pela internet, alguns pontos e, com muita vontade, concretizei o desejo e materializei o que aprendera através dos bordados — linha branca sobre tecido branco, imaculados.



Os lençóis foram feitos em um tecido chamado cambraia, bem fininho e delicado, adquirido há mais de dez anos, guardado para ser bordado para os netinhos quando fossem anunciados.

Os bordados foram pensados a partir de uma blusa confeccionada pela tia Elizabete, esse foi o ponto de partida. Há anos guardo esta blusa, nunca usada, como se fosse uma relíquia e não feita para uso, mas para ser admirada pelos descendentes, memória de infância, de juventude, de afeto, de amor recebido... de um tempo.

Iniciei cortando os lençóis, desenhando e, finalmente, bordando. Fazer com linha branca sobre o tecido branco foi um desafio, mas, para mim, era a única cor que representava meus desejos estéticos. Escrever o nome de cada neto levou muito tempo: cada vez que estava terminando, mais bordado queria fazer. Não há, nos lençóis, nenhuma costura que não tenha sido feita a mão, um resgate à paciência, ao tempo dos afazeres com as mãos.

Fazer estes lençóis foi algo que me deu muita satisfação, o tempo passava e eu nem sentia, a higiene mental era concreta, a imaginação voava e o corpo sentia a leveza. Aprender foi fácil, pois a motivação era grande e representava a paciência da espera, o quanto podemos nos preencher com os desafios dos novos aprendizados das coisas simples, sem ter a pretensão, em momento algum, de realizar um bordado perfeito. Apenas a vontade de registrar o afeto, a passagem de um tempo de espera pela chegada dos presentes mais belos que podemos receber para cuidar: vidas!

As linhas, os pontos, os desenhos são autênticos de quem é aprendiz e quis registrar essa gênese do ofício. Para mim, belos são os bordados que seguem a direção das mãos, diferente das máquinas, que trazem uma “perfeição” e beleza própria da máquina.

A partir desses lençóis surgiram outras ideias, mais bordados e outros desenhos... muitos conjuntos foram feitos, com o mesmo desejo de bordar afetos, memória de um tempo de espera cheio de emoção.



O que propusera foi alcançado. No início eram dois lençóis, um para cada netinho, mas as mãos e a mente foram encontrando outros caminhos e devaneios e surgiram mais e mais bordados. Os lençóis brancos imaculados “Tempo de espera” foram usados por Guilherme e Vinícius assim que chegaram ao mundo. Simbolicamente estávamos lá, abraçando, esquentando, acariciando as criaturas recém-nascidas.

Quanta alegria e encantamento!

Quando penso nos resultados desse trabalho/afeto, sinto que foi uma obra realizada com um propósito, intencional, para comemorar a chegada de criaturas tão almejadas. Algo que desafiou as técnicas que costumo usar em meus trabalhos com arte, mas que, em sua origem, fala de meus desejos pessoais, como em outros trabalhos que faço. A mitologia pessoal e a memória caminham juntas em vários momentos na arte que realizo.

///

Penso que, ao bordar, encontrei o que queria para aquele momento de espera. Fiz, refiz e continuo tecendo. É preciso, em momentos ambíguos como estes que o destino nos reservou, dar lugar à imaginação, se deslocar para o desconhecido, acreditar que é possível, ter esperança, tecer, alinhar, somar pontos, desfazer e refazer, um exercício de resiliência e de coragem. Sem desistir do desejo e com paciência, seguir acreditando que é possível, que é na simplicidade que encontramos brechas para remar e ser feliz.

Viver é se resignificar. Nesses trabalhos há mais do que pontos cerzidos com linhas, há o desejo de aquecer, há esperança, alegria, afeto, paz. Uma oportunidade única de exercitar as formas que nos tornam pessoas melhores. O cuidado com o outro se destaca... E é cultivando afetos que transformaremos a nós e os nossos semelhantes. Para vocês, Guilherme e Vinícius, “Tempo de espera”, com muito amor.

NÃO SEI O NOME AINDA

Letícia de Melo Andrade¹



Não sei o nome ainda, livro têxtil, 28x20 cm, Letícia de Melo Andrade, 2020.

Tô com *saudade*, Letícia/Eu tenho *saudade* do contato, do abraço apertado, do aperto de mão. Eu tenho uma *saudade* danada de quem nunca mais eu vi/ Eu tenho *saudade* de não ficar pensando demais nas coisas/ Eu sinto *saudades* de ir pra faculdade no final da tarde, sabe? De tá lá no ônibus, no geladinho, tá? De tá lá no ônibus e aí... como é geladinho, tá tudo fechado e não tem aquela gritaria, um silêncio. Aí você consegue ver as cores da cidade. Aff, eu tô com *saudade* de tudo isso/ Tô com *saudade* dessas pessoas que moram no meu coração, que estudaram comigo no terceiro ano, e que infelizmente eu só vejo uma vez por ano/ Eu sinto *saudade* da minha ingenuidade/ Tô com *saudades* da sensação de proteção, do açaí compartilhado e do cinema São Luiz/ Eu tenho *saudade* de pegar o Rui Barbosa-Príncipe sentido Centro e dormir na maior parte do trajeto/ Só tem que ser uma coisa só? Porque eu tenho *saudade* de muita coisa... Uma coisa que eu sinto muita *saudade* é da minha família reunida todo natal. É uma *saudade*. Do meu avô... que ele faleceu, né? Então, assim, eu tenho muita *saudade* disso. Daquela baguncinha em família/ Eu acho que uma das maiores *saudades* que eu

1 Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela UFPE e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), sob orientação da Profª Drª Luciana Borre.

tenho é de tipo... é não fazer nada na Federal com a galera. Sentar na frente do CAC e ficar de boa, conversando. Sabe quando dá a hora do almoço? Dá a hora do almoço e aí a gente sai pra comprar comida e cada um vai num canto e tal... aí senta todo mundo ali na frente. Só conversando com a galera, botando o papo pra fora. Acho que isso é a maior *saudade* que eu tenho, de tá perto. Mesmo que não falando nada, mas de ver todo mundo e sem precisar ser através da tela/ Menina, eu tô morrendo de *saudade* de vocês! Só dos meus amigos, é isso/ Vêi, eu tenho *saudade* de fazer o mesmo caminho que eu fazia todos os dias. Mas tentar, sabe, ver... ter aquela sensação de como se eu tivesse vendo aquilo tudo pela primeira vez/ Eu sinto falta de tempos mais simples/ Eu tenho *saudade* de não sentir *saudade*. De tá num lugar onde eu não sinto *saudade*.

Quando tive a ideia de fazer um livro de tecido sobre saudades, sentimento que aflorou em mim com enorme intensidade por conta da pandemia de COVID-19 e, conseqüentemente, o isolamento social, me pareceu claro que sua criação não poderia ser algo individual, logo, senti a necessidade de integrar outras narrativas para além da minha. Desta forma, pedi que alguns amigos me mandassem uma mensagem de áudio dizendo do que eles sentiam saudades, além de pedir-lhes fotos para que pudesse pôr seus rostos numa das páginas do livro. Gosto de pensar que essas pessoas, e tantas outras, são parte integrante de quem sou hoje. Tê-las ali representa uma maneira de falar de nós, um conjunto de pessoas tão distintas, falando de mim simultaneamente, uma colcha de retalhos.

Cada vez que recebia uma resposta, deliciava-me em ouvir as vozes de todos eles, se abrindo para mim. Interessante pensar que posso ler esse texto e ouvir suas vozes ecoarem em minha cabeça. Conhecendo o tom de cada palavra, a entonação usada quando se expressam, a calma e o vigor que cada um dispõe quando falam de suas saudades. Mesmo tendo transcorrido para texto exatamente como o ouvi, apenas eu sinto e reconheço cada voz que ouço como música.

Rapidamente me ocorreu que não se tratavam de simples mensagens, mas realmente de uma música, uma verdadeira trilha sonora que pode ser apreciada sozinha, mas que acompanha a primeira página do livro com o rosto de cada um juntamente com as suas saudades bordadas. Quem pode negar que a voz de quem amamos não se trata da mais pura música? Uma música escrita em conjunto, unindo experiências que partilhamos, também as que experienciamos sozinhos, mas que simbolizam um sentimento coletivo. Pude perceber que sentíamos falta de coisas tão parecidas, das mais concretas às mais abstratas, sentíamos saudades uns dos outros.

Alguns me contaram sobre suas saudades mais detalhadamente, outros foram sucintos, mas todos nos vimos envolvidos nesse sentimento sufocante que é a saudade. Um sentimento tão difícil de explicar, de pôr em palavras, mas que não deixa de ser sentido de uma maneira tão forte e poderosa. Todos esses relatos se fundem ao meu, nossas narrativas se encontram e se unem em uma rede sensível de vivências. Italo Calvino (1990) descreve essa trama de narrativas ao contar a história de Eufêmia, uma de suas Cidades Invisíveis.

Não é apenas para comprar e vender que se vem a Eufêmia, mas também porque à noite, ao redor das fogueiras em torno do mercado, sentados em sacos ou em barris ou deitados em montes de tapetes, para cada palavra que se diz – como ‘lobo’, ‘irmã’, ‘tesouro escondido’, ‘batalha’, ‘sarna’, ‘amantes’ – os outros contam histórias de lobos, de irmãs, de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. E sabem que na longa viagem de retorno, quando, para permanecerem acordados bambaleando no camelo ou no junco, puserem-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios (CALVINO, 1990, p. 38-39).

Foi justamente na semana que aconteceu o equinócio de outono (20 de março) de 2020 que tudo começou a mudar, comecei a sofrer de uma saudade crônica. A pandemia de COVID-19 começava a dar sinais de escalada no país e entramos num estado de alerta conjunto. Os estabelecimentos começaram a fechar, as aulas foram suspensas, fomos recomendados a ficar em casa. Apesar de tudo parecer fora da realidade, muitas vezes me vejo ainda hoje pensando se tudo não passa de um sonho, os equinócios e solstícios não cessaram. Minhas saudades também não, apenas aumentavam de tamanho, com raízes cada vez mais fortes.

Enquanto esse sentimento permeava meus dias, lembrei-me da minha infância. Eu devia ter uns 8 anos, mas recordo-me perfeitamente desse episódio. Nessa época, ia a uma psicóloga, a doutora Celina, uma mulher muito carinhosa de quem gostava muito. Logo o dia de sessão, a quarta-feira, se tornou meu dia preferido. Até hoje lembro-me dela sempre que vejo uma latinha de pastilhas Valda ou ameixas in natura, que ela sempre me oferecia generosamente, e eu sempre aceitava a pastilha e recusava a fruta. Um dia, ela me disse que a palavra saudade existia apenas na língua portuguesa. Fiquei tão encantada com essa informação, me senti privilegiada de poder expressar de forma única um sentimento que, mesmo ainda criança, julgava ser tão bonito.

Lembro-me muito bem de guardar aquela informação, para mim valiosíssima, ávida para compartilhá-la com minha mãe. Então, logo que saí da sessão comentei: “Mãe, sabia que a palavra saudade só existe no nosso idioma?”. Minha mãe, já ciente deste fato, também pareceu feliz em poder falar de saudades, esse sentimento que achamos, eu e ela, tão próprio de nós brasileiros. Senti que estava conectada a todas essas pessoas falantes do português, estávamos envolvidos em um sentimento que supostamente era só nosso, somente nós poderíamos dizer exatamente o que era aquela falta, aquela angústia que sentíamos.

Porém, é difícil acreditar que outras pessoas que não falam português não tenham como expressar saudade, um sentimento tão forte e universal. Hoje essa afirmação é refutada por muitos linguistas, pois alegar que uma palavra não existe em outros idiomas é declarar que seu significado é restrito aos falantes de uma determinada língua (PAYNO, 2020).

Mas o que significa ter saudade? Não me propus a dar significado a esse sentimento, acho que trata-se de uma tarefa quase impossível, por isso *não sei o nome*

ainda. Às vezes “palavras são dispositivos fúteis” (STEVENS, 2010). Saudade é tão visceral, às vezes parece ser até palpável, acho que em alguns casos ela realmente se materializa, em forma de objetos, de gente. Fiz este livro têxtil com o intuito de expurgar essas saudades todas. Eu tenho saudade dos meus amigos; de andar pela cidade; sinto saudade do vento e do mar. Morro de saudade do mar. Eu sinto saudade de ir na casa da minha avó, de comemorar aniversários com minha família. Saudade do toque, saudade dos cheiros. Sinto saudade de ouvir as conversas das pessoas na rua; das risadas; dos sorrisos com os dentes todos para fora, pra todo mundo ver; das vozes. Saudade do passado, do presente e do futuro, em todos os sentidos possíveis.

Logo percebi o mal que me acomete. Além de estar em um estado crônico de saudades, tinha fome. Fome de pele. Pesquisando um pouco mais sobre saudades, deparei-me com este termo, tão bonito que chega a ser poético, da neurociência. Ao mesmo tempo que, devido a pandemia, precisamos nos distanciar uns dos outros, paradoxalmente nosso cérebro precisa do contato. Temos neurônios-espelhos que nos ajudam a estimular sentimentos como a empatia, precisamos estar juntos para nos desenvolvermos tanto de maneira emocional e cognitiva, quanto social e fisiologicamente. Esta fome não está apenas ligada ao tato. Todos os cinco sentidos estão envolvidos quando falamos de saudades, todos eles estimulam regiões do cérebro responsáveis pelo processamento de emoções e tomadas de decisões, por exemplo (RIVAS, 2020).

O toque é tão importante quanto a falta que sentimos de ver pessoas e lugares. Sentir alguns cheiros específicos, impossíveis de serem recriados em casa, seja de alguma comida especial, até o perfume de alguém querido que está longe. Ouvir as vozes de pessoas que amamos, das pessoas nos ônibus, dos vendedores ambulantes no centro do Recife. Existem frases que só ouvimos nesses lugares, na rua: “Olha a pipoca, R\$1,00! É o passatempo da viagem!”, “Valeu, motô!” ou “Chip da Oi a primeira recarga é grátis, ativo na hora! Ligações ilimitadas pra qualquer operadora”. Tem algumas comidas que sentimos falta e que nem eram assim tão gostosas, mas o contexto do lugar e a reunião de pessoas são suficientes para fazer com que a dor da saudade se manifeste dentro de nós.

Acredito que iniciei esse livro mesmo antes de percebê-lo de maneira consciente, pensando em todos esses elementos da vida que antes eu vivia de maneira rotineira, estando aberta a esses sentimentos que me invadem ainda hoje e dando de maneira muito natural uma ordem nisso tudo.

O processo de criação deste trabalho se deu principalmente na observação de mim mesma e do que acontecia ao meu redor, de um jeito muito intuitivo. Penso que se deu uma nova maneira de perceber, ordenar e selecionar. Fui movida pela intuição, aprendendo a olhar mais atentamente os caminhos do fazer a cada etapa dessa jornada. É o que Fayga Ostrower discorre e defende em seu livro “Criatividade e Processos de Criação” (2001), e o que pude experienciar de maneira mais atenta no desenvolver deste trabalho. Aqui destaco o que a autora traz quando discute sobre intuição e *insights*, dois componentes essenciais nos processos de criação.

Surgindo de modo espontâneo das profundezas do ser, não é possível explicar o como e porquê do caminho. Trata-se, contudo, de processos

dos mais complexos estruturados dentro do ser humano, pois no insight estruturam-se todas as possibilidades que um indivíduo tenha de pensar e sentir, integrando-se noções atuais com anteriores e projetando-se em conhecimentos novos, imbuída a experiência de toda carga afetiva possível à personalidade do indivíduo. E não há como não ver o caráter dinâmico e criativo do insight; o conhecimento é novo, a maneira de conhecer renovando-se dentro do próprio ato de conhecer, também renovado (OSTROWER, 2001, p. 67).

O que Ostrower defende, de maneira brilhante, em sua obra é exatamente como a criatividade é uma característica inerente ao ser humano, e não um privilégio de artistas. A partir de minhas memórias, pude criar uma poética material sobre o que sentia (e sinto) de maneira tão intensa. Contudo, como já expressei anteriormente, acredito que minhas vivências interligam-se às de outras várias pessoas que fazem parte de minha vida, ou até pessoas que eu não tive nenhuma conversa, que não conheço, mas que sinto falta de estar perto novamente, pela fome de pele.

Portanto, acredito que a criatividade que me permeia no momento de criação deste objeto têxtil, também se deve a como essas pessoas são criativas em seu cotidiano, seja na maneira de me contar suas saudades ou até mesmo no jeito que vivem suas vidas; contam histórias; desempenham seu trabalho. E, assim como Ostrower demonstra em seu livro, é preciso estar aberta, ser um ser sensível para assim ser capaz de perceber todas essas narrativas que acontecem ao nosso redor, bem como ordenar e interpretar nossas próprias experiências. E é isso que busquei e busco diariamente em meu fazer poético e nas práticas do dia a dia.

Além disso, concordo quando Ostrower atesta que a memória tem papel importante nos processos de criação, no que toca à expansão de possibilidades narrativas que o indivíduo dispõe, bem como uma distância necessária para avaliar práticas já realizadas, além de possibilitar a criação (ou reprodução) de espaços.

Por vezes a memória é reavivada por acontecimentos presentes, por meio de associações de dados já interligados, ordenando vivências do passado. A memória configura-se com um processo seletivo e também renovável de acordo com novas associações. Fayga esclarece que:

O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e intenções, forma-se uma geografia ambiental, geografia unicamente humana. Outros territórios não de se lhe incorporar ainda. Imensos e ilimitáveis. Acompanhamos a intenção da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus voos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências (OSTROWER, 2001, p.19).

Acho interessante o modo com que Ostrower apresenta a memória como um espaço que podemos sempre revisitar, coletar o que achamos necessário e, ao trazer essas lembranças para hoje, ressignificá-las, mantendo-as vivas, ativas. A memória é

também um lugar móvel já que, por vezes, se modifica com o passar do tempo. Além disso, as experiências passadas vão moldando nossas ações de hoje, como Fayga diz, trata-se de um “passado-presente-futuro”.

Somos construídos dessas memórias, por vezes divididas com outros, modificadas por terceiros. Quantas vezes contamos uma história e outra pessoa que estava presente nela nos contesta, dizendo que tudo se deu de maneira diferente? Essa narrativa se torna múltipla, assim como acredito que seja esse trabalho, tanto pela sua temática quanto pelas pessoas envolvidas nele. Foram diversas mãos, vozes, histórias e fragmentos de experiências partilhadas que construíram o que se tornou esse livro têxtil. Uma memória coletiva de muitas saudades.

Talvez saudades seja algo que eu nunca saiba como explicar, talvez eu *nunca saiba o nome*. Mas sei o que sinto e sei que somos muitos. Acho que deparei-me neste trabalho com algumas problemáticas ligadas à linguagem: questionei-me se é apenas no português em que podemos recorrer a essa palavra tão bonita e com o significado tão imenso (descobri que, além de essa afirmação não ser correta, ela advém de um nacionalismo português); ou se é correto falarmos sobre saudades, assim no plural (descobri que podemos); perguntei-me até onde as palavras podem ser úteis para a formulação de qualquer que seja a explicação que queremos dar sobre o que seja um sentimento. Descobri então que há certas coisas que transpõem a necessidade que tenho de esclarecer, foi preciso apenas sentir. Talvez, como disse já há muito tempo Luiz Gonzaga (1950): “saudade o meu remédio é cantar”. Decerto, Luiz entende de saudades, sabe que o remédio é mesmo vivê-las, em seu estado mais puro até nosso âmago.

Não importa se for “añoranza”; “inanguôró”; “hanîn”; “söknudur” ou “nat-sukashii”, estamos todos afogados na ausência, na nostalgia, no querer que o passado torne-se presente e futuro. O tempo/espço também torna-se confuso, fica longe no calendário e perto da gente, na memória, nas saudades.

Sei que quando tudo voltar ao normal, quando pudermos ter a calma que nem sabíamos que existia no dia a dia sem Covid, matarei todas essas saudades, apenas para criar outras no lugar. As saudades se renovam, ao longo das nossas vivências criam-se mais e mais saudades, num ciclo indelével.

REFERÊNCIAS:

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Qui Nem Jiló**. Rio de Janeiro: RCA: 1950.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 15ª edição, 2001.

PAYNO, Mariana. A saudade não é exclusividade do português. **Revista Gama**, [s.l.], n.4, jun. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.com.br/semana/deu-saudade/como-se-diz-saudade-alem-do-portugues/>. Acesso em: 9 fev. 2021.

RIVAS, Sílvia Lopes. Neurociência explica por que temos “fome de pele” e precisamos de abraços. **El País Brasil**, maio 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/smoda/2020-05-16/neurociencia-explica-por-que-temos-fome-de-pele-e-precisamos-de-abracos.html?utm_source=NexoNL&utm_medium=Email&utm_campaign=OQEL. Acesso em: 14 fev. 2021.

STEVENS, Sufjan. **Futile Devices**. *In*: The Age of Adz. Nova York: Asthmatic Kitty: 2010.

OLVIDO

Mariana del Val¹



Olvido, perlas bordadas sobre carpetita de 1955, 10 x 10 cm, Mariana del Val, 2020.

1 Directora del museo de arte Evita-Palacio Ferreyra, en la ciudad de Córdoba Argentina. Desde allí promueve prácticas artísticas contemporáneas. Es profesora titular en tres cátedras de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Su formación académica fue en esa misma universidad, en la que se graduó como profesora superior en educación artística y Licenciada en Pintura, recientemente obtuvo el título de Especialista en Arte Contemporáneo. Como artista obtuvo premios en pintura y participó en numerosas exposiciones.

*No está en el tiempo sucesivo
 sino en los reinos espectrales de la memoria.
 Como en los sueños
 detrás de las altas puertas no hay nada,
 ni siquiera el vacío.
 Como en los sueños,
 detrás del rostro que nos mira no hay nadie.
 Anverso sin reverso,
 moneda de una sola cara, las cosas.
 Esas miserias son los bienes
 que el precipitado tiempo nos deja.
 Somos nuestra memoria,
 somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
 ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

Olvido se fue gestando en tres dimensiones, para su producción y análisis. La dimensión técnica del bordado como categoría textil en el marco del arte contemporáneo, las tramas de encuentro y relaciones interpersonales que se generan en comunidades ficcionales de producción artística, y las tramas de la memoria que evocan y enlazan de manera evanescente imágenes, sentidos, emociones y saberes, así como rostros, miradas y aromas que recrean el mundo y sostienen las identidades subjetivas.

La convocatoria *Tramações: a memória e o têxtil*, me permite articular estas dimensiones, encontrar retazos de historia, mi historia, en una pieza textil producida por las manos de mi madre y en ella, conjurar el olvido con las huellas que deja el bordado. De alguna manera analizar esta obra requiere recuperar el proceso autoreferencial que atravesó su construcción simbólica.

EL BORDADO UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y COMUNITARIA

No puedo evocar ningún momento en mi vida sin la presencia de la creación artística. Mis recuerdos de infancia más remota recuperan mis acciones de dibujo sobre cartón de personajes que luego usaría para jugar mientras mi padre estudiaba medicina. Por otra parte, algunos bordados pequeños en los que mi madre me fue enseñando técnicas de hilos entrecruzados. El dibujo y la pintura acompañaron toda mi infancia y adolescencia, como un modo particular de habitar el mundo.

Mi formación académica en la Facultad de Artes fue con orientación en pintura. Sin embargo, por mis participaciones en proyectos de construcción comunitaria, aparece el bordado en mi producción artística. Desde el año 2016 formo parte de un colectivo de mujeres que se reúne a bordar todos los sábados en el museo Evita- Palacio Ferreyra. Esta producción está pensada a partir de desplazamientos a prácticas territoriales y comunitarias, que ya son una variable importante en el arte contemporáneo. Este colectivo piensa el bordado como una actividad artística que nos permite crear, reflexionar y construir sentido dentro del museo. Cada año debatimos un tema de interés para el grupo y vamos reflexionando, leyendo y compartiendo hasta que cada una concibe su propia pieza bordada. Constituimos

una trama de mujeres que va tejiendo imágenes, sentimientos, ideas. Una urdimbre en la que nos inscribimos desplegando la subjetividad, promoviendo intercambios y reconociéndonos mutuamente.

Pensar este tipo de producciones, nos remite a desplazamientos y ciertos cambios de paradigma, como el cambio de concepción de roles de artista y espectador, tal como lo definían los procesos artísticos de la modernidad. *El artista* aquí se transforma en mediador de una comunidad, un programador, puede funcionar como facilitador de procesos creativos, en las que un grupo de personas trabajará formas no siempre identificables como sonidos, encuentros, emociones, palabras, o simplemente en experiencias esporádicas irrepetibles, o en la concreción de encuentros con otras agrupaciones y comunidades. *El espectador* se transforma en un sujeto activo que forma parte de la comunidad productiva: su participación es central, no periférica. Para Ranciere no se trata de emancipar al espectador, sino de reconocer su actividad de interpretación activa, y por qué no, participativa. Reconocer para conceder importancia al proceso y no sólo al resultado, abandonar concepciones de autoría y su desplazamiento hacia nociones múltiples y diversas que circulan en espacios y con métodos alternativos define estas estéticas comunitarias.

Estas pequeñas comunidades ficticias (LADDAGA, 2006) se planifican respetando ciertos principios y activando dinámicas (de encuentro, convivencia y traslado), pero de ningún modo pueden mantener estructuras fijas. Por tratarse de procesos experimentales, abiertos, y cooperativos que van capitalizando singularidades sin anular las distancias, mantienen procesos fluctuantes y diversos. Se parte de una idea, se la va consensuando, el orden está sujeto al bien común, pero manteniendo y respetando los intereses individuales. Estar abierto a lo que acontece, capitalizar lo que pueda ir sumando al proyecto en el proceso es parte constitutiva de las lógicas de producción. Estar atentos a, al igual que en la vida misma, estar abierto a la divergencia, sumar capas de sentido (campo ampliado).

El bordado como experiencia colectiva habilita la palabra, el diálogo, la reflexión, la búsqueda del apoyo fraterno. Dentro de las búsquedas hicimos un relevamiento de cómo el bordado fue un punto de resistencia en distintos momentos de la historia de las luchas femeninas, se bordaron pañuelos pidiendo por la aparición con vida (madres y abuelas de Plaza de Mayo), se bordaron pañuelos denunciando femicidios (Bordamos por la Paz), se bordaron pancartas con reclamos de derechos (Sufragistas), en todas estas experiencias la palabra se volvió testimonio, memoria y denuncia. La palabra bordada tiene relieve y a su vez laborioso tiempo invertido con aguja e hilo lacerando la tela para no borrarse nunca más.

Entendimos que la palabra bordada no es la única en esa experiencia de bordado, emerge también la palabra que se intercambia en esos diálogos en los que el colectivo se reúne. Cada bordado es el fruto de un diseño gráfico después de varios momentos de reflexión para transmitir alguna idea. Esa es la dinámica de Bordadoras en el Museo. Nuestros bordados son modos de pensar el mundo. En cada proceso de producción hay una historia que se cuenta y que fue concebida para ese fin. Bordar es incidir con aguja, anudar y dibujar con hilos, imaginar resultados, sentir con otras, compartir.

Bordar en un proyecto colectivo es una experiencia rizomática: sin duda, surge en cualquier momento y cualquier lugar, con consecuencias inesperadas, con apertura de vínculos que, por arbitrarios que parezcan, se vuelven importantes. Cada conexión que establece el colectivo abre a una nueva posibilidad, da lugar a lo inesperado, a lo múltiple a lo diverso, al vínculo infinito con otros, entre nosotras, imposible de medir y de transmitir. La experiencia es intransferible, se puede contar, se puede describir, pero nunca sustituye ese momento preciso en el que ocurre.

El bordado en sí se transporta fácilmente y se puede retomar sin dificultad en cualquier momento del día. La transmisión de conocimiento se hace de unas a otras. No distingue ni edades ni formación académica. Nos iguala en ese ritual de reunirnos para bordar.

SOMOS NUESTRA MEMORIA

La convocatoria *Tramações: a memória e o têxtil* despertó en mí una búsqueda. Comencé a pensar una producción como dispositivo de reflexión visual a cerca de la memoria. Empecé un recorrido sobre la trama de la memoria en sus implicancias para la vida cotidiana, en la trascendencia de lo que se transmite como un saber, y por último el vestigio de lo material como indicio de un instante.

Nunca antes había relacionado el bordado con aquellas primeras experiencias compartidas con mi madre cuando yo era una niña. Sus relatos sobre mi bis abuela, una mujer muy poderosa, que bordaba como los dioses. Todas las piezas bordadas por ella quedaron en mi poder porque mi madre consideró que yo era la única capaz de valorarlas. El bordado es un claro ejemplo de una práctica que se trasmite de un modo no formal e intergeneracional.

Antes de bordar recuperé todas las piezas heredadas, las inspeccioné una a una. Traté de pensar sus diseños y sus lógicas. Sus colores, sus texturas, sus aromas me remiten a un pasado en el que las mujeres de mi familia se juntaban a bordar. Esta práctica ocupaba un doble rol en las señoritas de sociedad, la producción de piezas para el ajuar y llenar un tiempo de esparcimiento dentro del hogar. Traté de imaginar esas rondas de mujeres que alguna vez describió mi madre. Otra vez la trama de relaciones, de vínculos, de encuentros que producen sentidos, que transmiten saberes. Otra vez el bordado es testigo, testimonio, huella de una comunidad que se construye y manifiesta.

Como en la poesía de Borges, los recuerdos no son sucesos lineales, sino que aparecen de modo espectral en la memoria, se mezclan, se unen, cambian con el tiempo. Los objetos son despojos que el mismísimo tiempo nos deja. Nada tiene el mismo significado para mí desde que mi madre no me recuerda. Hace algunos años ella transita una enfermedad que va degradando su memoria. He pensado mucho sobre la importancia que tiene la memoria y cómo su ausencia se vuelve un lugar oscuro y difícil de asimilar.

Leí un reportaje a Galia González Rosas en el que ella decía que “aprendemos a bordar cerquita de las mujeres, las observamos, nuestros cuerpos reconocen los saberes de sus cuerpos, tratamos de imitarlas. Y aprendemos a través de los afectos y del cuerpo, no de la palabra o de aquello que han nombrado «razón»”. Esa

afirmación define de algún modo la acción de transmisión corporal y afectiva que nos atraviesa en el bordado. Desde ese mismo lugar pensé el proceso de rescate emotivo para construcción de esta pieza bordada, atesorando cada recuerdo de esos momentos compartidos con mi madre. Cada vez que trataba de imitarla, la admiración que sentía por la prolijidad de sus puntadas, su amorosa voz tratando de enseñarme cómo resolver una forma en la tela, nuestras conversaciones en torno a la técnica y cómo ella misma aprendió con su abuela.

Elijo bordar sobre una pequeña pieza textil que alguna vez hiciera mi madre, allí inscribo la palabra *olvido*. Aunque ella pierde cada día la capacidad de recordar, nuestro afecto sigue intacto. Algunos días sus ojitos vidriosos no me conocen, hasta que la nombro, me nombro, ese simple acto ilumina su cara con una sonrisa. En algún lugar queda el registro de nuestros abrazos.

La decisión de incorporar palabras en el bordado recupera también su profesión: maestra, lectora ferviente y escritora. Incorporar palabras se vuelve un imperativo. Por la escala del soporte, todo debe resumirse en una sola palabra. La búsqueda tiene que ver con lo que necesariamente pretendo evocar. Hago listas, busco significados.

Releo a Borges y repito en voz alta: *somos nuestra memoria*. Todo cobra otro significado, habla de fragmento de espejo roto, de formas inconstantes. ¿Será posible pensar que no queda nada ante el olvido?. Quizás el olvido se impone como una cuchilla que fragmenta cada vez más esa quimera de la que habla Borges. Cuando afirma que no está en los tiempos sucesivos sino en los reinos espectrales de la memoria confirma la posibilidad de que, en cada pieza bordada, en cada recuerdo, en la ficción entremezclada del recuerdo se tramen nuevos significados para que el olvido no pueda ganar esa batalla.

Si el significado de olvido pone en presente no recordar, esa acción involuntaria que elimina recuerdos de nuestra memoria, es la palabra ideal para encarnar lo que quiero simbolizar en esta obra. Ojalá se pueda detener el olvido y celebrar la memoria.

Olvido cuenta un vínculo con mi madre y a su vez lo renueva. Ese pequeño género sobre el que bordé con hilos y perlas me transporta a su juventud. Bordar con perlas es un homenaje a lo que ella misma elegía como adorno. Me impongo un cuidado extremadamente minucioso para no deteriorar esa frágil tela. Todo el proceso de bordado se vuelve una delicada acción en la que nada pasa a mi alrededor.

Esa pieza en mis manos me hace pensar en las suyas, en una operación similar. Unir. Bordar. Cada puntada cuenta. No importa el resultado. Importa esa acción que une dos tiempos.

El bordado es un medio de representación gráfica y el rescate simbólico de un vínculo que creció compartiendo saberes (bordar, cocinar, amar).

Olvido busca atesorar cada instante como si fuera el último.

Detener el tiempo en cada puntada.

REFERÊNCIAS:

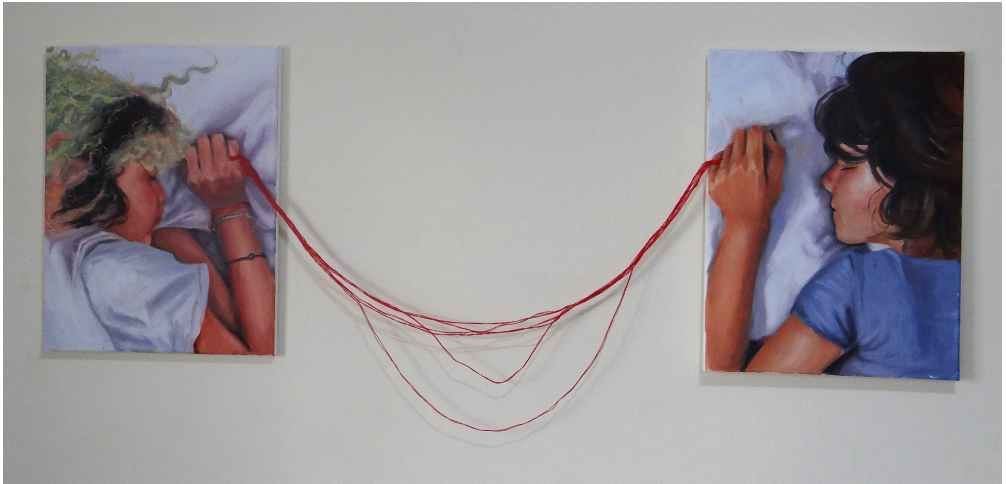
BORGES, Jorge Luis. **Elogio de la sombra**. Cambridge: Ediciones Neperus, 1969.

GONZALEZ Rosas, Galia. Bordar es resistir: Reflexiones feministas entre la aguja y el hilo. **Hysteria Revista**, [s.l.], fev. 2020. Disponible en: https://hysteria.mx/bordar-es-resistir-reflexiones-feministas-entre-la-aguja-y-el-hilo/?fbclid=IwAR1mFp4a2NSYNngp-0zj07ZPv2Q0Nqq-j4hYDI0d1OSU1gb_tWfkETL_Cxg8. Acceso: 30 ago. 2021.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la Emergencia**. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2006.

LEMBRE DE NÓS

Alanys M. Araújo¹



Lembre de nós, tinta a óleo sobre tela, 20x30cm, Alanys Araújo, 2020.

“sei que alguém no futuro também lembrará de nós”²
Safo de Lesbos

Uma vez conversei com um bom amigo sobre a falta que sinto de arte com narrativas LGBTQ+, e que exploram mais do que o sofrimento histórico-cultural. Parece-me que só somos interessantes para o público cisgênero e heterossexual quando nos tornamos tragédias, quase como uma fetichização de nossa dor. Foi nessa conversa que eu afirmei que iria produzir o conteúdo LGBTQ+ que eu gostaria de ver; não para o olhar cis-hetero, mas para outras pessoas que, assim como eu, se encontram no trânsito de sexualidades e gêneros que fogem do normativo. Eu iria produzir arte queer e eu iria produzir arte sobre amor.

A palavra *queer* passou por diversas mudanças de significados ao longo dos anos. Mesmo agora, os significados são múltiplos e dependem do contexto do texto que o cita. Por causa disso, resolvi deixar explícito o significado ao qual estou me referindo: aquele da Teoria *Queer*, de Teresa de Laurentis (2015), “diferente”,

1 Alanys M. Araújo é graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tem experiência na área de arte/educação em espaços não-formais e atua como artista visual.

2 A tradução vem a partir do grego e foi cunhada por Guilherme Gontijo Flores que escreveu sobre Safo de Lesbos no artigo “Entre metro e mantra: a poesia grega arcaica em tradução e performance brasileiras” (FLORES, 2018).

“dissidente”, aquele que difere da heterossexualidade compulsória e da cisgeneridade padrão. A associação da palavra *queer* com pessoas LGBTQ+ é relativamente recente:

No último século, depois do notório julgamento e prisão de Oscar Wilde, a palavra *queer* foi particularmente associada com a homossexualidade, como estigma. Foi somente com o movimento de liberação gay dos anos 1970 que a palavra se tornou motivo de orgulho e uma marca da resistência política. Da mesma maneira que as palavras *gay* e *lésbica*, *queer* era uma contestação social, antes de ser identidade (LAURETIS, 2019, p. 397-398).

Quando li a chamada para a 3ª edição da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*, solidifiquei algumas certezas, sendo essas: que meu trabalho iria ser íntimo, que seria sobre algo que me move, e que iria dialogar com qualquer pessoa que ama alguém como eu amo. Se vivemos em um mundo “onde as imagens se transformaram no produto mais essencial de nossa informação e conhecimento” (DIAS, 2010, p. 282), então é importante que as imagens reflitam a diversidade das pessoas e a realidade para além da cisheteronormatividade. Pessoas LGBTQ+ devem produzir imagens e essas imagens devem estar disponíveis para serem vistas por todos. Dias (2010, p. 282-283) fala que “a sexualidade é excluída na maioria das vezes das discussões de diversidade na Arte/Educação; não há nenhum estudo em profundidade que trate da representação *queer* nos programas de arte visual”.

Foi abraçando meu processo de investigação na cultura visual, através da leitura e produção de obras que abordam o amor LGBTQ+, que eu comecei a entender a importância de uma representação sensível desse amor *queer*. É a *a/r/tografia* que me apresenta as ferramentas necessárias para começar essa pesquisa, pois pode ser uma abordagem de investigação que conecta as práticas do artista/pesquisador/educador através da pesquisa-ação, onde a minha prática artística e minha pesquisa são emaranhadas com minha vida e minhas experiências (DIAS; IRWIN, 2013).

Nas minhas investigações me deparei com Safo de Lesbos, poetisa grega que viveu por volta de 600 A.C. Foi por conta dos rumores de seu envolvimento romântico e sexual com outras mulheres de seu círculo e dos fragmentos de poemas românticos nos quais o eu-lírico deseja e encanta-se por mulheres que o termo “lésbica” (mulheres que nasceram na ilha de Lesbos) tornou-se sinônimo para uma mulher que se relaciona com mulheres (LEITE, 2017). Pouco de sua poesia sobrevive até hoje, mas li livros que traduziam os fragmentos encontrados, e nenhum desses fragmentos capturou tanto minha atenção quanto o fragmento 147: “sei que alguém no futuro também lembrará de nós”. É sobre isso que é arte, não é mesmo? Algo que irá durar mais do que você. Uma memória sólida, palpável e permanente; que prova que você existiu aqui, nessa terra. Passei muito tempo pensando quem era o “nós” desse fragmento de Safo; pensei, se fosse eu... como eu seria lembrada? Com quem? Como eternizamos nossos jovens LGBTQ+?

Quando se trata de memória, sempre me apego àquelas que me trazem segurança, ternura e conforto. Decidi trabalhar com as tenras lembranças que me movem. Na obra *Lembre de nós* eu resolvi pintar uma manhã, minha imagem dormindo

ao lado da mulher que eu amo, a luz do sol vinda da janela entrecortada pelas cortinas, a sensação da minha camisa de algodão mais confortável. É onde me sinto mais segura, e é onde eu entendi plenamente do que Safo estava falando no fragmento 147: sim, alguém vai lembrar de nós no futuro (FLORES, 2018). Mesmo que não seja de nossos rostos, lembrarão do nosso amor, e eu digo isso porque eu penso em todas as mulheres que já amaram outras mulheres durante a história do mundo, e percebo que, por mais que eu não me recorde delas em si, eu sinto o amor delas entrelaçados com o meu amor pela pessoa dormindo ao meu lado. Até mesmo quando coloco minha mão sobre a dela, eu sinto a familiaridade de vidas que eu não vivi.

Na obra, há duas pinturas conectadas por uma linha vermelha. São duas pinturas sobre duas telas separadas porque eu almejei uma representação tangente da individualidade das pessoas retratadas ali. Eu e ela somos duas mulheres diferentes, com vidas diferentes, mas que não deixam de estar conectadas o tempo inteiro (o que eu illustrei com a linha vermelha). Bordei essa linha vermelha diretamente na tela, circulando nossos dedos mindinhos e nos conectando através da distância entre as pinturas. Enquanto bordava, despejei todo meu afeto e carinho no ato, com o mesmo cuidado com que toco nela. Contornei com linha o mindinho que geralmente toco com meus dedos. O significado da linha vermelha varia de cultura para cultura, mas o que eu invoco é uma lenda de origem chinesa:

[...] o *akai ito* ou “fio vermelho do destino” que diz que os deuses, no momento do nascimento de uma criança, amarram em seu tornozelo um fio vermelho, invisível para os humanos, que a ligará à pessoa que está predestinada a ser sua alma gêmea [...]. Na lenda, este fio tem um vínculo muito forte na ligação amorosa entre duas pessoas, até mesmo porque o deus responsável por esta tarefa é conhecido como um antigo deus lunar casamenteiro chamado YUÈ XIÀ LǎO RÉN ou YUÈ LAO (NÚÑEZ, 2020, p. 56-57).

A conexão entre amor, memória e bordado me parecia óbvia. Tal como Eros¹, teci com esse fio vermelho nossa história, nosso desejo, nossas dores e acima de tudo, nosso amor. Para que essa linha nos guiasse uma para a outra e que guiasse outras como nós. Que essa linha estique e enrosque, mas nunca se parta. Quero que quando eu me encontrar longe demais da mulher que eu amo, eu sinta o puxão desse cordão, e quero sempre saber o caminho de volta para ela. Que esse bordado faça com que, mesmo depois que nossas mãos já não se encontrarem mais, depois que nossos pés não trilharem o mesmo caminho, depois que as flores fizerem moradia no meu corpo enterrado, alguém lembre de nós no futuro. Donna Tartt coloca esse sentimento em palavras, escrevendo que “o que quer que nos ensine a falar com nós mesmos é importante — o que quer que nos ensine a sair do desespero ao chamado de um canto. Mas a pintura também me ensinou que podemos falar uns com os outros através do tempo” (TARTT, 2014, p. 719).

Essa obra é como eu gostaria de conhecer arte *queer* nos museus, galerias e

1 Eros, filho de Afrodite, era o deus do amor erótico.

cinemas do futuro: uma coletânea de memórias de pessoas comuns, que sensibiliza o olhar do espectador não pela tragédia de uma vida nas margens do heteronormativo, mas pelo atestado do multiculturalismo da humanidade. Provas de que pessoas LGBTQ+ viveram e amaram.

Com essa investigação e criação eu esperava ter chegado a uma conclusão mais sólida para quem era o “nós” do fragmento 147 de Safo (FLORES, 2018). Talvez eu esperasse encontrar algum livro obscuro que contivesse uma tradução nunca antes vista que complementasse esse fragmento; talvez eu estivesse esperando um arqueólogo encontrar o resto de um manuscrito completo. De qualquer forma, não encontrei as respostas objetivas. Em vez disso, ao pesquisar em diversas produções artísticas sobre memória e pessoas LGBTQ+, apenas tive a certeza de que o que eu sinto agora, esse amor maior-que-o-mundo-inteiro e essa vontade de criar — ao contrário do que parece às vezes — não é único. E é reconfortante saber disso. Saber que pessoas se sentiram assim durante toda a história da humanidade e que se eu souber onde procurar, posso encontrar as memórias de mulheres iguais a mim, e posso dialogar com elas.

Pintando essa obra eu pude dialogar com mulheres que, como Safo, vieram antes de mim e pediram para serem lembradas. O “nós” do fragmento 147 não precisa de esclarecimento, porque eu sinto em mim a resposta para o enigma desse pronome. Quando escreveu isso, Safo estava se referindo a ela mesma, às outras poetisas e artistas gregas, às mulheres de seu círculo as quais ela amava de todas as formas em que se pode amar alguém e às mulheres que sonhavam em segurar as mãos de outras mulheres.

REFERÊNCIAS:

DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria *queer*. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Arte/Educação Contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010, p. 277-291.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L (orgs). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte**: A/R/Tografia. 1. ed. Santa Maria: UFSM, 2013.

FLORES, Guilherme Gontijo. Entre metro e mantra: a poesia grega arcaica em tradução e performance brasileiras. In: BROSE, Robert de (Org). **Pervivência Clássica**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018, p. 101-117.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 397-409.

LEITE, Letticia Batista Rodrigues. Safo de Lesbos: Ícone Lésbico?. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO & WOMEN'S WORLD CONGRESS, n. 11 & 13, 2017, Florianópolis. **Anais [...]**. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503336042_ARQUIVO

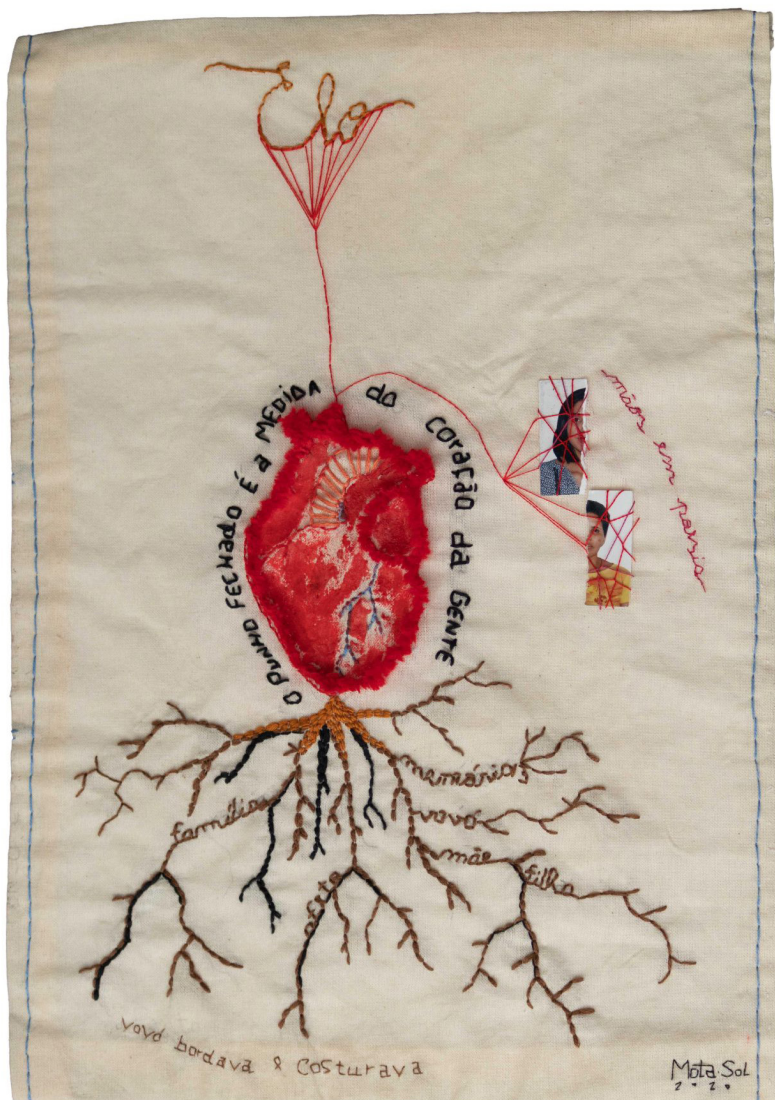
[Texto completo MM_FG_letticiabri.pdf](#). Acesso em: 20 fev. 2021. p. 01-08.

NÚÑEZ, Rodrigo. Meus Pequenos Fantasmas como Documentos de Trabalho. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 55-74, dezembro de 2020.

TARTT, Donna. **O Pintassilgo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ELO: UM RECORDAR DO TEMPO

Carolina Alexandre da Mota²



Elo, técnica mista sobre algodão cru, 28 x 39 cm, Carol Mota, 2020.

² Graduanda de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Fotógrafa e Artista Visual. Bolsista pelo Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC), sob orientação da prof^a Dr^a Maria Betânia e Silva.

A vida seguia mansa, era mais um final de semana quente. A fim de quebrar a monotonia dos dias úteis, tivemos a oportunidade de experimentar e viver nossa inventividade. O tempo, esse corria a nosso favor, cheio de brechas livres que aos poucos fomos preenchendo com tentativas, recortes, cola, barbantes, linhas e nós. Ela tirou uma ideia de dentro de uma de minhas gavetas e me instigou o pensar, me fez recordar que a muito tempo esse objeto de formato de coração estava parado, a poeira parecia ser sua companhia de muitas horas e isso me inquietou. Precisava fazer esse coração de matéria mista voltar a “bater”. E assim fomos juntas criando uma teia onde ele iria ficar pendurado, a fim de se movimentar e sempre que eu perdesse meu olhar, lembrar o que simbolicamente representava, camadas de memória que fomos construindo juntas. Aos poucos o pulsar voltou, a cor voltou, a vida em movimento surgiu. Eram quatro mãos, duas muito mais maduras e vividas, o outro par cheio de vontade e euforia. E juntas demos um novo sentido para aquele coração empoeirado e fomos atravessadas por uma memória de uma vida inteira que no exato momento que terminamos foi o insight para a construção de Elo.

É sobre o afeto que nos circunda, sobre essa relação de cri(ação) que está presente conosco, além é claro do fortalecimento de nossa trajetória e amor as nossas vivências, Elo é a materialização de forma simbólica sobre a relação de mãe e filha.

Há algum tempo que venho pesquisando sobre a história de minha família materna. O recorte temático era a relação de minha mãe e tias com a minha avó Luiza, que infelizmente não conheci em vida. Busquei encontrar as pistas sobre como isso reverberou na minha criação e conseqüentemente na trajetória que optei por seguir através/com artes visuais. Foi através dessa investigação que pude alinhar minhas ideias e materializar vontades. Dentre as pistas que encontrei estão o contato com a costura, o bordado, o crochê como algo presente na infância de minha mãe e tias.

Ainda durante a idealização, fiz o convite formal para que minha mãe viesse construir uma costura à quatro mãos. Conteí a ela o percurso do meu *insight* e juntas concordamos em fazer algo que ainda habitava no plano das ideias. E a partir desses fios de passado/presente/futuro fui puxando e modelando a proposta artística.

PONTOS DE PARTIDA, MEIO E FIM... TODOS SÃO CAMINHOS

Estive diante do imprevisível, e apesar da certeza do recorte que queria apresentar, ainda não era nítido como materializar. O processo de construção da obra era uma incógnita em meio a imensidão de caminhos e possibilidades e “além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina” (OSTROWER, 2016, p. 55).

Através dos diálogos, entre o presente e o passado, fui conectando pontos que tínhamos em comum. A relação com o tecido era um elemento que lembrava a relação de minha mãe com minha avó. O tecido nos atravessa de formas distintas, porém era presente em nossas relações com nosso fazer artístico. Sobre essas conexões que aos poucos iam sendo construídas e dando corpo a obra, Ostrower (2016,

p.20) comenta sobre as associações, as conexões que vamos fazendo entre os pontos durante o processo criativo que “apesar de espontâneas, há mais do que certa coincidência no associar, há coerência”.

Optei pela utilização do tecido de algodão cru para a base, seria a folha em branco onde iríamos colorir com nossas ideias. Uma outra característica, que quis trazer para a obra foi a técnica do bordado. Pedi para minha mãe compartilhar comigo, ensinando-me, pois queria que fosse uma característica presente, a ideia de continuidade e de herança.

A memória era uma base “sólida” que alicerçava todas as outras camadas que aos poucos iam sendo integradas e assim construindo a obra. No movimento da agulha, por exemplo, a depender do tipo de ponto que será aplicado, ela pode sair em distintas direções. Às vezes retorna ao ponto de partida, se distancia, move-se de forma circular. Mas apesar de seguir diferentes caminhos ela ainda está na construção de uma única obra. No final, ao encarar o bordado, percebemos a multiplicidade de caminhos percorridos. Todo esse movimento demarcado através da linha, associa ao próprio movimento que a mente faz para resgatar as memórias e lembranças. Sobre isso, é relevante apresentar Candau:

As relações de si para si mesmo, o trabalho de si sobre si mesmo, a preocupação, a formação e expressão de si, supõem um trabalho da memória que se realiza em três direções diferentes: uma memória do passado, aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das fundações e das recordações; uma memória da ação, absorvida num presente sempre evanescente; e uma memória de espera, aquela dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro. [...] a relação que temos com o tempo é tridirecional (CANDAU, 2019, p. 60).

Desejava ver essa materialidade pronta, na certeza de que sempre que a gente parasse para contemplá-la, pudéssemos voltar ao instante em que a idealizamos, pois “através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2019, p. 61).

Os diálogos eram disparadores de memórias. Durante o bordar junto, compartilhamos lembranças. Na companhia uma da outra, surgiam os símbolos, estes iam sendo incorporados a nossa produção.

Como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior do sensorio e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções (OSTROWER, 2016, p. 56).

Percebi o quanto nós tínhamos uma relação estreita com a experimentação a partir de outras produções artísticas que fazíamos em paralelo. O desvio do comum é algo que estávamos habituadas a realizar e que deveria estar presente neste processo, era nossa identidade.

Ainda nas etapas iniciais, tinha pensado fazer alguns registros fotográficos. Para no futuro acessar de forma mais aprofundada e completa todo nosso processo. Na verdade, não só nós, mas toda a família. Nosso objeto biográfico¹ representava nossa experiência vivida (BOSI, 2003).

A FOTOGRAFIA: UM ATO POÉTICO DO OLHAR²

Mãos em movimento e em sintonia com o olhar. Atento, borda e segue o caminho do desenho no tecido, vai preenchendo e dando volume aos poucos. A visão fotográfica, de forma simultânea, também acompanhava o processo. Focar, recortar e paralisar o instante, continuar e recortar mais um tempo. Existiam ali muitos olhares, da fotógrafa, da filha, do equipamento, da mãe e de todas as que nos guiaram até aquele instante. Sobre a construção da imagem é importante citar Flusser:

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. [...] elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (FLUSSER, 1985, p. 7).

Ter esse processo documentado em imagens servia para apresentar de forma mais completa esse recorte da nossa história. Eram nessas etapas de elaboração, de diálogos, de ensinar e aprender que continha o verdadeiro significado de *Elo*. O pensamento que me atravessa durante a elaboração da obra era que seu real significado estava no processo, não buscava chegar ao fim. Eu queria viver o momento, viver o sentimento de fazer algo juntas, esse era o objetivo principal.

Através das fotografias pude notar a semelhança de nossas mãos e lembro da frase dita por minha mãe: *“o punho fechado é a medida do coração da gente”*. Estávamos literalmente colocando nosso coração na obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eram muitas incertezas sobre como materializar o processo. Os diálogos, aos poucos, foram dando pistas do caminho a ser construído e tudo ia se encaixando e criando harmonia. Dúvidas faziam parte e sempre apareciam, mas estávamos sujeitas a isto quando nos propomos a vivenciar a experimentação.

Um ponto que se aprende, uma cor, uma direção marcada à lápis no tecido. Formas, volumes e significados. O tempo na maioria das vezes corria sem perceber, mas os olhos denunciam o cansaço. Enquadrar e tentar guardar o instante para um futuro reviver. O momento. A história. E o que tudo representa/ou.

Mãos em poesia bordando sentimentos.

1 O termo “objeto biográfico” refere-se a objetos que envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, as medalhas do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante (BOSI, 2003, p. 26).

2 Referência a frase escrita no poema de Manoel de Barros, do livro *Menino do Mato*.

REFERÊNCIAS:

BOSÍ, Ecléia. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios Sobre a Psicologia Social. São Paulo: Ed. Ateliê editorial, 2003.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Ed. Contexto, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ed. Hucitec: São Paulo. 1985.

AVESSO: OBJETO AUTOBIOGRÁFICO TÊXTIL

Ingrid Borba³



Avesso, Videoperformance, Ingrid Borba, 2020.

<https://www.instagram.com/p/CiIC0wjlukz/>

A MEMÓRIA COMO FIO CONDUTOR DA FORMA

Construir formas para memórias autobiográficas da infância, sob o suporte material e simbólico das linhas, agulhas e tecidos, foram os pontos instigadores para a produção da poética chamada “Avesso”. Esta produção esteve imersa conceitualmente no campo das práticas contemporâneas em arte têxtil e nos estudos de Fayga Ostrower (2014) sobre processos de criação e criatividade. Utilizando os conceitos delineados pela autora como: percepção, forma, memória e sensibilidade, pude constituir um referencial teórico reflexivo sobre o percurso estético escolhido de maneira sensível-consciente (OSTROWER, 2014).

Avesso é uma videoperformance, com 10 minutos de duração, onde interveño com linhas vermelhas o avesso do meu primeiro vestido de festa. Após esse processo, desmancho, com uma tesoura, todo o bordado que cuidadosamente havia feito. Intencionando, assim, ressignificar o vestuário considerado adequado para o gênero feminino através da prática do bordado como um suporte subversivo.

A partir dessa prática artística percebi que estava criando formas e imagens poéticas que partilham e produzem sentidos. Estes transitam em contextos culturais

3 Artista, professora de artes visuais e mestrandanda do programa associado de pós-graduação em Artes Visuais UFPE/UFPA, onde desenvolve a pesquisa "Alinhavar: Poéticas Têxteis e Narrativas Docentes sobre Gênero e Sexualidades". Esse artigo é parte integrante da investigação em andamento.

e subjetivos, nos quais faço parte, proporcionando outras formas de experienciar o estético, o poético e o criativo. As poéticas criativas representam nossas estruturas, percepções e condições que são refletidas por formas ao criarmos. Segundo Ostrower, o ato criador

é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2014, p.9).

Durante o processo de criação, rememorei experiências e objetos autobiográficos a partir de memórias e vivências que despertaram outros meios de interpretar conhecimentos, fenômenos, expectativas, medos e desejos. Essas lembranças foram registradas, inicialmente, em uma série de pequenas anotações que se desdobraram na videoperformance *Avesso*. Com essa poética, costurei maneiras de narrar.

Fayga Ostrower (2014) aponta que, durante o processo de criação, as ordenações perceptivas das formas possuem características tanto conscientes quanto intuitivas. Seria pela intuição que inicialmente delimitamos as nossas escolhas nas diversas possibilidades de criação e, após esse processo, as nossas decisões, dentro do trabalho criativo, se tornariam conscientes. Essas mesmas decisões estabelecem uma relação conosco de maneira lógica, cujo ponto de ligação, segundo a autora, seria a percepção de nós mesmos.

A percepção de si atua como potencial criador transformando o mundo físico, os contextos e as condições culturais às quais pertencemos. Para Ostrower, somente quando há a integração intencional dos processos intuitivos, conscientes e da sensibilidade, como um meio de “elaboração mental das sensações” (OSTROWER, 2014, p. 12), é que podemos falar de criação. Deste modo, a criatividade estaria presente em qualquer atividade que seja significativa e produza sentidos para o indivíduo.

A partir dessas premissas conceituais, percebi que um outro ponto relevante para a produção criativa seria a memória. A partir dela podemos investigar o que já se passou e reinterpretar nossas experiências para aquilo que intencionamos fazer no presente. Nas nossas memórias, podem residir intuições criativas que agem de maneira simbólica e que ampliam nossa consciência “para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus voos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências” (OSTROWER, 2014, p. 19). Foi na percepção de si e no fluxo entre os passados-presentes-futuros, que decidi criar a partir das minhas memórias e narrativas da infância. Busquei produzir sentidos sobre a formação das subjetividades do gênero feminino com a minha narrativa.

O meu aniversário de 1 ano de idade foi um dia muito importante para minha família, 10 de maio de 1994, pois sou a primeira neta dos meus avós e filha única. Minha mãe sempre me relata como organizou todo o evento comprando os docinhos, arrumando as lembrancinhas, planejando a mesa do bolo e a caixa onde foram

depositados os presentes que ganhei. Nesses relatos há sempre um destaque principal para a escolha do meu vestido de festa. Foi encomendado em uma loja de roupas infantis e chegou dentro de uma caixa muito bonita embalada com papel vegetal. Todo o meu vestuário da infância foi doado para outras crianças, mas o vestido do meu aniversário ficou guardado durante 27 anos. Possuo as fotografias, as memórias da minha família e o vestido como registros físicos do evento. Ao revirar essas lembranças, consigo sentir toda a energia do afeto envolvida nos relatos familiares ao me presentarem e me vestirem.

No percurso criativo, relatei essa narrativa com o conceito de memória descrito por Ecléa Bosi (1994). A autora fala sobre como funcionam as nossas lembranças. Muitas não são originais ou puras, mas sim permeadas pelo passado de outros sujeitos nos espaços coletivos com os quais convivemos: a escola, a família, a cidade, a casa, o quintal da avó... Estes constituem nossos aspectos autobiográficos e subjetivos. Dentro desses espaços, geralmente vividos na infância, encontramos os “Objetos Biográficos”, aqueles que perdem seu caráter de mercadoria do capital e passam a representar experiências vividas, incorporando-se simbolicamente à vida do seu dono. Despertando assim, relações que ultrapassam as formas estéticas e utilitárias tornando-se relíquias que compartilham nossas vivências e identidades. Segundo Ecléa, esses artefatos apresentam a seguinte distinção:

Há objetos como os talismãs, cobertas de pele e cobres blasonados, tecidos armoriais que se transmitem solenemente como as mulheres no casamento, os privilégios, os nomes às crianças. Essas propriedades são sagradas, não se vendem, nem são cedidas, e a família jamais se desfaria delas a não ser com grande desgosto. O conjunto dessas coisas em todas as tribos é sempre de natureza espiritual (BOSI, p. 442, 1994).

Em diálogo com Bosi (1994), percebo que meu vestido de 1 ano é um objeto biográfico têxtil, que carrega relatos e aspectos da minha autobiografia feminina. Os tecidos e linhas que formam nossos vestuários têm tanto a função de nos proteger, como também de nos demarcarem socialmente dentro do gênero. Deste modo, com essa poética, quis problematizar as variedades de modelos definidos, pela cultura e indústria, como adequadas para delimitar o feminino: saias, calcinhas, sutiãs e vestidos.

O vestido escolhido para mim na infância possui todas essas características materiais e conceituais explicitadas, além de carregar grande valor afetivo e simbólico. Porém, ao revisitar aspectos da minha subjetividade feminina, lembrei momentos em que me senti desconfortável ao usar vestidos. Na fase adulta, em várias ocasiões não me senti segura ao usar saias e acabei escolhendo usar calças. Com essa percepção, resolvi reconciliar meu desconforto com a materialidade e funcionalidade das roupas consideradas femininas e ressignificar esse objeto autobiográfico têxtil.

A lembrança e escrita desses relatos mais a sua contextualização teórica representou a primeira parte da criação poética. A outra etapa esteve ligada ao estudo das práticas contemporâneas em arte têxtil. Sobre esse aspecto, estudei modos e alternativas para contar a narrativa em imagens, optando por uma videoperformance do processo de bordado e depois seu desmanche.

O POTENCIAL EXPANDIDO DAS FORMAS TÊXTEIS

Ao investigar referenciais contemporâneos sobre a arte têxtil, me deparei com o investimento desta prática no campo expandido da arte a partir da adaptabilidade e versatilidade material que os tecidos e as linhas carregam, desdobrando-se assim em muitas possibilidades criativas.

Na contemporaneidade, muitos coletivos, grupos e artistas têm investido nas categorias simbólicas, históricas, essenciais e moldáveis que as linhas e os tecidos possuem para a arte. O tecer, por exemplo, é uma atividade artística conhecida por sua ancestralidade histórica e manual. Encontra-se muito presente no cotidiano associando-se, muitas vezes, aos ambientes domésticos. O estudo do campo do têxtil, no entanto, se estende desde de práticas artesanais, estudo de fibras, feitura indígenas, história da moda e do design, até as práticas de ativismo político feminista.

Essa tendência artística possui uma vinculação próxima ao gênero feminino, pois constitui uma prática que, em um determinado momento histórico, foi destinada à educação das mulheres. Na atualidade, trabalhar com tecidos e linhas ainda carrega concepções binárias de gênero, juízos de valor estético, entre artesanato e obra de arte, como também concepções de processos desprovidos de reflexão criativa e de gosto inapropriado. Assim, a atividade têxtil caminha por espaços de conflito e dissensos entre as relações de gênero e os valores estéticos e culturais. Sobre essa questão Luana Saturnino Tvardovskas (2015) afirma que:

A tapeçaria, arte têxtil de grande complexidade, longe de se constituir um campo menor, foi considerada por diferentes culturas e épocas como uma elaborada expressão do pensamento e desejos humanos – sendo até mesmo produzida por homens, por exemplo na França no período gótico. Para as mulheres na contemporaneidade, essa prática têxtil conjuga experiências pessoais e familiares a significados simbólicos e míticos, com os quais artistas moldam aspectos subjetivos. Desta forma, não se trata de afirmar uma visão essencialista (mulheres expressam-se por meio de tecidos, por sua delicadeza e destreza, imitando a natureza), mas de observar como essas poéticas investem na transformação e elaboração dos enunciados sociais (TVARDOVSKAS, 2015, p. 185).

O objetivo desses investimentos poéticos não seria então reafirmar o papel das mulheres junto a essa produção relegada a este gênero, mas problematizar por meio do têxtil os enunciados relativos ao feminino. Assim, a arte têxtil contemporânea se torna subversiva, pois cria de espaços de resistência micropolítica do devir que aspira uma transformação de enunciados estéticos, políticos e sociais para o gênero feminino.

Nesse contexto, a ascensão das práticas têxteis negocia por espaços nos sistemas das artes, intencionando dar visibilidade a autobiografias como outros modos de produzir enunciados culturais através das estéticas das existências. Essas práticas, partem de uma compreensão do corpo como um local conjugado às subjetividades de gênero e identidades. Desse modo, conferem outras interpretações de representação da feminilidade em negociação com modelos que associam o feminino aos espaços privados, domésticos e comedidos.

Este processo pode ser assimilado como uma percepção de si que busca expor

aspectos suprimidos nas esferas públicas do saber e do poder, dentro de uma experiência de criação artística. Anteriormente comentado, é com a percepção de si, que nos processos de criação podemos atuar modificando os contextos culturais e normativos aos quais pertencemos:

Ao se tornar consciente de sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O modo de sentir e de pensar fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental de seu agir. Criam as referências, discriminam as propostas, pois, conquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais. Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa a sua cultura (OSTROWER, 2014, p. 16).

Tal direcionamento de criação estética, também pode ser situado como estratégia política contra o apagamento feminino na história da arte. Esse posicionamento foi adotado por estudiosas e artistas da segunda onda dos movimentos feministas.

É importante salientar que, durante o século XIX as perspectivas naturalistas classificavam que existiam duas espécies de seres humanos baseadas em habilidades diferentes. Os homens representariam a razão e a inteligência, já as mulheres representariam a emoção e a fragilidade. As sociedades modernas foram construídas sob as bases dessas dicotomias entre sexos: razão/emoção, público/privado, masculino/feminino entre outros. Segundo a pesquisadora Tânia Navarro-Swain, é a partir do conceito de diferença que “o indivíduo não é mais mestre do seu processo de subjetivação, pois seu ser já é determinado pela essência que se lhe constrói. É assim que os corpos se tornam a marca exterior da identidade social para exprimir a diferença” (NAVARRO, 2013, p 52).

A naturalização das diferenças de gênero, pautada num contexto de inferioridade/superioridade, produz verdades que caracterizam sentidos de dominação, de ordem biopolítica e de controle dos corpos. A naturalização da diferença entre os sexos tenta esconder as diversidades e dobras das relações humanas e dos papéis históricos.

Anteriormente pontuado, é na segunda onda do movimento feminista, em meados do século XX, que a teoria crítica feminista irá permear as discussões entre os artistas e o seu papel político na sociedade. Historiadoras, artistas e pesquisadoras mulheres trouxeram à tona as narrativas históricas e as distribuições de poder nos sistemas das artes, a vasta maioria dos atores, nestas relações, eram homens. Os discursos produzidos na arte e na história da arte são referentes a um “nós” do gênero masculino. A esse “nós” foi atribuído um status de sujeito político, histórico com lugar de fala e autoridade. Desta forma, instituem-se narrativas contornadas por binarismos estruturais de superioridade/inferioridade entre sexos que justificaram as práticas de exclusão feminina.

A presença feminina na história da arte ainda é uma questão de invisibilidade discursiva e imagética. E para alcançar esse objetivo pesquisadoras, artistas, ativistas e estudiosas feministas passaram a romper com as convicções em relação à neutralidade, objetividade e racionalidade na produção de verdades científicas. Sendo necessária a construção de uma nova memória social que também estivesse ligada a narrativas de vida onde fosse ultrapassada a compreensão do mundo por binarismos sexuais.

Sob esse referencial teórico e com essa intenção poética, pesquisei e tive como referências artísticas mulheres que trabalhassem questionando e transformando os enunciados estéticos, políticos e sociais para o gênero feminino com a arte têxtil de maneira subversiva. Nessas linhas de criação, meus referenciais imagéticos foram: Suzanna Scott e Louise Bourgeois.

Suzanna Scott é uma artista americana que trabalha com temas ligados ao feminismo, ao corpo, suas representações nos espaços e esferas do poder. A artista possui uma série chamada *Coin Cunts* (2015-2018) que retrata a apropriação e acumulação de bolsinhas de tecido utilizadas para guardar moedas. Ela as recostura pelo avesso e as transforma em vaginas. O trabalho reflete o corpo a partir de um objeto corriqueiro invertendo seu interior e demonstrando assim relações de poder econômico em relação aos corpos femininos em contraste com suas singularidades narrativas.

Louise Bourgeois foi uma artista que trabalhou com a desnaturalização dos discursos históricos de silenciamento do feminino a partir das relações entre a sexualidade e a memória. A obra *"Pink Days and Blue Days"* (1997) remete a um armário onde estão penduradas roupas de crianças nas cores rosa e azul, como também roupas íntimas de adultos confeccionadas com rendas e tecidos que remetem a sensualidade. O trabalho fala das suas próprias memórias conturbadas da infância, além de procurar desconstruir imagens estabelecidas para a feminilidade.

Ambos os trabalhos representaram diálogos imagéticos e referenciais para produção poética porque problematizam os discursos metanarrativos do gênero feminino e expõem aspectos subjetivos e autobiográficos como potencial de criação que carregam outras possibilidades de constituição histórica e cultural. Como também, em sua elaboração material, ampliam a percepção de como trabalhar os objetos têxteis os introduzindo para o campo expandido da arte, representando, dessa forma, esse contexto de relações onde são rompidos os limites da experiência estética e da classificação do objeto artístico.

Assinalo então, a poética *Avesso*, diante dessas condições teóricas e práticas, decidindo registrá-la em uma videoperformance como ritual simbólico de cuidado do vestido, costura e corte. Nesse processo trago memórias que ordenam percepções sensíveis se entrelaçando nos demarcadores de gênero feminino, na identidade e na autobiografia.

A videoperformance como forma de registro artístico, aliada às costuras das narrativas têxteis, apresenta-se como um processo criativo onde "a arte funciona como término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores" (BOURRIAUD, 2009, p 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao dar forma à poética *Averso* e percorrer suas etapas criativas, acredito que estive produzindo cartografias do saber artístico que transitam nas práticas têxteis e suas relações com a memória. A partir de duas artistas que trabalham com o têxtil e de marcos conceituais dos estudos de arte, gênero e feminismo, intencionei criar uma poética que a reelaborasse um devir feminino que se reconcilia com demarcadores do gênero feminino.

O processo mostrou-me que ao seguir por esse caminho criativo me situo na percepção de si como potencial transformador de contextos culturais, ao relembrar os fluxos dos passados-presentes-futuros. Trata-se de uma possibilidade artística que se imbrica com formas de vida, onde posso produzir singularidades a partir de objetos que fazem parte do meu cotidiano, das minhas lembranças e narrativas. Constitui assim um processo que não se fecha com essa poética, mas se abre para outros potenciais criadores.

REFERÊNCIAS:

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade:** lembrança dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURGEOIS, Louise. **Pink Days and Blue Days.** 1997. Escultura. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/11513>. Acesso em: 25 fev. 2021.

NAVARRO, Tânia S. A história é sexuada. *In:* RAGO, M.; MURGEL, Ana Carolina A. T. **Paisagens e Tramas:** o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

SCOTT, Suzanna. **Coin Cunts.** 2018. Instalação na parede de bolsas de moedas costuradas ao avesso. Disponível em: <https://suzannascott.com/projects/coin-cunts>. Acesso em: 25 fev. 2021.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos:** Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

A MEMÓRIA E OS CORPOS DISSIDENTES

UM CORPO DE FALTAS E DE SOBRAS: “QUEM TORNOU MASCULINO O CORPO INFANTIL DO MENINO”

João Paulo Baliscei¹



Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?, bordado sobre fotos, 1,10cm x 0,60cm, João Paulo Baliscei, 2019.

1 Doutor em Educação (2018) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá com estudos na Facultad de Bellas Artes/ Universitat de Barcelona, Espanha. É professor no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá e coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI. Desenvolve pesquisas sobre Educação, Arte/ Ensino de Arte; Estudos Culturais; Estudos da Cultura Visual; Visualidades; Gênero e Masculinidades. É artista visual e produz a partir de temas como Infância, Gênero e Masculinidades.

“O CALIFA TÁ DE OLHO NO DECOTE DELA”: QUEM OLHA E QUEM É OLHADO

Há, dentre tantas fotos da minha infância, uma que aciona em mim significados especiais sobre a criança que eu fui e o adulto que me tornei; e ela guarda relação com o trecho da música que eu trago para compor os títulos dos tópicos deste artigo. A foto em questão, feita em 1998 numa cidade pequena do Paraná, registra o momento em que eu, na época com aproximadamente nove anos, pulei carnaval fantasiado de Jacaré², o dançarino do grupo de É o Tchan!. Esse grupo de axé baiano fez sucesso no Brasil, sobretudo na década de 1990, quando fora lançado à população pela mídia televisiva com canções de teor erótico e de “duplo sentido”, e com coreografias executadas por um trio constituído por duas dançarinas e um dançarino. A fantasia da foto em questão imitava o figurino utilizado por Jacaré em sua performance da música *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*³, a qual estabelecia aproximações entre o Brasil e o Egito.

Ainda que o corpo dançante, adulto, negro e masculino de Jacaré possa ter proporcionado às pessoas, naquela época, certo estranhamento, pois os movimentos e a exposição sensual característicos do axé costumavam ser estritamente associados à objetificação do corpo da mulher, considero que sua *performance* contribuiu para provocar leves deslocamentos sobre a masculinidade hegemônica vigente naquele contexto.

Isso não significa que as músicas e coreografias de É o Tchan! transferissem a objetificação do corpo da mulher para o do homem. A música *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*, por exemplo, indica o gênero do sujeito que olha e o gênero do sujeito que é olhado. Trechos da música em questão, que anunciam que o “*olhar do califa*” —um homem— volta-se para o “*decote dela*” (para o “*biquinho do peitinho dela*” e para a “*marquinha da calcinha dela*”) — uma mulher —, insistem em localizar o homem como sujeito voyeur que satisfaz seus desejos na e pela exposição da mulher. Correspondem, portanto, à análise do espanhol Paul Preciado⁴ (2020) que destaca o prazer masculino de olhar sem ser visto.

Essa mesma direção unilateral anunciada pela música mencionada, na qual o prazer sexual masculino se satisfaz a partir do olhar voyeurista, se repete em outras produções de É o Tchan!, que mantêm uma hierarquia de dominação do homem em relação à mulher, como nos trechos: “*o samurai quer ver bumbum mexer*”, “*haviaiana sobe [...] sacudindo as mamonas*” e “*joga ela no meio; mete em cima; mete embaixo*”⁵. A rigidez das atribuições dadas para cada um dos gêneros também estava

2 O nome de registro de Jacaré é Edson Gomes Cardoso Santos (1972--).

3 Pelas relações que essa música guarda com as memórias que me impulsionaram ao processo de criação tanto na Arte quanto na pesquisa, utilizei de sua letra para compor os títulos dos tópicos que subdividem este texto.

4 Para dar visibilidade ao gênero e à origem dos/as autores/as, neste artigo, na primeira menção de cada autor/a indico sua nacionalidade e seu nome completo.

5 Aqui, com essas expressões, me refiro, especificamente, às músicas Ariga Tchan, É o Tchan no Havaí e Segure o Tchan cujas letras e clipes podem ser acessados nos links <<https://www.letras.mus.br/e->

explícita nas roupas dos e das integrantes do grupo e nas funções que desempenhavam em sua estrutura inicial: *elas* dançavam; *eles* cantavam; *elas* eram convocadas pelos seus atributos físicos; *eles* faziam a convocação. E mesmo entre o trio dançante — inicialmente integrado por Jacaré, Carla Perez (1977--) e Débora Brasil (1970--) e, depois, em outras configurações, por Scheila Carvalho (1973--), Sheila Mello (1978--) e outras dançarinas — os espaços e as *performances* desempenhadas por ele e por elas eram sempre assimétricas e generificadas.

Se as letras das músicas pouco ou nada mencionavam acerca de Jacaré, não economizavam em detalhes nas descrições estratégicas dos corpos femininos das “loiras” e “morenas” “do Tchan!”, como, por exemplo, nos versos: “tem 60 de cintura (que gostosura), 105 de bundinha (que bonitinha)”⁶. Por vezes, inclusive, as mulheres eram convocadas a *performar* de maneiras dirigidas e individuais, através de frases imperativas, como “pegue no bumbum, pegue no compasso” e “alô loirinha, ô loirinha, você sabe mexer; moreninha, moreninha, você sabe descer”⁷.

Reconheço ainda que os espaços que o grupo É o Tchan! ofereceu para Jacaré podem reforçar estereótipos sobre o homem negro — denunciados, por exemplo, pela australiana Raewyn Connell⁸ (1997), pelo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016) e pelo congolês JJ Bola (2020). Os pensamentos da autora e dos autores possibilitam ler a representação e a performance de Jacaré — um homem negro, forte, com corpo atlético e que dança seminu — como produto e produtor do estereótipo que associa o homem negro ao fetiche sexual. Ainda que eu reconheça a legitimidade e a potencialidade dessa leitura, optei, neste texto, por seguir com uma outra abordagem — também possível. Intento, pois, chamar atenção para as maneiras pelas quais Jacaré proporcionou fissuras, ainda que sutis, aos ideais de masculinidade vigentes àquela época. Desempenhando uma função junto às mulheres; movimentando-se como elas; e usando roupas justas e/ou mínimas semelhantes às delas, Jacaré acabou proporcionando identificação para homens e meninos da década de 1990 que, assim como eu, gostavam de dançar e que percebiam as faltas e sobras que constituíam seus corpos masculinos.

A desestabilização que a *performance* de Jacaré proporcionou às referências sobre masculinidade que eu tinha na infância e os fundamentos teóricos que, agora, enquanto professor-pesquisador-artista-gay, me auxiliam a ler o mundo e a perceber os deslocamentos identitários, permitiram-me enxergar as masculinidades como

[o-tchan/98765/](https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98765/), <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98523/>> e <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/452879/>>, respectivamente. Acessos em 02 de abr. de 2020.

6 Trecho da música A nova Loira do Tchan, cuja letra e clipe podem ser acessados no link <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98525/>>. Acesso em 03 de abr. de 2020.

7 Trechos das músicas Pega no Bumbum e Dança do Põe Põe, cujas letras e clipes podem ser acessados nos links <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/101388/>> e <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/162869/>>. Acessos em 03 de abr. de 2020.

8 Ainda que na autoria de alguns artigos e livros a identificação de Connell seja indicada pelo nome atribuído a ela em seu nascimento, em respeito à sua identidade de gênero, neste artigo utilizei pronomes e substantivos femininos para me referir à autora, uma mulher transgênero.

identidades de projeto, isto é, que são (trans)formadas mediante à identificação, à contestação e à negociação de significados. E também permitiram que eu me percebesse como sujeito ativo dessa significação. Dessa forma, reconhecendo o potencial da Arte na reconstrução do sujeito e na transformação da memória, aqui adoto o seguinte objetivo: apresentar reflexões sobre o meu processo de criação artística operante na (trans)formação de significados afetos às masculinidades.

Para desempenhar esse objetivo, desenvolvi uma Pesquisa em Arte, metodologia a qual, conforme explica a brasileira Sandra Rey (1997), atribui protagonismo ao/à artista-pesquisador/a ao organizar a sua pesquisa a partir dos aspectos plásticos e poéticos do seu próprio processo de criação artística. Teoricamente, essa Pesquisa em Arte buscou aporte nos Estudos Culturais e nos Estudos da Cultura Visual que se dedicam a investigar as práticas de “olhar” como constituidoras e transformadoras das identidades culturais.

No que tange à estrutura, apresento esse texto em dois tópicos, sendo eles a introdução e o desenvolvimento, onde me dedico à discussão acerca das memórias sobre a infância a partir de um ponto específico: a foto de 1998, em que pulo carnaval fantasiado de Jacaré. Nele também descrevi as etapas do processo de criação artística da produção *Quem tornou masculino o corpo infantil do menino* (2019), que integra o projeto *Tramações: a memória e o têxtil* (2021), e, ainda, estabeleci diálogos com os Estudos das Masculinidades.

“MEXE A BARRIGUINHA, SEM VERGONHA E ENTRE”: A FOTO EM QUE ESTOU DE JACARÉ

A foto sobre a qual me referi na introdução deste texto e que atuou como estopim para o meu processo de criação artística foi capturada por minha mãe, a partir de uma câmera analógica. A tecnologia daquela câmera, diferente a das atuais, não possibilitava apagar, editar e recortar a foto antes de sua revelação e tampouco dispunha das facilidades, hoje acessíveis, para controlar o enquadramento, o foco e a recepção da luz. Mesmo assim, minha mãe conseguiu apanhar um instante exato enquanto eu dançava no meio de um círculo formado por outras pessoas, as quais também participaram da festa de carnaval. Em seus detalhes de composição, a foto parece ter sido ainda mais precisa e pensada em sua captura: nela, encontro-me exatamente ao centro, com os dois braços simetricamente abertos, e equilibrando-me sobre um dos pés. A fantasia que uso na foto — colete, calça, sapatos e acessórios na cintura e cabeça — imita àquela usada por Jacaré em suas apresentações que eu assistia na televisão. Ao fundo, as dezenas de pessoas têm seus olhos voltados para mim, a criança que dança de costas para elas. O brilho cintilante de meu corpo claro e dos paetês dourados da fantasia confere contraste com os tons mais escuros e opacos das pessoas, assim como o vazio que eu ocupo destoa do aglomerado de corpos ao fundo.

Apesar da suposta precisão compositiva dessa foto — a qual atribuo mais ao acaso do que à intenção de minha mãe — recordo-me que nos anos seguintes, durante minha adolescência, não fui capaz de enxergar essas qualidades estéticas e, ao contrário, tive vergonha desse retrato e da história que ele contava. Tive vergonha

da masculinidade-feminina que a imagem evidenciava naquele corpo que, mesmo sendo infantil, deveria ser estritamente másculo, conforme as diretrizes heteronormativas da sociedade em que vivia à época – as quais, suponho, não são tão distintas das da sociedade contemporânea.

A heteronormatividade, conforme explica a brasileira Ruth Sabat (2003, p.68), se expressa no conjunto de “[...] normas, regras, procedimentos que regula e normaliza não apenas as identidades sexuais como também as identidades de gênero, estabelecendo maneiras usuais de ser, modos de comportamento, procedimentos determinados, atitudes específicas”. A conceituação que a autora atribui à heteronormatividade supõe, então, a existência de um mecanismo social que não apenas atua para que uma criança, menino ou menina, venha a se tornar um/a adulto/a heterossexual, mas também para coagir a menina a ser estritamente feminina, e o menino, masculino. Hoje, percebo que aquele “eu” da foto de 1998, que mesmo criança já flertava com o feminino, passou por aquilo que em outra pesquisa denomino como projeto de masculinização dos meninos (BALISCEI, 2020). Projeto que intenta eliminar deles — de suas vozes, de seus corpos, de seus gostos e de suas habilidades — qualquer traço que possa sinalizar feminilidade.

Quem, pois, tornou masculino o corpo infantil do menino? A partir dessa pergunta, em março de 2019, em comemoração do meu 30º aniversário, decidi-me por ressignificar artisticamente as memórias que eu guardava em relação a essa foto, a fim de transformá-las. Para isso, primeiro tive que encontrá-la — o que acarretou visitas à casa de meu pai e mãe; buscas em caixas e álbuns de fotos; encontros de recordações de outros momentos; e diálogos sobre temas até então inéditos à minha família.

Tendo finalmente localizado a referida foto, realizei 30 cópias coloridas - uma em comemoração por cada ano vivido - e, com estilete, extrai delas a figura do “eu-protagonista”. Nesse processo de criação artística, não me interessava, na foto, a criança propriamente dita, mas justamente aquilo que não era ela: o contexto. Para intervir nas cópias daquela foto com os 30 “eu-protagonista” recortados, busquei por uma técnica que, longe de me distanciar do feminino, me aproximaria dele: o bordado - prática essa que, na época, era uma novidade para mim, afinal, nunca a havia realizado antes.

Com agulha e linha azul realizei intervenções diferentes em cada uma das 30 imagens de modo experimental, porém, não aleatório. Durante o bordado, intentei criar referências visuais e simbólicas às histórias e instituições que — tais como a família, a escola, a igreja, a mídia e a universidade — atravessaram meu corpo, capturando-o e intitulando-o como masculino. Com exceção da primeira cópia, todas as outras apresentam símbolos que reclamam pela adequação do corpo e da mente conforme um ideal específico de masculinidade, ao qual Connell (1997) se refere como Masculinidade Hegemônica.

Em meu processo de criação artística, há referência às tentativas acessadas pela sociedade (e por mim mesmo) para que eu aprendesse a desempenhar aquilo que a masculinidade hegemônica prescrevia ao longo dos anos. A linha azul, neste caso, deu formas intencionais às cópias ordenadas, chamando atenção para

anos específicos da minha vida. Em algumas fotos, por exemplo, a linha azul desenhou um cadarço, ou uma camiseta, em analogia ao uso genericado da roupa como estratégia (naturalizada) de garantir que meninos permaneçam masculinos. Em outras, a linha estruturou corda e pompons (representando o uso genericado dos brinquedos); chifres de veado, como marco da (provável) primeira vez que ouvi alguém me chamar de “viado”, sem saber o que o termo significava; e assim sucessivamente...

Há, nas imagens que correspondem ao período da adolescência, intervenções que demarcam a região dos braços, dos olhos, da boca e da genitália. Elas indicam que me foi ensinado que, para se mostrarem homens, os meninos precisariam acionar métodos específicos para gesticular as suas mãos e para entonar a sua voz, assim como precisariam olhar e desejar corpos específicos. Há também intervenções que remetem aos anos em que recorri à religiosidade católica justamente para buscar respostas à diferença que minha masculinidade desempenhava em relação às dos demais meninos e homens que eu tinha como referência. Por último, as intervenções se referem aos anos que tenho vivido próximo à universidade, à pesquisa e aos conhecimentos advindos dos Estudos Culturais que me incentivam a (trans)formar significados afetos às identidades masculinas. Essa trajetória, a partir da qual recorro a várias instituições para pontuar as maneiras como tenho aprendido a ser homem, vai ao encontro da abordagem da francesa Elisabeth Badinter (1993), para quem a masculinidade é caracterizada por uma espécie de “não ser”, a qual a autora se refere por uma tríplice negação: o homem não é mulher; o homem não é bebê; e o homem não é homossexual.

A tríplice negação apresentada pela autora, sobretudo aquela que se refere à negação da feminilidade, pode ser confrontada com a premissa defendida pelo espanhol José Miguel Cortés (2004, p.41, *tradução minha*), quando afirma que “[...] o feminino não é algo exclusivo das mulheres, nem o masculino dos homens [...]”. E essa defesa se relaciona diretamente com a segunda etapa de meu processo de criação artística. Nela reuni as 30 figuras recortadas das cópias - as imagens do “eu-protagonista” - e somei a elas a seguinte pergunta: “Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?”. Já que me interessava mais pelos contextos e instituições que intentaram assegurar a minha “não feminilidade” e menos pela manifestação ou não dela, decidi-me por inserir as 30 figuras, individualmente, em livros que, a partir de várias áreas do conhecimento, conferiam ideias acerca da infância.

Para isso, recorri à ferramenta de busca *online* da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Maringá, em Maringá, Paraná. A partir dessa ferramenta de busca, procurei por livros que tivessem a palavra “infância” em seus títulos, e encontrei materiais de diferentes campos da ciência, como Medicina, Direito, Psicologia, Educação e Arte, assim como textos de Literatura — áreas que, de maneiras assimétricas, contribuem para a caracterização da infância e, conseqüentemente, das masculinidades e feminilidades.

Tendo encontrado os 30 primeiros livros em suas versões físicas, deixei no meio de cada um deles a figura do eu-protagonista, do menino-feminino que dança vestido de Jacaré, acompanhado da pergunta que atuou como disparador para essa

produção. Para essas inserções, escolhi, estrategicamente, a página 24 de cada livro — número que, no Brasil, tem sido culturalmente utilizado para ridicularizar homens e meninos que se mostram femininos, independentemente de suas sexualidades¹. Ao final dessa intervenção, os livros foram devolvidos às suas estantes de origem à espera de alguém a quem, talvez, a imagem e a pergunta pudessem ser endereçadas. Na versão final desta obra, os caracteres posicionados estrategicamente abaixo de cada uma das 30 cópias são referentes aos códigos que, na biblioteca em questão, identificam os livros onde, em 30 diferentes páginas 24, eu permaneço dançando como Jacaré.

Em 2019, quando decidi presentear-me com essa intervenção, já haviam passado quase duas décadas do carnaval de 1998. Com a foto em mãos, percebi que o meu olhar já não era mais o mesmo sobre a masculinidade, e tampouco sobre aquele sujeito que dançava vestido de Jacaré. Senti orgulho das fissuras que aquela criança tão pequena fora capaz de proporcionar no seu círculo familiar mais imediato e na rotina de sua escola quando manifestou interesses e curiosidades pelo que era rotulado como feminino; do jovem que informou sua homossexualidade às/os colegas religiosos/as com quem dividiu a adolescência; e do professor-pesquisador-artista que se sentiu incentivado a tematizar a construção visual das masculinidades em suas produções. A maneira como essa foto e as memórias que ela me acarreta potencializaram meu processo de criação artística e de pesquisa demonstram que, “[...] se há um vínculo vigoroso entre sujeitos-objetos, abrem-se possibilidades investigativas de caráter inovador”, como propõe a brasileira Susana Rangel Vieira da Cunha (2013, p. 208).

TEM QUE TER CHARME PRA DANÇAR BONITO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No que tange ao objetivo de apresentar reflexões sobre o meu processo de criação artística operante na (trans)formação de significados afetos às masculinidades, considero que elaborar este texto e retomar a produção *Quem tornou masculino o corpo infantil do menino* (2019), em certa medida, me posicionou de frente para mim mesmo. Encarei memórias, pensamentos, medos e dores a fim de ressignificá-los. E, nesse sentido, o processo de criação artística tem sido eficaz em sua função de significar e transformar a vida. Comentar sobre tal processo exige que eu comente sobre mim mesmo, e que perceba as semelhanças e diferenças que apresento em relação à pessoa que já não sou mais. Hoje, a fotografia original de 1998 permanece emoldurada na parede de minha casa, acima de outras tantas que registram momentos igualmente importantes em minha vida. Os questionamentos que ela suscitou em mim, porém, já não cabem numa só parede, e se multiplicam por espaços outros, como por exemplo, agora, nas páginas deste texto e nas ações que envolveram o projeto *Tamações* (2020).

1 No Brasil, culturalmente, é feita a associação entre o número 24 e a homossexualidade masculina, de modo pejorativo. Tal associação guarda relação com o Jogo do Bicho (uma prática de apostas que, apesar de ilegal, é bastante popular no Brasil) no qual o veado é identificado pelo número 24. Há, ainda, explicações que atribuem essa associação a sonoridade do número 24 que se assemelha à expressão “vim de quatro”.

REFERÊNCIAS:

- BADINTER, Elisabeth. **XY, la identidad masculina**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- BALISCEI, João Paulo. **Provoque**: Cultura Visual, Masculinidades e ensino de Artes Visuais. Rio de Janeiro, Metanoia, 2020.
- BOLA, JJ. **Seja Homem**: a masculinidade desmascarada. Porto Alegre: Dublinense, 2020.
- CONNELL, Robert. La organización social de la masculinidad. *In*: VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José (orgs.). **Masculinidad/es**, Santiago: Ediciones de las Mujeres, 1997, p.31-48.
- CORTÉS, José Miguel G. **Hombres de mármol**: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad. Barcelona: EGALES, 2004.
- CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Experimentos e experiências na pesquisa. *In*: TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Processos e práticas de pesquisa em Cultura Visual e Educação**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013, p.201-224.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n.13, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>. Acesso em: 5 mar. 2020.
- SABAT, Ruth. Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, 2003.

BONECAS DE TRAPO: UMA METÁFORA SOBRE O CORPO

Larissa Rachel Gomes Silva²



Boneca de Trapo I, Escultura Têxtil, 15 x 7 cm, Larissa Rachel Gomes, 2020.

² Artista visual, mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba (2018) e graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri (2015), realizou intercâmbio na Università di Bologna (2012-2013).

OS PRIMEIROS PONTOS

Meus processos criativos sempre costumam ser provocados por lembranças, que vão sendo despertadas por alguma leitura, objeto, artista. Esse processo criativo em específico foi iniciado ainda na graduação, no curso de Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Regional do Cariri, de forma tímida, e ainda muito experimental, e foi amadurecendo durante o mestrado em Artes Visuais, que realizei em 2017 no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE.

A ideia inicial do projeto tinha como objetivo trabalhar com as mulheres que produziam arte na região do Cariri Cearense, mas me deparei com a Associação das Bonequeiras no Pé de Manga, um grupo de mulheres que desde de 2002 trabalha com a confecção de bonecas de pano na cidade do Crato. Desta forma, resolvi voltar para esse grupo e tentar conhecer mais sobre suas histórias e processos criativos, quando participei de uma oficina sobre o processo de confecção das bonecas.

Depois que participei da oficina e consegui criar a minha primeira boneca, tive a oportunidade de conhecer as mulheres que fazem parte da Associação e suas histórias. Fiquei motivada a experimentar novas possibilidades para a ampliação do meu processo de criação, pois há algum tempo venho desenvolvendo trabalhos utilizando a boneca e o tecido. Comprei alguns metros de algodão cru e um quilo de enchimento para tentar colocar em prática o que havia aprendido.

Quando comecei a cortar o tecido descobri que a tesoura estava cega e isso dificultou fazer o corte dentro do molde, e como não tenho máquina de costura, tive que fazer esse processo manualmente, notando que havia feito um desenho muito pequeno e dificultando o processo de preenchimento com a espuma. Nessa primeira tentativa, onde tentei reproduzir o que aprendi sozinha, ela descosturou em algumas partes, acabou perdendo a cabeça, partes dos braços e das pernas. Todas essas dificuldades quase me fizeram desistir, mas consegui visualizar uma nova possibilidade quando finalizei a primeira boneca.

Ao invés de apenas reproduzir o que havia aprendido, eu tinha a possibilidade de experimentar as formas que poderiam surgir com um desenho diferente, um corte ou uma costura que poderiam resultar em uma nova forma.

O resultado do primeiro experimento ganhou linhas vermelhas, mas perdeu o que deveria dar a ideia de cabeça, cabendo na palma da minha mão. Eu estava brincando com as formas, quebrando os padrões que me foram ensinados, tentando deixar a minha marca e reforçando a minha ligação com o objeto.

O que fez a primeira tentativa ser marcante no meu processo de criação foi que ela quase me fez desistir por parecer difícil demais. Por um momento pensei que seria fácil, mas a realidade me mostrou o oposto. Prossegui e finalizei o objeto, e confesso que ela não chegou nem perto do que eu esperava. Se olhar bem, nem parece uma boneca, mas se tornou uma.

Apesar do resultado ter ficado completamente diferente do que aprendi e do que fiz na oficina, gostei da minha boneca, e consegui sentir e entender um pouco mais sobre as bonequeiras com quem conversei durante a oficina, principalmente quando elas falavam da satisfação e felicidade em relação aos resultados.

A COSTURA

Quebrar padrões vêm sendo um processo que acontece não só dentro dos meus trabalhos artísticos, mas também da minha construção como mulher, aceitando quem sou, meu corpo, minha força e minhas limitações. Ao longo da minha vida notei que não me encaixava dentro de padrões de corpo e beleza veiculados pela mídia, mas hoje vejo o quanto conseguimos avançar em termos de padrões femininos. Hoje podemos ver campanhas de aceitação na mídia, partindo, por exemplo, de *digital influencers* ou influenciadores digitais, que vêm trabalhando a auto aceitação e ganham repercussão em diversas redes sociais. Para Guinta (2018, p.29) “o corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estrutura patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso”.

Usar calças de tamanho 42 ou 44, vestir tamanho G, ter espinhas, usar aparelho ortodôntico e óculos eram o pesadelo de qualquer adolescente. Tenho diversas lembranças de momentos constrangedores, pois o que deveria ser visto como uma fase, de mudanças no corpo, foi um momento de julgamentos por meio de modelos, tal como explica Wolf (2018):

No entanto, a gordura na mulher é alvo de paixão pública, e as mulheres sentem culpa com relação à gordura, porque reconhecemos implicitamente que, sob domínio do mito, nosso corpo não pertence a nós, mas à sociedade, que a magreza não é uma questão de estética pessoal e que a fome é uma concessão social exigida pela comunidade. Uma fixação cultural na magreza feminina não é uma obsessão com a beleza feminina, mas uma obsessão com a obediência feminina (WOLF, 2018, p. 272).

Quem é diferente destes padrões se sente deslocado e eu me sentia dessa forma, mas aprendi a aceitar e valorizar quem sou. Passei a levar essas questões para o meu processo criativo, pois não é apenas uma questão estética, mas política, como destaca ainda a autora:

A ideologia da inanição acaba com o feminismo. O que acontece com o nosso corpo afeta nossa mente. Se os corpos femininos são e sempre foram errados enquanto os masculinos são certos, então as mulheres são erradas e os homens, certos. Enquanto o feminismo nos ensinava a atribuir um alto valor a nós mesmas, a fome nos ensina a corroer nossa autoestima (ibidem, p. 286).

Escolhi trabalhar com a boneca por causa da carga de significados que ela pode ter para as mulheres. As bonecas são consideradas brinquedos exclusivos das meninas, porém segundo Ariés (1986), por muito tempo ela servia tanto a meninas quanto aos meninos. Tentei desconstruir esses padrões usando a boneca de forma simbólica, como representação de uma aparência feminina adequada à sociedade. Segundo Michelle Perrot (2008):

A mulher é antes de tudo uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque,

na cultura judaico-cristã, ela é constringida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução (PERROT, 2008, p. 49-50).

Utilizar brinquedos ou objetos que remetem à infância e adolescência foi a forma que encontrei para tratar das relações com os padrões de beleza femininos. Simone de Beauvoir (2009) expõe que “ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeite-a como aspirar a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca” (BEAUVOIR, 2009, p. 374).

Em 1971 Linda Nochlin deu início ao reconhecimento feminino na arte, quando se perguntou “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”, mas não foi apenas o reconhecimento e a visibilidade dessas mulheres na arte que iniciou nesse período, mas a primeira onda do feminismo, onde as artistas da época começaram a se apropriar de questões feministas em suas produções:

No que passou a ser conhecido como *First Wave Feminism* (A primeira onda do feminismo), artistas mulheres imergiram na experiência feminino – deleitando –se no até então no proibido território representado pelas imagens da vagina e sangue menstrual, posando nuas como figuras de deusas, restabelecendo, de maneira desafiadora, as formas “inferiores” da arte, como o bordado e a cerâmica, que haviam sido tradicionalmente desprezadas como “trabalho de mulher” (HEARTNEY, 2002, p. 53).

Arte “inferior” e “trabalho de mulher” são concepções exploradas pelas mulheres na arte há algum tempo, encontrando possibilidades para ressignificar objetos e situações. O início dos anos 70 foi um momento do renascimento do feminismo, com as mulheres nas ruas lutando pelos seus direitos sociais. Naomi Wolf (2018) traz questões sobre a mulher na sociedade e foca no “Mito da Beleza” ao dizer que:

Nas duas décadas de atividades radicais que se seguiram ao renascimento do feminismo no início dos anos 1970, as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e reprodutivos, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quando a seu papel social (WOLF, 2018, p.25).

Podemos encontrar essas ideias nos processos criativos de mulheres/artistas brasileiras, como a artista carioca Márcia X, que também subverte o sentido das bonecas em seus trabalhos, a paulistana Rosana Paulino, que se utiliza de diversos materiais e de técnicas de bordado para explorar a sua condição como mulher negra e suas memórias e a pessoense Cristina Carvalho, que também trabalha com as possibilidades do bordado e explora a linha vermelha e suas próprias memórias afetivas. Cada uma destas artistas se apropriou de objetos e trabalhos relacionados ao universo feminino para gerar discussões sobre memória, afeto e feminismo.

ARREIMATE

Esse processo de criação está carregado de memórias, principalmente da infância. A boneca surge dessas lembranças que estavam me doutrinando para ser mulher. O resultado inicial me motivou a continuar tentando, e fui fazendo bonecas até criar calos nas mãos de tanto costurar. Atualmente, tenho mais de 100 bonecas e com elas participei de exposições coletivas e individuais.

Trabalhar nesse processo foi significativo, pois consegui modelar e dar forma a um objeto, elaborar todo o processo criativo e quebrar padrões de corpo e beleza impostos pela sociedade ocidental. Dessa forma, passei a construir um conceito partindo da minha própria condição como mulher, motivada pela falta de visibilidade das mulheres artistas na história da arte.

REFERÊNCIAS:

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. (Volume único). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

HEATNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

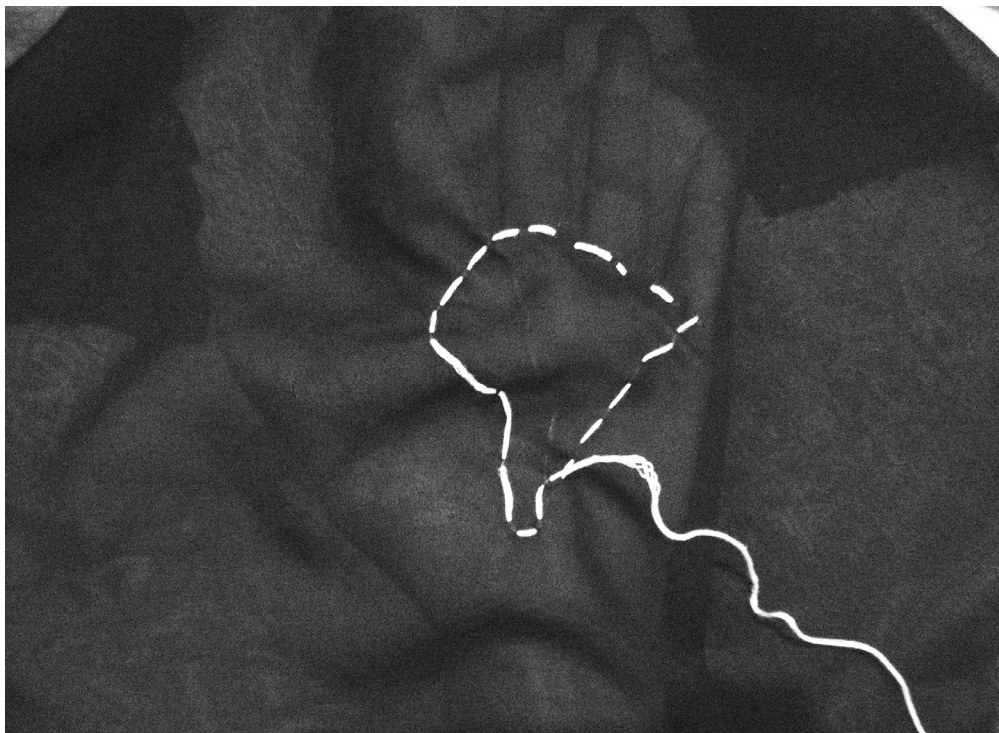
GUINTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. *In*: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

CONTORNAR O CORPO, CONTORNAR A AMÉRICA: ASPECTOS ARTÍSTICOS E NARRATIVOS DO BORDADO EM UMA FOTOPERFORMANCE

Natália Rezende¹



O contorno do meu coração repete seu desenho, América, bordado e fotografia digital, dimensões variáveis, Natália Rezende, 2020.

*Não conheço suas margens
já de mim, só vejo o que está por fora
seus limites são mistérios
demarcações conflituosas
meus contornos são evidentes
pele a se esgarçar com o tempo*

*ambos fictícios,
nos redesenhamos sobre este contorno
inventado para nós.*

1 Natália Rezende é artista visual e pesquisadora, doutoranda em Artes pelo PPGArtes da EBA/UFMG, bolsista CAPES/PROEX. Desenvolve pesquisa sobre os aspectos das artes têxteis que a tornam uma linguagem capaz de narrar memórias, especialmente no contexto cultural e artístico contemporâneo da América Latina. Contato: natalia.rzd@gmail.com.

COMEÇAR UM DESENHO

Na palma de minha mão esquerda, desenho o contorno cartográfico da América Latina tal como aparece definido nos mapas contemporâneos. O desenho, porém, é feito com pouca acuidade — interessa-me apenas o contorno simbólico, um desenho que torne reconhecível a alusão de minhas tortas linhas às porções sul e central do continente americano. Depois de traçado, cubro a mão com um tecido escuro e transparente para reproduzir esse mesmo desenho através de uma linha de bordado. Entre o erro e o acerto do contorno, há a ilegibilidade turva do tecido e o descompassado manuseio da agulha, na falha tentativa de bordar com apenas uma mão. A forma retangular do tecido torna-se descontínua enquanto o traçado branco da linha demarca, com dificuldade, a incisiva trajetória do gesto.

O contorno do meu coração repete seu desenho, América (2020) é uma série de fotoperformance que registra a ação descrita acima. A semelhança entre o desenho cartográfico da América Latina e o formato anatômico do órgão vital explicitado no título da obra, aponta de antemão que há uma subjetividade ou construção de identidade posta em jogo, em tensão. Evocar o coração é evocar a dimensão afetiva do corpo e de sua identidade política. Nessa imagem que também se torna outra, há um interesse pela dimensão ambígua das questões que atravessam a construção das identidades singulares e de um território, enfatizada pelas ambiguidades encontradas na própria técnica do bordado: forma e contra forma, continente e conteúdo, visível e invisível, perfuração e alinhavo, memória e imaginação, corpo e território, indivíduo e coletivo, simultaneamente. A ação fisiológica dos batimentos cardíacos reproduz, ainda, o movimento duplo, alternado e repetitivo, característico da trama têxtil com suas linhas opostas, perpendiculares e entrecruzadas, alinhavando a sobreposição de matéria e metáfora explorada na obra.

Tensionando tais contradições, o gesto do bordado representa, nessa performance, tanto a noção de escrita afetiva — como observado pela professora e escritora Vera Casa Nova —, quanto de sutura histórica — propriedade trabalhada pela artista e professora Rosana Paulino —, uma vez que a perfuração da agulha marca a superfície com uma certa violência, fazendo ecoar a conflituosa demarcação do território latino-americano. O bordado, a costura, a sutura, o desenho e a escrita serão entendidos aqui enquanto operações que modificam superfícies, sejam elas materiais ou não. São também maneiras de atravessar a matéria espessa do tempo, como afirma a artista Edith Derdyk, e reconfigurar a trama de nossas narrativas identitárias. Nesse texto, apresentam-se portanto, alguns dos pensamentos que orbitam o processo de criação da obra bem como reflexões acerca dos procedimentos técnicos, poéticos e categóricos que delineiam o contorno da própria criação artística, sem contudo, limitar seus significados, que só encontram sentido na costura final tramada com a observadora.

CONTORNAR O GESTO

Começo pelo gesto de escrever. Apesar de a escrita não ser um elemento visualmente presente em *O contorno do meu coração repete seu desenho, América*, o ato de desenhar, como gesto semelhante a uma escritura, torna-se entendido em

seus sentidos ampliados de registro simbólico — ou signo — que tenta expressar, traduzir e transmitir algum significado. Por isso, é a partir desse entrelace da escrita, do desenho, do bordado e da costura, que desejo discorrer sobre as principais ideias costuradas no processo de realização da performance. Importante ressaltar, também, que o entrelace dos conceitos aqui colocados já foi amplamente trabalhado por diversas artistas e pesquisadoras, algumas das quais tomarei de empréstimo as palavras para conduzir meu entendimento sobre a própria produção de imagens e pensar, em conjunto, as possibilidades de analisar a materialidade e técnica têxteis no contexto da criação artística contemporânea.

Vera Casa Nova, trabalhando com uma associação de bordadeiras na periferia da cidade de Belo Horizonte/MG, equipara o gesto de bordar ao gesto da escrita: “Gesto manual, registro de marcas, prática em que cada bordadeira faz triunfar o tempo, o esquecimento, a vida. Daí esse bordar se assemelhar ao gesto escritural, resposta ao gesto leitural, a leitura que se faz do mundo (...)” (CASA NOVA, 2002, p. 90). Casa Nova também afirma, em seu livro “Fricções” (2008), que a escrita realizada através do bordado constrói nosso léxico íntimo, nosso dicionário e arquivo de experiências capazes de transformar a própria concepção de linguagem, uma vez que convoca o corpo a participar diretamente do processo de escrita em diversos sentidos (REZENDE, 2018, p.36): “[Bordar] É uma prática que envolve os corpos – dos textos, das bordadeiras e dos seus bordados. Textos/bordados a partir de um alfabeto de gestos das mãos. Corpo que traduz códigos de outros corpos e que inaugura a diferença” (CASA NOVA, 2008, p.111). Borda-se um contorno para reconhecer ou para, de fato, criar. Dessa maneira, assim como o bordado e a escrita se confundem, contornar a América torna-se também contornar a si, tatear ambas as superfícies como se o mesmo corpo fosse tocado, como se ambos os corpos — o corpo de carne e o corpo da terra — partilhassem de limites, fronteiras e nos demandassem transgressões em comum.

“O bordado é uma outra língua” (2002, p.12), afirma Casa Nova, ainda. Em sua constatação, ela nos recorda que, se por um lado, escrita e bordado são semelhantes, é preciso lembrar, também, dos aspectos nos quais ambos se diferem. Essas diferenças entre linguagens precisam ser consideradas, uma vez que os significados das mensagens registradas ali variam conforme a língua ou a materialidade que se escolhe (ou que se é permitido) usar. E o suporte, que é o tecido, mas também é o corpo, mescla-se a essa língua e à linha. O têxtil, com sua propriedade narrativa, comunicativa, possui textura, tridimensionalidade — exige das escritoras e de suas leitoras o envolvimento de outros sentidos que não apenas o da visão. Manifesta no corpo seus efeitos, nos fazendo recordar de sensações táteis que podem despertar, também, memórias afetivas. O bordado é comumente associado a uma dimensão intimista, assim como o próprio desenho, que, ao pensarmos nas categorias históricas da arte do Ocidente no século XVI, constitui-se como a base criativa presente em qualquer outra linguagem. O bordado, embora não seja uma base para outras técnicas atreladas à matéria do têxtil, parece carregar em sua gestualidade algo primordial, assim como pede uma aproximação cautelosa do corpo. A imagem de uma criança que aprende a escrever talvez se assemelhe à imagem de alguém que,

através do bordado, aprende a manejar a fluidez da linha acompanhada do rígido e perigoso instrumento da agulha. A cautela diz, portanto, de um risco de ferir-se, além do risco de que o movimento premeditado não atenda à expectativa do desenho.

A expressão, o movimento de escrita com a agulha, torna-se um processo de modelagem material da palavra: esculpe-se sua forma com a matéria da linha. É preciso ressaltar, também, que no caso da obra aqui apresentada, borda-se sobre um tecido, que por si só já é uma trama complexa. A trama têxtil pressupõe uma estrutura de textualidade em si, seja em sua etimologia, que aproxima “tecer” e “texto” por meio da raiz latina em comum (*texere*), ou em sua história, se pensarmos nos muitos grupos sociais que utilizavam das práticas têxteis para expressar suas narrativas, sua organização social, registrar/rememorar suas epistemologias (SÁNCHEZ-PARGA, 1995). Mas levando em conta a textura, como recordado por Casa Nova, observamos que há certas particularidades que fazem a textualidade da trama transbordar seus próprios contornos. A narrativa produzida pela linha não se trata inteiramente de um texto e nem de uma imagem, mas de algo que oscila entre ambas as possibilidades formais e, nesse movimento duplo, cria sua própria forma de comunicação: “Um bordado que faz florescer uma linguagem que fratura o texto, o engole e o refaz, o recria através de signos que indica caminhos da linha, do consciente, do inconsciente” (CASA NOVA, 2002, p.114).

Na experiência de dilatação do tempo comumente proporcionada pelos trabalhos com a linha, percebe-se uma suspensão dos tempos passado e futuro, conectando-nos de maneira contundente e inescapável com o momento presente. Esse efeito sobre o corpo que desenha/escreve/borda pode ser entendido, então, como uma espécie de rompimento de outras fronteiras. Quem borda expressa a si próprio mesmo quando escreve ou desenha sobre algo que não necessariamente diz de si, pois tal ação expressa os mínimos movimentos do corpo, se constrói também na busca pela destreza ou pela radicalidade da técnica - uma vez que se trata de uma operação de furo, de atravessamento.

Em certa altura de seu texto, Vera Casa Nova nos diz do trabalho dentro do plano do bordado — os limites de um bastidor, por exemplo — e da extrapolação da linguagem àquele limite material: “Fios sobre o tecido, largura e altura, formando no limite do quadrado do pano, com rendas e pontos, um esgarçamento, como que um esquecimento do limite” (2002, p.120). A incorporação do gesto, da técnica, se dá de maneira tão intensa pelo corpo que borda, que as fronteiras físicas do tecido não se constituem como uma limitação ao campo a ser trabalhado ou nomeado de imagem: não há onde comece ou termine a ação do bordado, do contornar, pois trata-se de uma continuidade em si. Rompe-se com as bordas do tempo assim como se rompe com a distância/espacialidade. Podemos pensar na ambiguidade que nomeia a própria técnica: bordar como um verbo para a “borda”, expressando a ação de delimitar que se faz por furos, por um gesto que rompe uma superfície e deixa suas marcas na frente e no verso.

Casa Nova (2002), por fim, nos recorda que a finalidade de um registro, ou pelo menos, seu principal efeito, é o da rememoração. Através dos registros, somos capazes do exercício de lembrar, de fazer com que algo permaneça através dos

tempos, mesmo que as lembranças, no interior de nossos corpos, sejam modificadas: “Escrever, desenhar, bordar, talvez seja mesmo lembrar” (ibid., p.118). A esse propósito, podemos pensar que a lembrança do bordado cria um signo, um ponto zero ao qual podemos voltar a cada vez que nos deparamos com a impenhência fisiológica do esquecimento, ou quando a imaginação narrativa de nossas memórias perde o contorno referencial da própria lembrança.

O traçado desenhado da cartografia é, portanto, um gesto de “escrita” que lembra um território, ao mesmo tempo em que o comunica. Mas é também uma tentativa de criar uma narrativa que denota não apenas uma demarcação de limites físicos e externos ao corpo, mas também uma construção de identidade que acontece simultaneamente ao ato de bordar/escrever. Enquanto seu contorno é bordado, a própria porção de terra é também reinventada pelo gesto rítmico e ritual, lento e atravessador, infinito e circular, característico da costura. E a técnica, ao realizar a coreografia da forma matricial, também se atualiza, sintonizando-se ao movimento do corpo que a executa, tal como afirma Luana Sofiati (2020) ao escrever sobre o livro *Linha de Costura* (2010) da artista brasileira Edith Derdyk:

A costura se revela matéria de escrita, impulso de reflexão e caminho de aprendizado: “Costuro para ser. Não costuro para conquistar as formas. Já que a costura costura para nada, só para ela mesma, que me sirva pelo menos para aprender a viver” (DERDYK, 2010, n. p.). Estamos diante de um gesto de busca contínua e sem fim, no sentido de não ter destino. Não interessa concluir a feitura de uma peça, como a princípio pensamos o ato de costurar. Ao corpo que costura e escreve, interessa a contínua exposição aos movimentos, o contraste entre materialidade do fio e alguma porosidade da trama (SOFIATI, 2020, s/p).

A performance de bordar um contorno é, portanto, uma tentativa de descobrir este mesmo contorno, ainda que haja uma contradição nos termos aqui usados: descobrir o desenho que está por baixo de uma mão coberta, bordar sem um aprendizado técnico anterior, como se o corpo descobrisse também o gesto, em si próprio. Descobrir o rito da demarcação como aquilo que limita, que restringe, mas que também constitui identidade, garante direitos, reconhece corpos comuns dentro do sistema geopolítico em que vivemos. É nesta base contraditória, muito recorrente nas metáforas das práticas têxteis, que seguimos na escrita de quem somos, dentro desta terra igualmente marcada por inúmeras contradições.

CONTORNAR O CORPO-TERRITÓRIO

Olhando para o contorno da América, faço o exercício de recordar os vários nomes que definem tal porção continental de terra, nomes que a dividem em intermináveis classificações políticas, históricas, afetivas: América do Sul, América Central e América Anglo-Saxônica. Primeiro mundo, terceiro mundo, subcontinentes, migrações, barreiras. Abya Yala, Pindorama. Zonas temperadas e intertropicais. Ilhas a se contornarem pela água. Logo, entre os nomes, se desenham linhas que conectam esta terra aos outros continentes, mergulhadas nos oceanos. As linhas da invasão. Os invisíveis trajetos de navios negreiros que costuram as Américas às costas africanas

— ainda se pode sentir o violento furo das agulhas. Quais, então, são de fato as bordas da América?

Sobrepondo o tecido à mão, torna-se difícil para o olho enxergar o desenho inicial, o desenho que supostamente guiará o processo de bordadura. A mão precisa improvisar os movimentos, precisa recordar. Recordando, inscreve outra forma. Não há como escapar: estamos sempre a delinear novos contornos, sempre condenados a repetir o novo com os olhos voltados para o passado, como nos disse Walter Benjamin, mas também muitas das tradições de distintas partes do mundo, sobreviventes ao genocídio contínuo do imperialismo e colonização. O tecido do espaço-tempo parece ser um imenso retalho esburacado, do qual só nos é permitido tatear pequenas porções a cada vez.

No livro *On Earth We're Briefly Gorgeous*, o poeta vietnamita-americano Ocean Vuong (2019) descreve a complexa relação entre a construção dos afetos, a imigração e as consequências psicológicas da guerra do Vietnã através de cartas de um filho destinadas à mãe analfabeta. Em alguns momentos de sua escrita, a questão das bordas ou fronteiras aparece como elemento que delinea a percepção afetiva familiar, mostrando como as condições históricas e geográficas atravessam as identidades singulares de forma contundente, inescapável. “What is a country but a borderless sentence, a life?” (2019, p.8), Vuong pergunta, aludindo à dissolução de uma borda que constringe a expressão da vida, ao referir-se a um país. Adiante, com o exímio trabalho do poeta de perscrutar a própria linguagem, que também marca uma outra fronteira identitária, reformula a questão a partir do duplo significado da palavra “sentence” que, tanto no inglês quanto no português, pode se referir à estrutura de uma frase ou a uma decisão judicial: “What is a country but a life sentence?” (2019, p.9).

O que é um país, senão uma sentença de vida? Como observar nossa identidade sem considerar que estruturamos nossa realidade a partir de nossa língua, que nosso corpo poderá ser moldado a partir das características do lugar onde nascemos e crescemos, que nossa perspectiva e compreensão do mundo será sempre balizada pela estrutura sociopolítica deste lugar natal? E, diante disso, quais estratégias usamos para redesenhar esses contornos, de que maneira fazê-lo sem apagar ou invalidar outras perspectivas que também se cultivam num território tão amplo quanto, por exemplo, o Brasil? Quais as suturas históricas são necessárias e quais mãos têm o poder de realizá-las? A quem estas suturas redesenham?

A sutura, operação médica que consiste em coser uma ferida profunda, é utilizada enquanto metáfora de reparo histórico em muitas obras da artista, pesquisadora e professora brasileira Rosana Paulino. Nas séries “Assentamento” (2013) e “Bastidores” (1997), o bordado executado pela artista ativa gestos de recomposição do corpo a partir de diferentes contextos e finalidades. Na primeira, Paulino sutura a imagem de um corpo negro apropriada dos arquivos da Expedição Thayer, capitaneada pelo cientista Louis Agassiz entre 1865 e 1866 no Brasil, exposto e desmembrado pela ciência (que mantinha e justificava a estrutura racista no período colonial), enquanto na segunda obra, retratos de mulheres da família de Paulino têm partes apagadas pela sobreposição excessiva de linhas pretas, fazendo referência

ao silenciamento, a impossibilidade de expressão e de construção de sua própria identidade. A autonomia ou apropriação da identidade, aliás, está posta em jogo em ambas as obras e o bordado ou costura desempenham duas funções contrárias: a da sutura que repara e a da costura que violenta.

Em seu livro *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza* ([1987] 2016), a escritora Gloria Anzaldúa redesenha, a partir de alguns relatos autobiográficos, a identidade latina/chicana através das questões de gênero, sexualidade, raça e classe. No subcapítulo-poema “El otro México”, Anzaldúa escreve sobre as bordas da terra no encontro com o oceano, sobre a impossibilidade de traçar fronteiras nas águas marinhas e, ainda, sobre como o corpo confunde-se à matéria da terra e da água, figurando sua inserção nos conflitos de identidade/território em seu sentido mais amplo:

El viento me tira de la manga,
mis pies se hunden en la arena
estoy en el borde donde la tierra toca océano
donde los dos se solapan
en un dulce encuentro
en otros lugares y momentos un choque violento.

[...]

Una herida abierta de 2.500 kilómetros
divide un *pueblo*, una cultura
recorre la longitud de mi cuerpo.
me clava estacas de valla en la carne,
me parte me parte
me raja me raja

Este es mi hogar
este fino borde de
alambre de púas,

Pero la piel de la tierra no tiene costuras.

Al mar no se le pueden poner vallas,
el mar no se detiene en las fronteras.
(ANZALDÚA; VALLE, 2016, pp.39-41)

Segurando o contorno bordado nas mãos, penso numa linha deste poema: a pele da terra não tem costuras. Suspendendo as grafias tracejadas pelos mapas, contornos delineados pela mão humana, nossa orientação seria configurada de forma mais harmônica com o ambiente, como alguns sistemas andinos e indígenas, não ocidentais, nos mostram. Nessas perspectivas, nossos contornos talvez pudessem ser medidos a partir de nossos próprios corpos, diluindo as fronteiras entre exterior e interior sem apagá-las completamente, mas ressignificando o sentido de suas limitações. O todo poderia ser compreendido como um efeito do equilíbrio entre as partes, enquanto a singularidade seria entendida como parte do todo, como escreve a poeta Rupi Kaur: “você é uma só pessoa/mas quando você avança/uma comunidade inteira/anda por meio de você/ — ninguém anda sozinho” (KAUR; GUADALUPE, 2020, p. 162). As barreiras que nos são colocadas, hoje, fazem o movimento contrário de diluição: ao passo que os limites são enfatizados, o senso de ligação se perde.

Ligação com a história, com as pessoas, com a própria sensação de pertencimento. Existimos como fios soltos e o estado de deriva, aqui, não é sinônimo de liberdade, mas de uma desconexão que fundamenta e mantém a hierarquização da relação centro e margem.

CHEGAR AO FIM PARA CONHECER O INÍCIO

É preciso, então, (re)bordar para religar e conhecer. Por isso, usando a estratégia da sequência fotográfica, a performance de escritura/bordadura de uma identidade corpo/territorial se mantém em permanência. Uma permanência mutável, já que a continuidade implica na mudança da forma. Mas é uma costura/bordado que, como pontuado por Sofiati anteriormente, não busca um fim, senão o exercício de aprendizagem em si mesmo. Uma das definições de narrativa, segundo sua etimologia, é dar a conhecer. Pela continuidade de uma escrita/bordado, um corpo se conhece e dá a ver a comunidade que traz consigo, bem como suas lacunas e suas urgências, sua incompletude e sua força. O improvisado do gesto aceita o erro, contorna-o, se apropria do desvio como parte do processo. Assim, o desenho que se faz da América só é conhecido enquanto se materializa através da linha, da mesma maneira que o contorno da identidade também se faz na experiência da própria vida.

Por fim, estamos a modelar, constantemente, diversos contornos além do nosso. Em alguns momentos os conteúdos não são capazes de se manter na contenção de um limite. Em outros, é o próprio conteúdo que contorna a si (é dentro e fora ao mesmo tempo), exigindo de nós uma flexibilização da própria ideia de contorno — uma desestabilização das hierarquias. A dualidade é contraditória porque é mutável — aqui inclui-se todas as categorias binárias que atravessam o pensamento ocidental. Precisamos vê-la com um olhar que se atenta ao movimento produzido em seu intervalo ao invés de engessar ou fixar pontos em suas extremidades. Entre o dentro e o fora de um contorno, entre o sim e o não, não há palavra que possa mediar o conflito dos extremos — há apenas a matéria da imaginação, das possibilidades de um provável “talvez”, de uma linha sobre a qual podemos caminhar como na corda bamba das incertezas. Entre o sim e o não, portanto, há tudo. Há, principalmente, um corpo que se margeia pela terra e uma terra a se margear pelo corpo. Ambos se tocam — pois o limite é também o lugar do contato — e aprendem/criam quem são, quem podem ser.

REFERÊNCIAS:

ANZALDÚA, Gloria; VALLE, Carmen. **Borderlands/La Frontera**: la nueva mestiza. Madrid: Capitán Swing, 2016.

CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera. **Texturas**: ensaios. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, 2002.

DERDYK, Edith. **Linha de costura**. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: C/Arte, 2010.

KAUR, Rupi; GUADALUPE, Ana. **Meu corpo minha casa** [livro eletrônico]. São Paulo: Planeta, 2020.

PAULINO, Rosana. **Assentamento**. Material educativo. Museu de Arte Contemporânea de Americana, 07/07 a 07/12 de 2013. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/pdf-educativo-assentamento/>. Acesso em: mar. 2018.

REZENDE, Natália. **Linhas vitais**: narrativas femininas na América Latina. 2018. 204 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos Textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

SOFIATI, Luana. **Entre gestos de costura e escrita**. Revista CUPIM, 2020 . Disponível em: <https://www.revistacupim.com.br/post/entre-gestos-de-costura-e-escrita>. Acesso em: fev. 2021.

VUONG, Ocean. **On Earth We're Briefly Gorgeous** [livro eletrônico]. London: Penguin Press, 2019.

ARRUDEIO É INDICAÇÃO DE CAMINHO

Thaysa Aussuba¹



Arrudeio, Performance fotografada, 301x339mm e 301x508mm, Thaysa Aussuba, 2020.

O TEMPO EM REVIRO

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros [...] Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar (KRENAK, 2019, p. 27-28).

Respirar para criar. A casa, como espaço de intimidade, também pode estar bagunçada em seus respiros. Refundar a casa para que nas divergências da rotina nem as histórias da casa-grande sejam íntimas, nem o barraco assentado na encosta da barreira seja a única habitação possível. Não silenciar, eis a função principal do respiro. Não parar o coração, não deixar de pulsar, de jorrar, de empurrar o céu ao sinal de asfixia.

¹ Graduanda em Artes Visuais pela UFPE, é indígena/cabocla em contexto urbano periférico. Bolsista pelo Programa de Iniciação Científica PIBIC-CNPQ (2020-2021), sob orientação da prof^a Dr^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral. Tem atuado com pintura, performance e poesia na revir-ação de memórias.

Revirar para criar. Fazer girar, tornar a virar aquilo que a poeira dos dias, das gavetas, do tempo insensível nos fez esquecer. Buscar a liberdade no tempo exusiató², não-linear, acessando, pela temporalidade, outras geografias possíveis. Outros tempos sensíveis. Criar atmosferas possíveis dentro da casa, dentro dos pulmões ou onde se possa morar.

Erguer a criação artística como moradia, casa, território, é não esquecer sua fundação. E de todos os sinônimos que encontro para moradia, o que quero me aproximar aqui é o da gíria, onde *morar* significa *entender*. Isto é, conhecer e ouvir os limites entre a carne e o concreto, entre a colonialidade do tempo linear e o nomadismo do tempo *exusiató*.

Rever a fundação dos corpos subalternizados é rever sua criação e criatividade. É considerar a relevância da intuição de seres silenciados mas nunca silenciosos. Fayga Ostrower (2008, p.56) nos lembra que “a intuição está na base dos processos de criação” e mais do que instintivo, o intuitivo é relacional na polissemia de suas experiências. Intuição é praticar a própria voz em segredo.

Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si (MERLEAU-PONTY, 2014, p.16).

Sonhar para criar. Aos que não sonham mas criam, deixo aqui outra disposição ao sonho: “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”, lembrando Manoel de Barros³ para não esquecer de reconfigurar as palavras, de fundar o conhecimento pela imaginação. Criação como sonho é criar sem adormecer, sem anestesiá-lo, sem enganar-se. É dar outras oxidações ao tempo, é não transferir voz ao desconhecido, é firmar em si a referência. O sonho é também encantamento, conhecimento e visualidade, fundando estrutura óssea para narrativas marginalizadas. Se pelo sonho me sinto livre, então posso tomar impulso para criar além dos meus medos:

E não há sofrimentos novos. Nós já os sentimos todos. Nós escondemos tal fato no mesmo lugar em que nós escondemos nosso poder. Eles emergem em nossos sonhos, e são nossos sonhos que apontam o caminho para liberdade. Aqueles sonhos se tornam realizáveis por nossos poemas que nos dão a força e coragem para ver, sentir, falar, e ousar (LORDE, 2019, p.49).

2 Termo pesquisado por Castiel Vitorino Brasileiro (2020, p. 01), no qual o tempo é “uma ferramenta e um movimento que nos faz acessar, de modo precívél e efêmero, essa liberdade, que é Exú”.

3 Manoel de Barros (1916-2014), poeta mato-grossense, praticava uma escrita para expandir os limites da língua, reunindo sentidos que extrapolam a gramática padrão.

O sonho como encantamento é um recurso criativo pesquisado por mim⁴, para provocar a transfiguração dos adormecimentos da escuta de si, movendo subjetividades em apagamento. Como nos diz Audre Lorde no trecho acima, em seu texto *Poesia não é luxo*, é necessário criar, não para fugir do sofrimento somente, mas para tomar outros destinos possíveis além da dor.

POESIA É VOAR FORA DA ASA⁵

Este texto foi escrito durante o isolamento social da pandemia do Covid-19, enquanto reaprendo a voar. Enquanto minha noção de pertencimento identitário foi abalada na restrição dos movimentos, no abafado da casa. Estar sozinha, isolada, e ainda assim criar para existir. Não ter certezas e, ainda assim, uma esperança ativa de quem não espera por outro tempo, mas vive este, aqui e agora, ampliando os movimentos de dentro, as fundações, os aprofundamentos.

Estou, portanto, produzindo criativamente em isolamento como quem voa fora da asa. Cuidando e alimentando a subjetividade com outras presenças, ainda que redigindo experiências em arquivo de texto no computador. Mas a criação artística é minha tecnologia de alterar o tempo, antes que a subjetividade enferruje pelo ruído da comunicação eletrônica, nos dispositivos de interação social.

A liberdade de uma vida racializada depende do seu desejo de lembrar daquilo que se esqueceu. Pois a racialização age na estruturação - ou subjetivação -, logo, um limite mas também uma condução impositiva de ritmo, direção e intensidade vital dessas existências/espécies animais transformadas - pela modernidade colonial - em “sujeito negra/o” (BRASILEIRO, 2020, p.1).

Para voar “fora da asa”, como nos sugere Manoel de Barros, me lanço como artesã das linguagens e do imaginário. Recorto, colo, costuro, insisto na imagem, não tento voar no primeiro impulso, fico íntima do céu primeiro.

ARRUDEIO PARA RETOMAR O FUTURO

[...] um conhecimento que se associa, transita, atravessa, opera dentro, fora, um conhecimento advindo das experiências dissidentes, da capacidade de elaborar a existência e torná-la hábil a elaborar cálculos, medidas e técnicas que conduzam a sobrevivência, a isso eu chamo de tecnologias subalternas (CARVALHO, 2017, p.38).

A performance *Arrudeio* (2020) faz parte do meu processo criativo como respiro no isolamento social da pandemia do Covid19. Utiliza a gravura de Jean-Baptiste Debret, *Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens* (1834), para friccionar representações que acabaram por definir o imaginário do que é ser indígena no Brasil.

4 Pesquisa PIBIC incentivada por bolsa CNPq (2020-2021), de título “Escrevivências do autocuidado pela arte/educação em tempos de isolamento social e Covid19”, orientada pela profa. Vitória Amaral.

5 Referência a Manoel de Barros no livro das Ignorâncias, p.23.

Fotografada na sala e quarto da minha casa, a mesma casa em que também moraram minha mãe e avós, local de intimidade modelado pela ação do tempo e da moradia. A ação performática de *Arrudeio* consiste em atravessar a imagem gravada por Debret com a mesma lã que costumo trançar meus cabelos, re-formatando, tocando e intervindo na gravura. Re-gravando-a.

Registrada em foto sequência, *Arrudeio* percebe o depósito do tempo em camadas transparentes, do fazer cíclico, do atar e desatar. Na gravura vemos divisões políticas atribuídas pelo colonizador aos povos originários, na figura dos prisioneiros e soldados, instalando a violência no povo contra si mesmo.

Eu, enquanto cabocla⁶, recuso a imagem do bom selvagem que é comumente associada aos povos originários e tramo caminhos que fortalecem a resistência no existir com nossas medicinas, polissemias e segredos, ainda que em processo histórico de sufocamento de nossos povos, culturas e territórios. Utilizo estas palavras no plural pois somos plurais, aldeados e não-aldeados.

Arrudeio performa outras fissuras na palavra, inclusive etimológicas, e reclama o sonho como fortalecimento, como recurso de voz criativa. A palavra sonho, além da origem grega *hypnos* (adormecer), tem raízes originárias como, por exemplo, a Guaraní Mbyá na qual *ropehyi* (sonhar) é palavra próxima de *ropurahéi* (cantar). Com isso percebo que sonhar para ter voz pode começar na palavra em apagamento, substituída por outra julgada mais culta, mais científica, mais coerente e de menor arrudeio.

A palavra *arrudeio* é saber ensinado pela minha mãe, palavra antiga, que chegou a ela pelos mais velhos da família. *Arrudiar* é ação comum nas terras daqui, Pernambuco, é verbo afetivo, tem significado único daquilo que dá a volta em torno de algo. Como a roda de conversa na porta de casa, como o toré, o tempo, o encontro, o nó. Arrudeio também é o que dizemos para alguém que bate na porta errada de nossa casa, respondemos *arrudeia!*, como orientação do caminho de entrada.

Nas pesquisas poéticas relacionadas ao tempo e memória, faço o mapeamento de minha narrativa familiar que desenhou êxodos do agreste pernambucano à capital em busca de melhores condições de vida nos anos 60. Mapeando corpos que irradiam-se no tempo a partir da presença do meu, que desenha sua trajetória por saber-se vivo, percebendo a afetividade como novelo da memória.

SEGREDO

Durante a performance *Arrudeio*, havia um espelho pendurado atrás de mim que, inexplicavelmente, caiu da parede e despedaçou-se. Seria a performatividade da casa-corpo, e seus pregos, me lembrando do deslocamento do ver? Seria um alerta ao iminente acidente pelo corte dos cacos do que me olha? Ou seria o potencial criativo decidindo o que colocar em ato?

6 Para saber mais sobre o termo Cabocla, ler "A complexidade do 'pardo' e o não-lugar indígena", no Blog de Jamille Anahata. Disponível em: <https://medium.com/@desabafos/a-complexidade-do-pardo-e-o-n%C3%A3o-lugar-ind%C3%ADgena-a8a1e172e2b0> Acesso em: mar. 2021.

Recolhi os cacos e continuei ativando os cliques da câmera para fotografar a ação iniciada anteriormente, desta vez com os cacos ao fundo figurando em segredo sua queda. Nas fotografias passaram a figurar o segredo da queda, enviando mensagem aos desavisados: esta imagem possui navalhas.

A criação artística é um processo de resistência, não somente significando uma força contrária a outras, mas configurando a insistência e a permanência do fazer, do respirar. É o movimento constante de conduzir as percepções, nem sempre as estruturando em produto, mas sempre em potenciais de assimilação. Entre o perceber e o agir criativamente existe a fina película do segredo, daquilo que existe em sua opacidade e nem por isso é invisível ou desimportante.

A prática do segredo é ancestral e conserva fundamentos de luta e espiritualidade. É a escolha do que apresentar na narrativa, a depender de *para quem* se narra. Para Agamben (2018, p. 61-62) é o elemento genuinamente filosófico de uma obra que seria “sua capacidade de ser desenvolvida, algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado” pois “quem possui - ou tem o hábito de - uma potência pode colocá-la em ato ou não”.

Os recursos reveladores da potência do segredo na criação são diversos. Assim como Carvalho (2017, p.34), eu acredito na influência de ser invisível e na “invisibilidade enquanto uma estratégia possível em determinados contextos. Tenho pavor à visibilidade compulsória”. O segredo atua na criatividade como autocuidado também no sujeito social, configurando estratégia de sobrevivência, pois “a lacuna, o controverso, o dito pelo não dito, são componentes da narrativa e merecem ser levados em conta” (Ibidem, p. 34).

A ficcionalização de narrativas por pessoas em identidades subalternizadas são práticas do segredo, assim como a *escrevivência*⁷, metodologia que venho utilizando em pesquisas acadêmicas e abordagens arte/educativas. Ao utilizar do diálogo em escuta e experiência, reforço a fricção possível entre memória e palavra, sem tornar dicotômica a relação ficção-realidade.

A ficção na *escrevivência* atua como dispositivo do imaginário para tecer histórias do presente, do real. Soares (2017) cita os autores Melo e Godoy para reafirmar a importância da ficção na elaboração de potencialidades da existência:

reconhece a ficção como um modo de resistência presente na *escrevivência* evaristiana, ao passo que, na escrita, pessoas submetidas a situações de crise, podem encontrar modos de transpor os revezes e seguir existindo. Acrescenta: “o que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a *escrevivência* se torna um recurso de emancipação (SOARES, 2017, p. 206 apud MELO; GODOY, 2016, p. 30-31).

7 O termo “*escrevivência*” foi criado por Conceição Evaristo, escritora mineira, e refere-se à escrita que nasce do cotidiano, das lembranças e da experiência de vida real enquanto mulher negra na sociedade brasileira. O termo foi instituído por ela em sua dissertação de mestrado, em 1995. Ensaio com reflexões de sua dissertação disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 12 mar. 2021.

Para dar voz à polifonia criativa, a escrevivência, ao contrário do que se possa imaginar, não é centrada em uma única vivência, mas é uma brecha para a cura coletiva pela ficcionalização. Não trata somente de quem a escreve, pois a estrutura colonial e política é refletida em outros sujeitos racializados, de modo que “o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si” (SOARES, 2017, p. 206).

Falar de escrevivências enquanto falamos de segredo é lembrar que as imagens da intimidade são semelhantes às gavetas e esconderijos, e para ficcionalizar outros futuros possíveis temos que ser conhecedores das fechaduras que queremos abrir/fechar/fundir.

REFERÊNCIAS:

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Editora Cosac Naify, 2014.

CARVALHO, Laura Lorena de Souza. **Tecnologias subalternas**: um exercício de imaginação política e reinvenção de alteridades. 2017. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/17951>. Acesso em: 30 ago. 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Exú Tranca Rua das Almas**. 2020. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5ea302c8362c6d101944b61e/t/5f31ca0614c78e23a-2313a6f/1597098508596/ExuTrancaRuadasAlmas_Castiel.pdf. Acesso em: 12 mar. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Boitempo Editorial, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Autêntica Editora, 2019.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v. 17, n. 39, p. 203-219, 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

ESCREVIVÊNCIAS E AXÓ¹ SUTIÃ-SEIOS: NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS “AJEUNZANDO”² MEU PROCESSO CRIATIVO

Brenda Gomes Bazante³



Sutiã-Seio Mamulengo-Esteriométrico, Escultura Cinética Corporal, Brenda Bazante, 2020.

1 Palavra usada na Língua Iorubá para roupas.

2 Neologismo que se origina no gerúndio da palavra “ajeum”, que na Língua Iorubá significa comida ou alimento. Se trocar o substantivo pelo verbo, teremos, ao invés de “ajeum”, ajeunzar, que na visão aqui empregada, afasta-se do sentido de “comer”, aproximando-se de “alimentar”. Logo, “ajeunzando” que dizer alimentando.

3 Mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais pela UFPE/UFPB, sob orientação de Luciana Borre. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Norte do Paraná (2018) e Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela Faculdade de Educação São Luis (2019). Diretora do Ateliê de Artes Visuais Flor de Antúrio. Pesquisa dissidências de gênero e Arte Cinética.

“MULHER, TU PRECISA BOTAR ESSES BABADOS⁴ PRA FORA”!

Desde o título, este artigo apresenta palavras da Pajubá e da Iorubá, linguagem das trans/travestis e língua do povo preto, respectivamente. A comunidade LGBTIAP+ utiliza palavras destas linguagens como forma de possuir um “dialeto” próprio. Assim, podemos nos comunicar sem que os outros saibam do que falamos, o que nos dá uma certa “sensação de segurança”. Todavia, com o aumento da visibilidade, ou do interesse das mídias pelo nosso “universo”, a Pajubá e a Iorubá ganharam até dicionários *on line*⁵. Somado a esse cenário, uma questão do ENEM 2018 direcionou, definitivamente, os holofotes para essas palavras, até então consideradas, pelos héteros, gírias do mundo gay.

Houve um tempo em que algumas travestis achavam errado revelar o significado da Pajubá para as pessoas cis e héteros. Até concordo com elas, afinal, ao revelar este ‘segredo’ linguístico estaríamos perdendo a “segurança” que tínhamos com o desconhecimento de palavras como “picumã⁶”, “acque⁷”, “bofe⁸”, etc. Porém, com a quantidade de dicionários disponíveis e com a popularidade desse “dialeto”, me sinto mais à vontade para utilizá-las na escrita acadêmica. Entendo, inclusive, que ao escrever usando essas palavras, demarco um dos objetivos que tenho percorrido ultimamente: estimular a representatividade e o protagonismo das vivências experimentadas por aquelas/es que divergem dos padrões de gênero estabelecidos. Ao usar este vocabulário, acredito que posso aproximar a escrita acadêmica de pessoas trans que não vivenciam as rigorosas regras de escrita, haja vista a ausência dessa população nas instituições de ensino superior. Sinto-me no dever, enquanto mulher trans realizando um mestrado, de incluir a Pajubá no conhecimento que produzo, pois com ela posso tornar a leitura um pouco mais convidativa a esta população tão distante das universidades.

Sendo assim, “axó”, “ajeum”, “babado”, etc serão palavras usadas na narrativa que proponho executar. Histórias de vida que servem de “ajeum” para meu processo criativo. Episódios vividos pelo pequeno Júnior, pelo Marinheiro/Cabo Bazante e depois pela mulher que deixei “saltar para fora do armário do quartel”, alimentaram a criação de um objeto cinético vestível⁹ que invoca essas memó-

4 No Pajubá, a linguagem das travestis, “babado” quer dizer assunto.

5 Sites de revistas como Super Interessante e Trip possuem matérias falando sobre esses dicionários e a popularidade dessas linguagens na atualidade. Ver <https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/> e <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>.

6 Palavra usada para os cabelos.

7 Acque quer dizer dinheiro.

8 No Pajubá, os homens são chamados de “bofes”.

9 Uma das inspirações para essa prática artística foi um desfile da grife de luxo francesa Iris Van Herpen. No fashion show criado para o inverno de 2019, a Maison criou o “Infinity Dress”, um lindo vestido que possuía partes móveis. Para ver acessar o seguinte site: https://www.youtube.com/watch?v=SkhfOv_hOs.

rias. Trata-se de um sutiã-seios, que é assim chamado porque pode ser vestido.

Além de questões ligadas à prática artística, apresento partes de minha biografia, episódios dela. Nessa ação, não ajo performaticamente na escrita, nem tampouco escrevo de forma automática, como fez, maravilhosamente, Camargo (2018) em sua auto caligrafia. No entanto, assim como ela, acredito no potencial da “escrevivência, a vivência escrita na palavra” (CAMARGO, 2018, p. 3682). A autora baseia seu texto neste termo criado por Conceição Evaristo, importante romancista brasileira, para quem “a nossa ‘escrevivência’, não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21 apud CAMARGO, 2018, p. 3683).

No meu caso, “os da casa grande” são aqueles que, nas relações sociais, nas instituições ou até mesmo no ambiente familiar, insistem na negação da equidade de direitos pertencentes e adquiridos por pessoas transgêneras. Não me enxergo numa batalha sangrenta contra as pessoas cisgêneras, como os povos pretos tiveram que fazer — afinal, minha família tem pessoas cis, minha mãe e meu pai são cis e héteros. A emergência aqui colocada, diz respeito entre outras coisas, à luta pela representatividade, que, de certa forma, também está relacionada à luta pela vida. Sendo assim, baseando-me na definição que Rancière (2012) dá para a política, a minha voz e escrita incomodam o sono “dos da casa grande”, como sugere Evaristo (2007), mas também chacoalham as normas de gênero socialmente estabelecidas por toda uma sociedade que considera as existências transgêneras inferiores e, historicamente, tentou invisibilizá-las.

Santos (2019), falando sobre Artes Visuais, oferece uma reflexão acerca do apagamento gerado por essas relações de poder no contexto histórico brasileiro. Segundo a autora, “a violência da escravidão se transmuda em violência da subcidadania, que, por sua vez, se converte em sub-representação” (SANTOS, 2019, p. 343). Assim como os povos pretos escravizados no Brasil, a população trans sofre violências de subcidadania e, conseqüentemente, não alcança a representação a que tem direito. Na contramão desse cenário, posso dizer que minha escrevivência contribui para promover o rompimento dessas amarras e causa incômodo naqueles que desejam manter a cisheteronormatividade em voga. Desagrada aqueles que insistem em silenciar toda e qualquer boca que brade palavras que ataquem essa pseudo verdade sobre os comportamentos sexuais e de gênero.

Nesse sentido, ao longo dos últimos anos, diversas narrativas e histórias de vida de pessoas trans e travestis foram contadas através da escrita de pessoas cisgêneras. Em importantes livros biográficos, as vivências de um pequeno número de mulheres, como eu, começaram a ganhar protagonismo, entretanto sempre senti falta de conhecer as histórias de outras existências transgêneras através de textos escritos por nós mesmas. Então, em 2017, Amara Moira, juntamente com João Nery, Marcia Rocha e Tarso Brant, organizou o livro *Vidas Trans*. Trata-se de um marco na história do movimento LGBTIAP+ brasileiro, pois, desde o prefácio, ele foi inteiramente escrito por homens e mulheres trans.

Ao ler Evaristo (2007), me deparo com uma importante questão levantada pela autora, que mais a frente aproximarei da discussão oferecida pelo grupo organizado

por Moira (2017). Após narrar os percalços enfrentados durante uma infância pobre e repleta de violências dos mais variados tipos, ela pergunta-se “o que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-analfabetas, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” (EVARISTO, 2007, s. p). Na tentativa de responder, a escritora destaca que

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, s.p.).

Num contexto de ausência de escrevivências de mulheres trans, a desobediência acima descrita, no nosso caso iniciada por Moira (2017) e outras escritoras, desencadeou em mim um sentimento de urgência na contação da minha trajetória. Lembro-me de ler as memórias de Rocha (2017) e enxergar nelas o receio que eu tinha de abandonar o trabalho na Marinha. Vibrei com a felicidade presente na narrativa de suas cirurgias e na confiança que ela ganhou ao sentir-se orgulhosa e, finalmente, poder usar o nome Marcia Rocha. Só quem foi dita homem, como destaca Moira (2017), sabe o quanto é bom ter o nome social respeitado, ou poder exibir com segurança o documento de identificação já retificado.

A presença de histórias como essas na literatura, na escrita acadêmica ou no campo das artes visuais, alimenta o reconhecimento e o fortalecimento de outras meninas e meninos trans que se sentem sozinhas num “mar” cissexista¹⁰ que tenta “afogar” as identidades trans que lutam para emergir à superfície.

Dessa forma, com minhas práticas artísticas, decidi contribuir para o arsenal de dispositivos disparadores de autorreconhecimento. Passei a conduzir meu fazer artístico num trajeto artista, levando em consideração a concepção de Trói (2018), que prefere grafar o termo a(r)tivismo, ao invés de artivismo. O autor entende que

A lógica não é dizer qual produção é ou não a(r)tivismo, mas refletir sobre a emergência dessas produções nos permite notar como isso afeta todo o contexto das artes e seu mercado, perceber que a todo momento, artistas, ativistas, coletivos e o próprio mercado serão questionados

10 Ideologia, resultante do binarismo ou dimorfismo sexual, que se fundamenta na crença estereotipada de que características biológicas relacionadas a sexo são correspondentes a características psicossociais relacionadas a gênero. O cissexismo, ao nível institucional, redundando em prejuízos ao direito à auto-expressão de gênero das pessoas, criando mecanismos legais e culturais de subordinação das pessoas cisgênero e transgênero ao gênero que lhes foi atribuído ao nascimento. Para as pessoas trans em particular, o cissexismo invisibiliza e estigmatiza suas práticas sociais (JESUS, 2012, p. 28).

quanto a validade, a legitimidade e os agenciamentos que essas produções suscitam. Para além das ‘intenções’ dos artistas e ativistas, são os enunciados e seus impactos que nos darão ferramentas para analisar essa emergência. Penso, por exemplo, ser mais lógico chamar essa produção de a(r)tivismo do que considerar ou chamar aqueles que executam as obras de ‘artistas’. Mesquita (2008) usa os termos ‘artista ativista’, ‘ativista cultural’ ou simplesmente ‘artista’ ou ‘ativista’. Se o sufixo ‘ismo’ procura dar a ideia de algo instituído, de movimento, aqui é preciso um esforço permanente para fugir da ideia de movimento unificado e pensar na emergência de determinada produção como um acontecimento (TROI, 2018, p. 76 apud COLLING, 2019, p. 15).

Sobre essa emergência, Colling (2019) aponta uma ligação, na atualidade, com coletivos e artistas que “trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política” (COLLING, 2019, p. 21). Ainda segundo o autor, algumas condições favoreceram o aumento da produção de discursos provocadores. Entre elas destaco: as ações de grupos conservadores que decidiram atacar abertamente a população LGBTIAP+, consequentemente originando o desejo de construir estratégias para romper essa repressão; a divergência de parte da nossa comunidade no que se refere à conduta tomada por aqueles que tentam aderir a um paradigma heteronormativo, buscando entre outras coisas o casamento institucionalizado, a concepção da sexualidade a partir do binário homem-mulher, etc; o aumento do acesso à tecnologia e às redes sociais; e por fim, o crescimento dos estudos ligados à sexualidade e gênero em nosso país, principalmente durante o governo do ex-presidente Lula (COLLING, 2019).

Inspirada por essas condições, as memórias aqui descritas “ajeunzaram” a criação do objeto cinético “Axó Sutiã-Seios”, peça móvel vestível que foi confeccionada para o projeto *Tramações* em sua terceira edição. Para apresentar como ocorreu a minha participação nesse projeto, descrevo brevemente a seguir dois episódios vividos tanto pelo pequeno Júnior, quanto pelo Marinheiro/Cabo Bazante. Ancestrais da mulher que hoje demonstro existir e que dia após dia começa a entender a diversidade existente no devir mulher. Em seguida relato a minha relação com a arte cinética e com a modelagem até chegar aos caminhos e práticas que exercitei para a confecção do objeto cinético.

PÍLULAS NARRATIVAS DE UM ÊRE¹¹ MAGRICELO QUE MEXIA COM AGULHAS E DE UM MARINHEIRO QUE “ESCAPOU” DE DENTRO DO ARMÁRIO DO NAVIO

As memórias aqui descritas me chegam como fatias ou pedaços desgarrados de uma massa maior. Elas lembram-me pílulas, como aquelas que tomei durante grande parte da transição do gênero masculino para o feminino. Todo esse processo é extremamente natural, pois, de acordo com Franz e Landeira-Fernandez (2006), a evocação de acontecimentos passados obedece a um sistema que privilegia aqueles

11 Palavra usada na Língua Iorubá para criança.

considerados relevantes, em detrimento dos irrelevantes. Desta forma, lacunas e lapsos de memória são comuns na rememoração.

Tendo conhecimento dessas questões, inicio uma breve jornada que parte das brincadeiras do pequeno Júnior em direção às descobertas de um jovem Cabo que abandona a Marinha do Brasil após descobrir, no convívio com outras subjetividades e mulheridades trans, a sua identidade dissidente de gênero.

Essa história começa na minha infância, época em que gostava de mexer com materiais de costura. Lembro-me de minhas tias reclamarem quando mexia na caixa de aviamentos ou na velha máquina que ficava num pesado carrinho de metal preto. Eu gostava de sentar e ficar pisando no pedal, imaginando a costura surgindo num tecido imaginário que se transformaria num longo vestido de poá branco e preto. Quando me recordo destes momentos percebo que as ligações com o universo “feminino¹²” já estavam presentes desde a infância e que, indiretamente, eu flertava com esse que seria, anos à frente, o meu modo de vida.

Essas memórias fazem parte de um passado no qual o pequeno Júnior, apelido de infância, não entendia porque pensava num vestido de bolinhas, ao invés de brincar com carros de corrida. Mas, uma coisa ele tinha certeza: tinha que manter esse desejo bem guardado, escondido entre as linhas e agulhas. Nesse cenário, aquele menino magricelo foi crescendo e pouco a pouco seus dedos deixaram de doer devido aos furos que as agulhas faziam, afinal ele parou de brincar com a caixa de aviamentos das tias e fora trabalhar como marinheiro – carreira que lhe garantiu certa estabilidade financeira, mas trancafiou sua transmulheridade. Consequentemente, com esse gesto, ele pode performar a figura do macho que o serviço militar necessitava.

Neste novo cenário, a costura que tecia em sua mente passou a ser outra. Dentro dos quartéis, o agora Marinheiro Bazante, tinha que manter os uniformes alinhados e ziguezaguear seus modos de ser para encenar o papel de militar bem comportado, mesmo tendo consciência da mulher de 1,83 m que sabia existir no seu íntimo. Existência feminina presente por detrás da masculinidade compulsória que lhe fora atribuída no nascimento (BUTLER, 2020; PRECIADO, 2017), mas que precisava continuamente esconder. Naquela época, e creio que ainda hoje, comportamentos que divergem dos padrões esperados para homens e mulheres, tomando como referência o sexo biológico e a identidade cisgênera, são considerados inadmissíveis no ambiente militar. Vide o caso da Sargenta Bruna Benevides, minha amiga de transição que, mesmo tendo ganhado na justiça o direito de voltar ao serviço, após ter sido considerada inapta por ser trans, permanece afastada de seu trabalho. Diferente dela, que seguiu firme e exigiu da Marinha a aceitação de sua transgeneridade, o Marinheiro Bazante, que ganhou mais uma insígnia no uniforme e passou a ser Cabo, via sua situação caminhar-se para uma espécie de prisão.

Alguns anos mais tarde, a garota esguia que adorava moda finalmente rompeu

12 Considero esse universo a partir de nossa cultura que determina um certo tipo de vestuário e comportamentos para as mulheres, ou seja, o uso de vestidos, cabelos longos, etc.

a grossa camada de tecido mescla¹³ que a prendia dentro da disciplina exigida do Marinheiro Bazante. Para usar uma expressão popular, diria que ela conseguiu “abrir a porta do armário”. “Nascia” então a Brenda Bazante, nome que adotei por sugestão de Bruna. Uma vez livre para performar minha “mulheridade”, voltei ao Recife e fui trabalhar com cabelos, seguindo os conselhos do querido Maninho, um dos maiores cabeleireiros que essa cidade conheceu. Sabia que no trabalho com vestuários, que era a minha antiga paixão profissional, o dinheiro demoraria muito a chegar, como disse esse amigo cabeleireiro. Era uma época de luta pela sobrevivência, então fiz a escolha mais fácil, trabalhar no ramo da beleza.

Hoje, com certo reconhecimento enquanto cabeleireira, profissão que me dá suporte e paga as contas, pude voltar às salas de aula e cursar o ensino superior.

SUTIÃ QUE VEM COM SEIOS MÓVEIS E A COSTURA DE UM OBJETO CINÉTICO VESTÍVEL

Desde a graduação trabalho com móveis e Arte Cinética criando, ora peças decorativas, ora peças que despertam algum tipo de reflexão crítica. Ao ser convidada para participar desta edição do projeto *Tramações: a memória e o têxtil*, finalmente vi a oportunidade de relembrar o tempo de criança. Brincar novamente com a caixa de costura – mas desta vez procurando entender como aliar a arte têxtil às minhas práticas com esculturas cinéticas e a representação do corpo trans, tendo minhas memórias autobiográficas como fonte de inspiração.

Como dito anteriormente, sempre gostei de trabalhar com linhas, agulhas, tecidos e aviamentos, mas não incorporava estes materiais em minhas produções. Ao iniciar a pesquisa no mestrado, expandi minha imaginação e comecei a cobrir os corpos de minhas bonecas de arame com linha de crochê, percebendo o potencial deste material no campo tridimensional.

Ao mesmo tempo as linhas passaram a fazer parte de minhas esculturas como suporte para o movimento das partes móveis dos móveis. Suas cores e força são muito úteis às minhas produções, mas será essa a sua única finalidade? Como posso utilizar este material e as técnicas de arte têxtil na pesquisa? Como posso usar as linhas de crochê para além da textura e do suporte das peças móveis?

Na relação com as técnicas, entendo que no momento o meu trabalho talvez não se relacione com as conhecidas técnicas próprias da arte têxtil, pois ao revestir as bonecas com a linha, não estaria costurando nem tecendo. Ou será que estou? Até onde o ato de costurar está diretamente ligado ao uso de uma agulha? Pretendo aprofundar estas reflexões lendo mais sobre Arte Têxtil e me apropriando de suas técnicas e transgressões para ampliar o meu fazer artístico. Por hora, não uso qualquer técnica de crochê ou tricô. Estou apenas enrolando as linhas ao redor dos gravetos. Ao observarmos a imagem, podemos perceber que o material empregado ganha um destaque interessante nestas produções, pois não me preocupo em camuflá-lo ou

13 O tecido mescla azul era usado na fabricação dos uniformes de Cabos e Marinheiros. É um tecido mesclado feito de poliéster microfilamentado ou de nylon (poliamida). É muito resistente e esquentado com muita facilidade.

fazê-lo parecer outra coisa, ou seja, mantenho-o rústico. A partir dessas reflexões, pretendo ampliar o emprego destes materiais em outras criações que desenvolvo, estimulando a imaginação criativa a partir deste grupo de pesquisa.

São estas questões que moveram minha investigação em *Tramações*. Dispus-me a atuar no campo tridimensional, mas também senti que no caminhar desta pesquisa pude descobrir outros caminhos para minha prática com arte têxtil *transalinhavando* minhas memórias e narrativas autobiográficas por meio dos materiais presentes na tão querida caixa de aviamentos. Logo, desse processo surgiu a peça apresentada. Um móbil sob base estável vestível, por assim dizer. Um tipo de sutiã base que dá suporte aos seios móveis inspirados numa peça protótipo que era composta apenas pelos móveis que compõem os seios.

A ideia foi construir uma peça de vestuário que contivesse algum elemento móvel. Nesse sentido, as memórias da máquina de costura e da caixa de aviamentos serviram como ponto de partida para a elaboração desta escultura corporal. Comecei a esboçar uma peça que representasse tanto a ligação com a vontade de costurar, oriunda lá na infância, como as práticas artísticas que venho atualmente pesquisando em torno das transmuleridades. Desta forma cheguei ao “Axó” Sutiã-Seios. Mas por que eu decidi vestir a peça? Por que fazer um móbil a partir do formato dos seios? São questões que emergem já que durante muito tempo a minha relação com a Arte Cinética manteve-se ligada à abstração ou, no máximo, à presença de alguns origamis de animais.

Além disso, essa peça exemplifica o Conceito de Transcorpocinetismo, teoria que está sendo gestada na pesquisa sobre as Travas Transcorpocinéticas. Esse conceito, baseado em teorias e práticas artísticas exploradas no desenvolvimento da investigação, faz-se presente em minha poética associado às intervenções corporais nas esferas endocrinológicas, cirúrgicas e estéticas realizadas por mulheres transgêneras após suas transições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Participar de *Tramações: A memória e o têxtil* foi uma experiência enriquecedora para minha caminhada acadêmica. Meu entendimento sobre arte têxtil mudou consideravelmente após esse projeto de extensão. Entre outras coisas, gostaria de destacar a coragem que tive, a partir da narração de minhas vivências, em modelar para as fotos com a peça móvel.

Na modelagem da foto para o projeto eu precisaria usar a peça enquanto a movimentava. Quando penso nisso, percebo que podem estar aí os meus receios quanto à aparição na exposição virtual. Creio que quando comecei a trabalhar com Arte Cinética, passei a ocupar os bastidores. Deixei os móveis brilharem sobre os spots das galerias e me pus na retaguarda.

No entanto, os estudos de gênero, de política e as histórias de vida que li, despertaram o desejo de atuar de forma mais presente nas exposições. Literalmente “botar a cara no sol”. E foi isso que fiz em *Tramações*.

É nesse caminho que pretendo seguir: saindo de trás das cortinas e dos textos – como sai do armário do quartel a anos atrás – para junto com eles, os escritos, e

com práticas a(r)tivistas, contar minhas memórias e, quem sabe, jogar o picumã pro alto da próxima vez.

REFERÊNCIAS:

BARRET, Cyril. Arte Cinética. *In*: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**: com 123 ilustrações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor Ltda, 1991.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAMARGO, Denise Conceição Ferras de. Caligrafar-me: apontamentos para uma conversa em torno de um gesto e de um texto inacabados. *In*: ENCONTRO Da ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 27. 2018. **Anais [...]**, São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018, p. 3681-3691.

COLLING, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

FRANK, Jean; LANDEIRA-FERNADEZ, J. Rememoração, subjetividade e as bases neurais da memória autobiográfica. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 18, n-1, p. 35-47, 2006.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. 2. ed. Brasília, 2012.

MOIRA. Amara. *et al.* **Vidas Trans**. Bauru: Astral Cultural, 2017.

ROCHA. Marcia. A luta pela aceitação. *In*: MOIRA. Amara. *et al.* **Vidas Trans**. Bauru: Astral Cultural, 2017.

PRECIADO. Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas da identidade sexual. São Paulo: N-1 edições, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

A MUSA: BORDADO CONTRASSEXUAL E BRONZEADOR SOLAR FATOR 5

Mariana de Albuquerque Penha¹



A Musa, bordado e colagem, 110x110 cm, Mariana Gualberto, 2020.

TECNOLOGIAS DO CORPO E A CONTRASSEXUALIDADE

A produção cultural na qual estamos inseridos desde o nascimento envolve ensinamentos sobre como devemos agir, nos manifestar, interagir e relacionar com o mundo e consigo. Isso acontece a partir das vivências de cada região, das temporalidades, dos aspectos culturais e das relações interpessoais que vão guiando formas de interagir, criando tecnologias do corpo padronizado e entendendo que “a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais” (LOURO, 2000, p. 6).

O discurso científico, por exemplo, ao longo dos séculos, catalogou, fragmentou e definiu as funções para cada parte do corpo. Alicerçados pelos ideais iluministas, os discursos científicos colocaram como ação natural e de natureza essencial humana determinadas práticas de como cada parte do corpo age, funciona e reage,

¹ É graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco e participa do Programa de Iniciação Científica (PIBIC/UFPE) sob orientação de Luciana Borre.

influenciando e justificando como natural algumas manifestações corporais, padronizando funcionalidades e formas (PRECIADO, 2014).

Quando cada corpo tem suas partes fragmentadas em funções específicas, tende-se a ignorar e repudiar práticas distintas às suas funcionalidades “biológicas”. Podemos dizer que esse corpo está inserido no que Preciado (2014) denominou “tecnologias do corpo”. Entendo a problematização do termo tecnologia no sentido da criação do corpo como ferramenta e prática social, onde cada parte tem sua característica com uma função específica de ação, criando “utilidades”. Por exemplo, aprendemos que as mãos são a única parte que tem a função de segurar objetos. Aqui, estamos falando sobre a criação da tecnologia de função de um membro destinada a uma ação, ignorando que é possível segurar objetos com outros membros, tais como: cotovelos, braços, pernas e até com a boca.

Quando falamos sobre os órgãos sexuais, reconhecemos que circula a ideia de finalidade dessas partes como destinadas à função sexual, historicamente categorizadas em gênero masculino e feminino e desconsiderando sujeitos intersexuais (pessoas que nascem com ambas as manifestações sexuais ou genes mais acentuados em determinado sexo). É importante que seja levada em consideração as manifestações biológicas desviantes da binaridade, pois como aponta Anne Fausto Sterling (1993, p. 02): “biologicamente falando, existem muitos graus entre fêmea e macho; e, dependendo de como determinamos as coisas, poderíamos argumentar que nesse espectro existem ao menos cinco sexos. E talvez até mais”.

Além disso, os órgãos sexuais foram localizados na mesma região corpórea que, ligados à sexualidade heteronormativa, desenvolvem funções reprodutivas, onde o órgão sexual masculino (pênis) penetra o órgão sexual feminino (vagina) para o processo reprodutivo. O sistema sexo-gênero, reforçado pelo discurso científico ocidental, designou as funções sociais entre sujeitos a partir do órgão sexual de nascimento, onde separa-se em masculino (sujeitos que nascem com pênis) e feminino (sujeitos que nascem com vagina). O sujeito cuja genitália é considerada masculina, automaticamente, associa-se como um sujeito cuja função social deva ser da categoria “homem”. Assim como o sujeito cuja genitália é considerada feminina, automaticamente, associa-se como um sujeito cuja função social deva ser da categoria “mulher”. Preciado (2014) aborda tais relações ao dizer que:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

Não há a possibilidade da denominação de um terceiro gênero dentro do sistema sexo-gênero heteronormativo. A força deste sistema, nasce a partir de crenças limitantes sobre o corpo, impossibilitando a pluralidade e a liberdade de existências e

modos de ser. Ainda nesta perspectiva, até os prazeres são conformados por práticas onde a genitália masculina, tida como ativa, penetra sobre a feminina, reverberando em estruturas maiores de dominação entre os corpos. Preciado (2014) contribui com estas reflexões ao dizer que:

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. [...] Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução. Essa exploração é estrutural, e os benefícios sexuais que os homens e as mulheres heterossexuais extraem dela, obrigam a reduzir a superfície erótica aos órgãos sexuais reprodutivos e a privilegiar o pênis como o único centro mecânico de produção de impulso sexual (PRECIADO, 2014 p. 26).

CORPOS DA HETEROSSEXUALIDADE E (CIS)TEMA

Percebo por meio de discursos imagéticos que há uma forte defesa das práticas sexuais heteronormativas onde o sexo apenas é considerado “legítimo” quando a prática sexual se refere entre os sujeitos cisgêneros de sexo-gênero distintos, onde há a penetração da genitália masculina (homem) com o sexo de genitália feminina (mulher), reproduzindo o (cis)tema sexual conservador.

O termo cisgênero é designado a sujeitos que se identificam socialmente com o sexo de nascimento, assim, homens cisgêneros são sujeitos de genitália masculina que se identificam como homens e mulheres cisgêneras são sujeitos de genitália feminina que se identificam socialmente como mulheres. A partir disso, entendo por (cis)tema como a sistematização que correlaciona de maneira indissociável as relações entre identidades de gênero e sexo biológico dentro do discurso científico e social.

Esse (cis)tema muitas vezes é reforçado pelo discurso de reprodução da vida humana, mas algumas brechas são criadas para romper com tais metanarrativas. Preciado (2010) fala de uma destas “fraturas discursivas” ao abordar a revolução fármaco das pílulas anticoncepcionais que geraram mudanças sociais significativas na sexualidade dos corpos cisgêneros femininos. A autora ainda exemplifica que até a pílula anticoncepcional se tornou objeto de consumo dos sujeitos de identidades distintas que, por vezes, consomem a pílula que contém o hormônio tido como feminino, gerando mudanças físicas nos corpos que não são biologicamente categorizados como femininos de nascença. Com função química desviada, variantes do sexo-consumidor de tais comprimidos e injetáveis, agora permitem novas possibilidades que o corpo hormonado pode manifestar.

Os exemplos citados buscam evidenciar que o (cis)tema sexo-gênero não contempla as diversas formas das relações possíveis entre sujeitos com seus corpos. Durante séculos, a produção científica, os discursos políticos, religiosos e educacionais associaram a natureza (biologia) da essência humana com funções que deveriam exercer socialmente a partir da genitália de nascimento. O que percebo na

contemporaneidade são dois movimentos: um de solidificação destas atribuições e outro de esfarelamento com as quebras feitas por sujeitos cujas identidades não correspondem mais às expectativas sociais e biológicas.

Um destes possíveis esfarelamentos está relacionado às práticas sexuais que desviam o foco do prazer das genitálias e que permitem uma nova visualidade desviante de funções corporais pré estabelecidas, destinando, por exemplo, prazer a outras partes do corpo, tais como dedos, pulso, pés e braços, ânus e afins para as práticas sexuais entre pessoas de corpos distintos e/ou sobre o mesmo corpo, como nas práticas individuais.

Para se ter ideia, “apenas no século XVIII que a masturbação será construída médica e institucionalmente como uma ‘doença’” (PRECIADO, 2014, p. 100). Criou-se patologias a partir das diferenciações do prazer, assim como a norma do que é considerado ação e desejo seguro e correto, saudável e natural. As práticas que seguissem a normativa seriam exaltadas como comuns, enquanto as desviantes deveriam ser tratadas medicamentosamente. Com isso, foram fabricadas as catalogações dos “ismos” – homossexualismo, por exemplo – que acentuaram diferenças entre os sujeitos.

As relações sexuais heteronormativas são manifestações do (cis)tema que normaliza cientificamente algumas formas de sentir prazer, possibilitando a manutenção de poder de quem segue à risca essas práticas, enquanto considera anormal práticas desviantes desse referencial, colocando-as dentro dos estudos da perversão. O sexo entre pessoas da mesma genitália, ou das que sentiam prazer a partir de estímulos distintos aos esperados das relações heteronormativas (como por exemplo, o prazer a partir do ânus, a masturbação solo, os fetiches e afins) fazia com que fossem consideradas anormais e/ou doentes.

Entendo que a contrassexualidade abordada por Preciado (2014) me influenciou a pensar sobre desvios das funções corporais e os estímulos esperados para cada um deles, permitindo novas formas de observar, viver e refletir sobre as práticas do prazer sexual a partir da criação de “novos órgãos sexuais”. Quando se ressignifica as manifestações do corpo, passando a observá-lo como uma matéria total sexual, desvia-se das expectativas e catalogações criadas no (cis)tema sexo-gênero. Peito, olho, dedo, pé, orelha, vagina, pênis, barriga, anus, cotovelo se tornam potenciais ativos de prazer e/ou desprazer. Uma totalidade integradora que pode compor práticas sexuais condizentes com a potencialidade humana.

“A MUSA” - O BRONZEADOR SOLAR FATOR 5

Os objetos que utilizamos no dia a dia também são comumente destinados à funções determinadas, trazendo possível estranheza com desvios do seu uso. Os deslocamentos das tecnologias do corpo e a maneira que se relacionam com os objetos no dia a dia podem passar despercebidos. Geralmente não prestamos atenção quando alguém segura objetos com a boca quando as mãos estão ocupadas, ao colocar o pé para amortecer a queda de algum objeto, ou pendurando toalhas de louça no ombro durante o preparo de alguma comida.

Sugiro pensarmos como seria utilizar objetos e membros do corpo em diferentes contextos e práticas: utilizar uma cenoura como objeto de prazer; acariciar a região anal com o mesmo zig-zag que se faz ao escovar os dentes; aproveitar a textura do travesseiro em contato com a pele no início de uma ação sexual...

O sexo é apenas uma das várias manifestações de ação do corpo como qualquer outra prática cotidiana comum. A visualidade que sugiro sobre ações sexuais não visa a persistência em práticas diversas ou impor que sejam diárias, mas sim como a possibilidade de execução em novas sexualidades do corpo, a ponto de se tornarem comuns. O que sugeri, durante o processo de criação da bordado “A Musa”, foi o deslocamento do uso de objetos cotidianos para novas formas de segurar, movimentar-se e interagir, com o cunho sexual coletivo e/ou solo. É uma prática comumente vivenciada, mas pouco comentada. Os objetos sexuais, conhecidos como “sex toys”, tendem a ser destinados exclusivamente às ações sexuais, assim como outros objetos cotidianos que têm suas funções delimitadas. Em *A Musa* utilizei um objeto comum, bronzeador solar fator 5, para outras práticas diárias que não eram destinadas à sua funcionalidade inicial.

DADAÍSMO SEXUAL DO PRAZER

Assim como o dadaísmo deslocou o sentido de objetos industriais para a resignificação do status de arte, problematizando a “neutralidade” do cubo branco dos museus com o objetivo de deslocar objetos cotidianos de seu uso de origem para uma nova função com o corpo como um objeto de prazer, criei o conceito chamado dadaísmo-sexual.

O corpo dadaísta-sexual configura-se como o cubo branco dos museus, possibilitando novos discursos do objeto adentrados ou externados em seus corpos para outras formas de funcionalidade, tornando-os objetos sem valoração moral ou social. Assim como os objetos dadaístas foram ressignificados de suas funcionalidades na arte, o objeto no corpo dadaísta-sexual desloca-se sob seus membros, ressignificando suas funcionalidades de origem para o prazer sexual. No deslocamento dadaísta-sexual, a utilização de objetos cotidianos para fins sexuais mudam apenas na funcionalidade inicial. O vibrador é objeto. Escova de dente é objeto. Embalagem de bronzeador é objeto. Pente de cabelo é objeto. Chuveirinho é objeto. Sexualmente ou não, todos os objetos existem e podem ser utilizados de maneiras distintas. A partir disso, a obra “A Musa” vem acompanhada por meu “Manifesto dadaísta-sexual”:

*Sou pente riscos, interação entre deslocamento membro
Dadaísmo-sexual industrial neutraliza, prepara-se
Considerar cabelo onde corpo nós
Como sexualmente pernas, pescoço pré-fabricado, escova-de-dente*

*Origem como sentido
Mãos adentrando estimular cada um objeto
Prazer mudam moral status matéria
Existem origem cotidiano destinar deve*

Todos para função

A partir das leituras do “Manifesto Contrassexual” de Paul Preciado (2014), tenho registrado experimentações que considero “ações contrassexuais”, abordando a interpretação que tenho do que seria o prazer a partir do estímulo do próprio corpo com objetos cotidianos. Foram vivências que ultrapassaram a penetração sistêmica pênis-vagina, atravessaram outras partes catalogadas do corpo, outros objetos, outras maneiras de se pensar o prazer e o estímulo próprio. Para conhecer outras vivências e curiosa com o que poderia aprender, lancei um questionário público com as perguntas: Você já utilizou algum objeto doméstico para se estimular? Se sim, qual ou quais? Em quais partes do corpo já se estimulou na prática descrita? Descobri o que é pouco falado fora das quatro paredes dos quartos: há muitos objetos fora de suas funcionalidades comuns.

O BORDADO E A PARTILHA

Com base em minhas narrativas autobiográficas e nas respostas da enquete feita através do formulário online, utilizei técnicas de bordado para registrar visualmente as aprendizagens que tenho construído. A *Musa* evidencia uma prática sexual ao traçar as linhas do meu corpo. Aqui, o bordado fugiu da temática das flores e adornos “tradicionais” com os quais tive contato em minha trajetória pessoal. Durante o processo de criação tive a cumplicidade de uma amiga que, depois de muitas conversas e brincadeiras sobre esse tema, apelidamos carinhosamente a embalagem de bronzeador solar fator 5 de *A Musa*.

Deslocando a visualidade artística do que seria considerada a “musa” retratada nas obras de arte que historicamente são baseadas na figura grega da mulher branca cisgênera. A musa inspiradora torna-se a retratação de um objeto cotidiano que se erotiza durante uma prática de prazer sexual cotidiano. O objeto inanimado torna-se agora a fonte de beleza e inspiração ao fazer artístico e é retratado com a temática da musa. A *Musa – Bronzeador Solar fator 5* – se torna um objeto que é sensibilizado ao olhar diário como fonte artística inspiradora, não apenas no momento da observação para a obra ou para o ato sexual, mas também sobre a influência de objetos comuns ao redor como musas e musos em potenciais retratações artísticas para a obra de arte e/ou como objeto de prazer.

Com isso, bordei uma embalagem de bronzeador sendo introduzida nas linhas que traçam a região das genitálias, onde há o registro de deslocamento do objeto cotidiano de seu uso comum para a interação com outra região corpórea, adentrando partes distintas às da tecnologia esperada de como o corpo deve interagir com o recipiente do Bronzeador Solar fator 5.

Vicenciei situações ao bordar a obra que evidenciaram diversos tabus e limitações que tenho na vida particular em relação ao assunto sexo e contrassexualidade, que escancararam, para mim, a necessidade das temáticas que abordo enquanto pesquisadora e artista. Eu, enquanto sujeito que produz arte sendo o mesmo sujeito que participa das esferas sociais, como familiar e amiga, percebi fricções constantes na maneira em que me relaciono com a mesma temática em ambientes distintos. Tenho limitações sociais que a liberdade artística e filosófica me permitem permear e tirar as próprias amarras (dos nós) que atei.

A intenção com a pesquisa é falar sobre o desvio de dois mundos opostos de existência, quando na verdade, há um universo infinito de possibilidades sobre o corpo. Tão infinito que pode não ser capturável, apesar da (cis)tematização do mesmo, a ponto de tornar-se apenas um corpo exercendo uma das infinitas possibilidades de práticas sobre/para si.

REFERÊNCIAS:

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução: Silva, Tomaz Tadeu da. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PRECIADO, Paul. B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul. B. **Transfeminismo no regime farmacopornográfico**. Tradução: Coacci, Thiago. 2010. Disponível em https://www.academia.edu/9723865/Preciado_-_Transfeminismo_no_Regime_Farmaco-pornogr%C3%A1fico. Acesso em: 16 jan. 2021

STERLING, Anne Fausto. **Os cinco sexos**: porque macho e fêmea não são o bastante. Tradução: Alice Gabriel. The Sciences, mar./abr., 1993, p. 20-24.

A MEMÓRIA E AS URGÊNCIAS

ALFINETADAS: REFLEXÕES QUE ATRAVESSAM AS VIVÊNCIAS DE UMA MULHER ARTESÃ

Flávia Fiorini Romero¹



Alfinetadas, Bordado, 1,02 x 0,62m, Flávia Fiorini Romero, 2020.

Elaborado e produzido com materiais têxteis bordados, costurados, recortados, pintados e entrelaçados, o trabalho *Alfinetadas*, traz vivências ao longo da minha vida e minhas escolhas enquanto mulher, artesã, mãe e esposa. O título “alfinetadas” se deu a partir das problematizações sobre comentários que escutei na trajetória de minha vida profissional e pessoal. Esses comentários permitiram que eu (re)criasse, de modo poético e artístico, minha revolta e aborrecimento perante às limitações de feminilidades que se faz presente na vida de muitas mulheres.

A escolha de minhas vivências para a elaboração do *Alfinetadas* se aproxima com as falas de Luciana Borre (2020, p.79), onde afirma que “ao trazermos à tona relatos do cotidiano, principalmente aqueles que conflitam com outros corpos, temos a oportunidade de acessar pontos ainda ‘invisíveis’, porém presentes, do nosso eu”. Diante do proposto, busquei ressignificar minhas vivências através da arte, do artesanato e do bordado que, aliás, me acompanharam em minha trajetória e construção

¹ Nascida e residente na cidade de Maringá/PR. Acadêmica do Curso de Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participa do Grupo de Pesquisas em Artes, Educação e Imagem - ARTEL. Desenvolve pesquisa em Arte, Artesanato, Mulheres e Gênero. Trabalha com arte e artesanato em diferentes técnicas.

da mulher que sou hoje. Nesse processo, utilizei retalhos de diversos tecidos costurados entre bastidores de MDF. Nos bastidores, sobre o tecido cru, bordei imagens e escritas que se entrelaçam às minhas inquietações. O trabalho foi tramado a partir de quatro memórias pessoais. Essas memórias envolvem escolhas sobre meu corpo, sobre meus estudos e sobre meu trabalho: “São tão pequenos, não vai ter leite”; “Parto normal? Vai afrouxar”; “Você trabalha ou só faz artesanato?”; e, por último, “Estudar pra quê?”. Nos próximos tópicos, entrelaço meu trabalho com essas vivências, e também, entrelaço-as à estética textil.

“SÃO TÃO PEQUENOS, NÃO VAI TER LEITE”

Em minha primeira gestação, escutei, em diversos momentos, comentários sobre meus seios. Como esse, por exemplo: “são tão pequenos, não vai ter leite”. Essa frase, vinda de mulheres, me afetou. No entanto, após três anos, tive uma segunda gestação. Amamentei minhas duas filhas por mais de um ano e (ainda) fui capaz de doar leite materno ao Banco de Leite Humano da cidade onde moro.

Penso que independente de como somos formadas/os esteticamente, não há interferências sobre o funcionamento do nosso organismo. Culturalmente somos ensinadas/os a odiar e ter vergonha de nossos próprios corpos. Por anos senti a necessidade de usar sutiãs que destacassem os volumes de meus seios, volumes falsos, volumes que não me pertenciam. Volumes que só me eram possíveis com uso de bojos dentro dos sutiãs. Muitos comentários desrespeitosos, sobre a “relação” da “estética do corpo” versus “funcionalidade”, que interferem no modo de viver de uma pessoa e suas escolhas durante a vida. Ações que, ao meu ver, não somam em nada. Com isto, decidi bordar os seios junto a frase que escutei desde quando me tornei jovem até minhas gestações.

“PARTO NORMAL? VAI AFROUXAR”

Para além dos seios pequenos, pessoas com aparente falta de informação sobre questões ginecológicas me atormentavam sobre a estética de minha vulva pós-parto normal. A frase era “Parto normal? Vai afrouxar”. Esses comentários, carregados de pensamentos tradicionais e contrários às orientações médicas, tentavam me convencer a não me submeter a um parto normal/ vaginal, pois “minha vagina poderia ficar larga, afrouxada e meu marido não iria gostar”.

É muito comum uma gestante ser questionada sobre a escolha de qual parto irá se submeter: parto cesariano ou parto normal. Por mais que essa escolha dependa, também, do posicionamento do bebê na barriga e da saúde da mãe, muitas/os sentem a necessidade de palpitar sobre ela. Esses palpites ou conselhos acompanhavam narrativas dos processos pessoais dessas pessoas que já passaram por tais situações. Pensava que, com essas insistências, essas pessoas estavam mais preocupadas com a estética do meu corpo pós-parto normal do que com a saúde de minhas filhas.

Decidi, então, bordar uma vulva. Essa escolha, inicialmente, foi um tanto difícil, pois falar sobre a intimidade feminina é ainda um tabu, ou mesmo motivo de vergonha. Se mesmo nos dias atuais, mulheres amamentando são policiadas por seus seios estarem expostos, com a vulva exposta ou representada, a situação se

torna mais delicada. Fiquei com receio de expressar essa angústia representando uma vulva exposta para meus familiares e amigas/os que conheceram esse trabalho a partir da divulgação das redes sociais. Por mais que para mim tenha sido um desafio, senti-me livre.

“VOCÊ TRABALHA OU SÓ FAZ ARTESANATO?”

Através de conversas e experiências, percebo que o artesanato não é considerado como um trabalho digno e não é reconhecido nem mesmo como profissão. Se no passado, conforme indicam as discussões de Rozsika Parker (1984), as ocupações manuais e artesanais atuavam de forma a privar as mulheres em seus lares — silenciando-as, transformando-as em mulheres servis, submissas, cuidadoras do lar e das crianças, dispostas a satisfazerem os desejos sexuais de seus maridos, além de terem o propósito catequizador e preparatório para a vida familiar e matrimonial — hoje, além de termos resquícios dessa cultura, percebemos certa desvalorização quando há tentativas de expressão artística por meio de seus trabalhos.

“Você trabalha ou só faz artesanato?” é uma pergunta que escuto até hoje e acredito que ouvirei por toda minha trajetória como artesã. Penso que trabalho muito, embora muitas vezes tenha o receio de parecer grosseira ao responder dessa forma. Trabalho com artesanato, cuido de minha família, realizo os serviços domésticos, e ainda estudo. Por muito tempo escutei e ainda escuto de colegas e familiares comentários que desmerecem tanto o trabalho artesanal e principalmente o trabalho doméstico e familiar.

Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p.17) argumenta que “nossa cultura enaltece a ideia das mulheres capazes de ‘dar conta de tudo’, mas não questiona a premissa desse enaltecimento”. Para ser uma “boa esposa” era necessário saber realizar todos os deveres e cuidados domésticos, dividindo assim os serviços “femininos” e “masculinos”. Mesmo que as mulheres tenham conquistado seus espaços no ambiente de trabalho, e puderam sair do ambiente interno que sempre lhes fora reservado, o serviço doméstico e cuidado dos/as filhos/as ainda continua sendo (particularmente) delas, gerando uma grande sobrecarga de trabalho. Essa sobrecarga é, muitas vezes, enaltecida e admirada em perguntas, tais como essa que escuto diversas vezes: “como você consegue dar conta de tudo?”. Não damos conta de tudo. Mas nos perguntamos: porque a cobrança recai (somente) às mulheres?

A classificação que posiciona a mulher no interior da casa, com cuidados domésticos e cuidados das/os filhas/os, e o homem no exterior da casa, gerando renda financeira, acarreta em uma crença de que as mulheres, por estarem em casa, não trabalham. Sendo, desse modo, o trabalho doméstico um “não-trabalho”, ou seja, apenas uma obrigação rotineira. E no meu caso de artesã, que trabalha em casa, o artesanato se torna um hobby para muitas/os. Mesmo eu afirmando que trabalho com artesanato, há também quem questione minha situação financeira, desmerecendo o que faço. O artesanato faz parte de mim desde os doze anos de idade, eu escolhi ser artesã e é o trabalho que me faz feliz, sinto-me livre e faço o que me dá prazer e me faz bem, falo que é minha profissão ser uma artesã, e digo com orgulho. Para mim, é um presente. Gostaria que toda mulher pudesse escolher trabalhar com algo que a faça feliz.

“ESTUDAR PRA QUÊ?”

Em 2017, ingressei no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), e me tornei estudante universitária aos 44 anos. Embora tenha sido estranho estudar com uma turma de idade próxima a das minhas filhas, de aproximadamente dezoito e vinte anos, não me julgaram, como eu esperava, dentro do espaço acadêmico. Porém, da comunidade externa à universidade, do meu meio social, desde parentes e até conhecidos/as, escuto o questionamento: “estudar pra quê?”. Essa pergunta me fez querer desistir em diversos momentos da graduação, trancar o curso, abandonar meus sonhos e questionar do porquê estava ali e se aquele era realmente meu lugar.

Decidi bordar meu rosto, pois sei que se não fosse a graduação, não teria percebido de forma crítica todas essas inquietações no meu ser mulher e poder transformá-las em expressão artística. O Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens – o ARTEI, do qual participo, contribuiu e permitiu-me refletir sobre meu “eu”. Junto às discussões do grupo, pude voltar ao tempo e rememorar minhas escolhas e expor, em meio a tramas e memórias, as angústias que ainda perpassam minha existência. Através dos textos lidos e discussões sobre as visualidades e discursos que permeiam o ser mulher, passei a problematizar as vivências que atravessam minha vida enquanto mulher, artesã e estudante.

TRAMAS E MEMÓRIAS QUE ATRAVESSAM O FEMININO

Quanto à estética do meu trabalho, fiz uso do bordado, do crochê e do tecido por estarem culturalmente associados ao feminino. Entrelaçado aos pontos do bordado há um modelo específico de feminilidade. Borre (2020), em uma pesquisa que investiga o processo de docentes mulheres em formação, reúne, a partir do bordado e de demais técnicas têxteis, produções de dez acadêmicas que criam e investigam a partir de suas vivências na graduação e em espaços escolares. Quando a autora comenta sobre suas memórias acerca do bordado e das maneiras como tal técnica atravessaram sua feminilidade, conta que,

[...] enredei fios de linha e aprendi novos pontos de crochê a cada encontro familiar. Foram momentos em que minha mãe e eu, tias, primas e vizinhas ficávamos imersas nas aprendizagens manuais. Essas habilidades eram valorizadas no âmbito familiar, mas, não tramávamos somente fios, agulhas e tecidos. [...] Eram rodas de conversa que consolidavam a felicidade feminina atrelada à vida em família e ao casamento. Foram narrativas que se tornaram naturalizadas e que consolidaram versões de realidade nas quais acreditei que “toda mulher tem o sonho de casar”, que “todas nascem com instinto materno” e que o casamento, muitas vezes, é sinônimo de “viveram felizes para sempre” (BORRE, 2020, p. 77).

Assim como percebemos com o relato da autora, as linhas e costuras têm, da mesma forma, atravessado minhas vivências de mulher desde muito cedo. Como mulher, eu costurava e tricotava roupas para a família e bordava peças para o enxoval. As tramas estavam intrinsecamente ligadas à vida e ações de uma mulher.

Com quatorze anos, era comum, meninas de minha idade realizarem cursos de corte e costura como uma aprendizagem fundamental às habilidades da mulher. Com essa idade, era comum que já dominassem as habilidades de corte e costura, confeccionassem vestimentas para toda a família e que auxiliassem as professoras nas aulas desses cursos. Com quinze anos de idade, aprendi bordado em ponto cruz. Esses bordados, longe de se apresentarem como atividades, passatempos ou mesmo como lazer, caracterizavam-se por atividades destinadas à produção de enxovais. Mesmo que não tivéssemos nos relacionando com nenhum pretendente, ainda assim éramos educadas a já prepararmos nossos enxovais, isso desde cedo. Aos dezessete anos, quando iniciei meu trabalho no comércio me preparando para o meu casamento, já reservava parte do meu salário para o enxoval. A partir dessas minhas experiências pessoais, em diálogo com os estudos de Borre (2020), podemos estabelecer uma relação entre “fazeres manuais” e “atividades que são relacionadas à mulher”, como a maternidade, o matrimônio, o serviço doméstico, a preocupação com a casa e com a família. Em minha experiência, sentia que vivia para doar meu tempo a minha família e não reservava um tempo para mim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no passado, o bordado era sinônimo de mulheres submissas e do lar, hoje, o bordado é ressignificado como expressão artística e espaço de fala às diversas feminilidades que compõem as vivências de muitas mulheres. Historicamente, o bordado têm construído um ideal restrito de feminilidade e, quanto a isso, Parker (1984, p.103) reitera que

No entanto, seria um erro subestimar a importância do papel do bordado na manutenção e criação do ideal feminino. No século 17, essa arte foi usada para impingir feminilidade desde bem cedo. De modo que o comportamento subsequente da menina pareça inato a ela. No século 18, o bordado começou a ser sinônimo de uma vida aristocrática, de lazer - não trabalhar estava se tornando a marca da feminilidade. O bordado e suas associações reais e nobres eram um perfeito atestado de fidalguia, dando provas de que um homem era capaz de sustentar uma mulher que se dedicava ao lazer. Além disso, porque o bordado deveria ser sinônimo de feminilidade - docilidade, obediência, amor pelo lar e uma vida sem trabalhar -, ele mostrava que a mulher que bordava era uma esposa e mãe digna, merecedora. Por isso a arte tinha um papel crucial na manutenção da casa, exibindo o valor da esposa e a situação econômica. Por fim, no século 19 fundiram-se definitivamente o bordado e a feminilidade, e a relação entre eles foi considerada natural. As mulheres bordavam porque elas eram femininas por natureza, e as mulheres eram femininas porque elas por natureza bordavam.

Desse modo, *Alfinetadas* contribuiu para que eu (re)pensasse em minha trajetória e pudesse expressar singularmente e artisticamente a relação da mulher que fui, e que sou hoje. *Alfinetadas* irão me acompanhar e continuarão a fazer parte da minha vida. Porém, hoje, tendo conhecimento de todos os diálogos do bordado com a feminilidade como apresentei com a fala de Parker (1984), sei que posso ressignificar todas essas histórias de modo liberto e crítico, sem me preocupar em querer

agradar. Estamos em constante aprendizado e as escolhas que fazemos para nossa vida pessoal ou profissional são contaminadas por opiniões alheias e cabe a mim fazer essas escolhas. Mesmo com seios pequenos, tive leite de sobra. Se eu escolhi parto normal, eu ainda sinto-me bem com meu corpo. Se eu faço artesanato, minha profissão é artesã. Eu escolhi estudar, e aprendi com meus estudos a me valorizar enquanto mulher.

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: Um manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade, 1984. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

POR UM FIO...

Camila de Lima Cantil¹



Por um fio, Cianotipia e bordado, 20 x 29,7 cm, Camila Cantil, 2020.

1 Fotógrafa, artista visual, graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco, pesquisadora bolsista pelo CNPq (PIBIC), sob orientação de Maria Betânia e Silva.

Por várias noites sem dormir, por inúmeras lágrimas derramadas, pelo vazio, por um medo que me rodeava a todo instante, por todas as vezes em que senti faltar o ar, por toda a angústia entalada na garganta, por uma pandemia e por tantos outros motivos que 2020 fez com que eu me sentisse “por um fio”. Na verdade, *Por um fio* é um estado de espírito.

Tudo começou no mês de janeiro, no hospital com meus batimentos a 200 por minuto, “taquicardia supraventricular”, acusou o exame. Descobri ter um tipo de arritmia, que na verdade sempre tive, mas que não havia sido diagnosticado corretamente até então. Desde então, fiz pequenas mudanças para me ajustar a um maior cuidado com meu coração. Fiz vários eletrocardiogramas e permanecerei em tratamento com betabloqueadores. Eu, que nunca gostei de depender de remédio, hoje sou obrigada a viver com eles para evitar novas crises.

Somado a essa mudança de rotina veio o *Coronavírus*, nos obrigando a ficar em isolamento social, mais uma mudança drástica. Meus dias em quarentena foram um misto de ansiedade e preocupação com vários fatores: minha saúde e do meu companheiro, o futuro do mundo em geral, ninguém estava preparado para esse caos. E minha família estava a quilômetros de distância. Tanta coisa acontecendo. Como é desesperador, que angústia sentir que não pode fazer absolutamente nada pelas pessoas que ama. Notícias na tv, na internet, casos explodindo, ansiedade também.

Minha ansiedade não começou ali, na verdade a quarentena amplificou sensações que eu já vinha sentindo nos últimos dois anos. Antes eu achava que era fresca essa coisa de ansiedade, até eu começar a ter crises e perder seguidas noites de sono. Também antes dela tinha enxaqueca mas, na amplitude da quarentena, foram e ainda são inúmeros os comprimidos para dor de cabeça. Diante da maior curva de contágio do *Coronavírus* eu me sentia numa prisão, por dentro e por fora, não me suportava mais, me sentia depressiva. Lembro de me identificar muito ouvindo *Lovely* de Billie Eilish², a canção fala de depressão, eu sentia um vazio infindável.

Foi nesse cenário que eu imaginei um autorretrato em um devaneio, algo que me remete Bachelard (1988) sobre essa ideia do imaginar como um sonhar acordado. No devaneio eu sabia que era um autorretrato, representava meu “eu” ali de alguma forma, não sei bem explicar, mas eu estava sentada numa cadeira, segurando uma gaiola com um coração dentro dele, um fio ligava o coração ao meu peito, esse fio era bordado por cima da imagem.

À princípio imaginei essa cena como uma pintura, mas depois pensei: e se isso fosse uma fotografia? Daí comecei alguns esboços para chegar na ideia de uma foto, mas até então não passava de esboço, como um desabafo. Até que um professor nos fez um desafio: fazer um autorretrato com objetos que nos representassem.

Depois de ter ficado inicialmente “travada” na tarefa, pensei que o objeto que me representasse não necessariamente precisaria ser algo que eu tenho na minha casa, poderia ser algo construído como simbólico, lembrei do coração naquele devaneio e decidi experimentar. Não sabia se seria uma única foto ou uma série, mas acabou se encaminhando para uma série que trouxe outros desdobramentos.

2 Cantora e compositora estadunidense.

Há artistas que pensam o conceito de um trabalho primeiro. Eu não tinha um conceito quando pensei nessa imagem, tudo partiu de um devaneio. Uma das reflexões que não saiu da minha mente foi de relacionar aquele devaneio aos estados físicos da água. Assim como a água possui o estado líquido, gasoso e sólido, eu me perguntava, quais ou como seriam os estados físicos do meu coração durante estes tempos intensos?

Essa primeira série e seus desdobramentos acredito que se encaixam num estado físico gasoso, representado pela nuvem, pela neblina, um estado de “ser/estar” de névoa, uma metáfora que fala de um estado de confusão, de medo, de incerteza, de estar aprisionada em quarentena, representada pelo coração na gaiola. Na série *Por um fio*, a imagem representa a pressão e tensão que por vezes me deixavam paranóica, sem saber o que pensar, o que fazer, querendo fugir sem ter para onde correr.

As imagens selecionadas para o projeto *Tramações: a memória e o têxtil* falam da minha reabertura ao mundo com a retomada do “novo normal”, após o ápice da quarentena. Meu coração, que antes sentia-se aprisionado, por fora e por dentro, mesmo com essa meia sensação de liberdade, ainda sangra. Algumas palavras escritas por mim e para mim mesma, transcritas do meu caderno, mostram o que me representava ali: você se sente incapaz de sequer reagir a isso, tudo o que pode ou que consegue fazer é contemplar a si própria numa gaiola, ligada a você por um fio... O coração na verdade é você!

O PROJETO

Me interessei pela temática do projeto *Tramações* já pensando em construir algo que fosse autobiográfico, porque acredito ser muito potente trazer nossas memórias para o processo criativo, sejam estas antigas ou recentes, ainda são memórias carregadas de sentimentos que podem inspirar/ressoar material criativo, ressignificar essas memórias e gerar identificação com as de outras pessoas.

A relação com minhas memórias está muito presente no meu imaginário, materializado em desenhos e outras produções artísticas. Mesmo uma frase, um texto que escrevi, um rascunho que fiz no caderno, até aqueles feitos de forma despreziosa, mostram a influência da memória em minhas produções. No autorretrato também não é diferente, vejo inclusive uma construção recorrente de autorretratos não realistas, subjetivos, nos quais muitas vezes eu estava construindo uma narrativa das minhas memórias sem saber que era narrativa, pois os símbolos vinham a minha mente, mas eu não sabia quantas histórias estavam contidas nestes símbolos.

Como processo de construção criativa gosto de pensar na relação de hibridismo, pois algo híbrido acompanha essa mutabilidade do meu “eu”. Parafraseando Raul Seixas³, eu costumo dizer que sou uma *metamorfose ambulante*, e com meus processos também não é diferente. Ora me identifico mais com o desenho, ora com a fotografia, ora penso em misturar ambos, experimentar linhas e agulhas no plano bidimensional, experimentar o colar, o rasgar, o poetizar. Penso que meu próprio

3 Cantor, compositor, produtor e multi-instrumentista brasileiro.

criar também seja essa “metamorfose ambulante”, eu nunca sei o que vai surgir, eu posso imaginar, devanear, mas num instante repensar e fazer tudo diferente de como imaginei.

Para o projeto *Tramações: a memória e o têxtil* resolvi mostrar um recorte da série *Por um fio*, que até o momento tem, ao todo, cinco fotos, entre outras produções que se desdobraram, todas feitas utilizando a técnica da Cianotipia, que será abordada adiante.

A proposta faz parte de minhas experiências como integrante do *Symbolismum*, grupo de extensão em fotografia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo o Imaginário como campo de estudo e a Identidade como temática para nossas produções artísticas, em que utilizamos como técnica o processo fotográfico alternativo e histórico da Cianotipia.

A proposta também se conecta à minha pesquisa de iniciação científica (PIBIC) sobre a influência da memória e do imaginário na produção do autorretrato, com bolsa do CNPq, sob orientação de Maria Betânia e Silva, que busca investigar as contribuições da memória e do imaginário dentro do meu processo criativo autoral e tem como um de seus objetivos específicos produzir autorretratos, podendo versar sobre diferentes técnicas.

Nesta série optei por mesclar a cianotipia ao bordado, e o curioso é que eu nunca tinha bordado antes. Eu só sabia fazer um único ponto de costura que aprendi com minha mãe para costurar roupas e sempre detestei, mas tinha uma vontade de experimentar essa mescla de materiais que a arte contemporânea nos permite em seu caráter híbrido (COCCHIARALE, 2006).

Para minha surpresa, foi algo muito diferente e que me fez sentir um pouco mais próxima da minha mãe. Ela também nunca bordou, mas ama fazer crochê e de alguma forma, pelo manuseio com a linha no tecido, pude me sentir fazendo algo em comum ao que ela faz, inclusive acabei utilizando aquele mesmo único ponto que conhecia e que antes desprezava. Bem que dizem que o mundo dá voltas. E o meu deu não só uma, mas várias voltas e nós. Emaranhadas, minhas memórias foram tramadas em fios vermelhos e tecidos azuis.

A TÉCNICA CIANOTIPIA

A cianotipia é um processo fotográfico histórico que utiliza a luz UV para produzir imagens por contato. Foi inventado em 1842 por Sir John Herschel, tendo como base o descobrimento de que sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal) são sensíveis à luz (CAMPOS, 2007). Esses sais, ao serem diluídos, misturados entre si e expostos à luz U.V. (seja do sol ou artificial), produzem o pigmento azul da prússia, que é a principal característica das imagens feitas com esta técnica: a cor azul.

O cianótipo é a superfície emulsionada pela mistura dos químicos que, ao ser exposta à luz ultravioleta, gera imagens através desse foto-contato. Para a realização desse processo, utilizo uma imagem em negativo que é prensada entre a superfície emulsionada e uma chapa de vidro. Ao entrar em contato com a luz do sol por alguns minutos, ocorre uma reação química que consegue imprimir a imagem na superfície

emulsionada. Para revelar e fixar a imagem nesta superfície, depois da revelação no sol, a mesma recebe alguns banhos com água, para que os compostos que não foram “queimados” se desprendam da superfície e aos poucos vá se formando uma imagem positiva em azul.

Para obtenção de uma imagem positiva, os negativos podem ser feitos com material de transparência, ou também é possível fazer fotogramas, técnica que registra a silhueta de objetos sobre a superfície emulsionada, através do contato com a luz ultravioleta, o que resulta numa figura negativa do objeto (FOTOLAB, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cianotipia foi a técnica que me permitiu ver beleza em momentos de dor, antes que eu mergulhasse os tecidos na água, sem perceber eu mergulhava dentro de mim. O azul deixou as lembranças menos amargas, cada encontro remoto do grupo de extensão foi um respiro em meio ao caos. Cada linha bordada e tramada foi um acalento durante o “estado de névoa”, que não é eterno, que não está fixado em mim, oras preciso passar pelo tempo do resfriamento, oras pelo da liquidez e oras o de névoa. Hoje percebo que cada um traz consigo sua importância, o tempo do silêncio é tão importante quanto o do tempo do alarido e é nesse lugar do silêncio, de quietude, que muitas vezes brotam os autorretratos mais sinceros. Através de poéticas em azul, fui capaz de me reconectar comigo mesma, tendo consciência que aquelas representações são apenas uma parte de mim, em um determinado momento, porque sou afluente como rio que está sempre a correr. Neste sentido, tomo as palavras de Kalinka Serafim: “Encarar a própria imagem na busca de si é compreender que a cada vislumbre essa imagem já se torna diferente, pois mudamos a cada instante” (SERAFIM, 2019, p.1).

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, João Carlos Baptista. *et al.* **Cianotipia em grande formato**: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara: uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Editora Massangana, 2006.

FOTOLAB. **Processos históricos & alternativos em fotografia** (Apostila). Laboratório de Fotografia Campus Agreste - Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2016.

SERAFIM, Kalinka. **Autorretrato e autorepresentação**: variações sobre um tema. Dissertação (Mestrado em Desenho) - Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes. Lisboa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41596>. Acesso em: 10 mar. 2021.

NÔMAD[A]S: O DESAFIO DE VAGAR POR MEMÓRIAS

Mônica Lóss¹



Nômade por dentro, tecelagem e crochê, 300 x 28 x 25 cm, Mônica Lóss, 2020.

1 Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, Espanha, Mestre em Educação e pós-graduada em Design para Estamparia pela Universidade Federal de Santa Maria, RS – Brasil, possui pela mesma instituição bacharelado e licenciatura em Artes Visuais. Atualmente mora nos Estados Unidos, onde trabalha como designer e artista visual participando de exposições em diferentes cidades no Brasil, México, Estados Unidos e Europa.

Minha prática artística vem se desenvolvendo em torno do têxtil e tudo o que, de certo modo, gravita em sua órbita. Exploro desde a materialidade das coisas, até a possibilidade de pensar técnicas e modos de fazer a partir da ótica de um processo expandido e em constante transformação. Não estar presa a “um modo de fazer” determinado implica em não buscar alcançar nenhuma excelência na execução, uma “desobediência” ao não seguir receitas, experimentando rotas alternativas e percursos que não reproduzem mas, sim, que vão surgindo espontaneamente através do fazer.

De um modo muito significativo, o trabalho sobre o qual estabelecerei algumas considerações, a obra *Nômade por dentro* (2020) que compõem a mostra *Tramações (3ª edição): A memória e o têxtil* e que pertence à Série Nomad[a]s, pesquisa iniciada em 2018 e que segue em desenvolvimento até o presente momento, é um elo importante na construção de minha poética. Algo importante que, de antemão pode ser dito, é que tratar da questão da memória e do têxtil dialoga de modo profundo com a retomada de minha caminhada como artista e com minha poética onde as memórias, o tempo e os fazeres manuais se entrelaçam e passam a constituir uma história compartilhada.

A MEMÓRIA COMO UM CAMINHO DO MEIO

Minha caminhada na arte possui um antes e um depois. Um espaço do meio onde fui alimentando lembranças, guardando desejos e projetando um fim para o hiato de quase 8 anos que se instalou em virtude de outras urgências da vida, entre deslocamentos geográficos, mudanças e andanças.

Foi após uma destas mudanças, em 2016, quando junto à família viemos morar em Michigan nos Estados Unidos, que entre as caixas da mudança, encontrei uma que ficou esquecida, perdida entre coisas que perderam importância, simplesmente por que não lembrava mais delas. Ali iniciou-se o meu depois.

Para esta mudança, resolvi agrupar coisas que estavam guardadas em um depósito na casa de minha família, materiais e trabalhos realizados durante o meu período de formação na Universidade Federal de Santa Maria (Rio Grande do Sul) e dentro de uma destas caixas estavam pequenas tecelagens, “padrões têxteis” (em torno de 80 tecelagens com dimensões que variavam entre 15 cm x 35 cm), que eu havia produzido em 2005 em função de uma pesquisa que realizei ao me pós-graduar em Design para Superfícies. A sensação era de abrir minha própria maleta, “maleta mexicana”², que guardava uma memória material, uma história e um tempo que antecedia aquele momento.

A pausa de quase 8 anos parecia chegar ao fim ao deparar-me com aquele material. Senti urgência e necessidade de pensar outro destino para tudo aquilo, uma

2 A “Maleta Mexicana” se refere a história dos 4.500 negativos de fotografias tiradas durante a Guerra Civil Espanhola pelos fotógrafos Robert Capa, Gerda Taro y David “Chim” Seymour. Estes negativos se perderam durante a guerra e reapareceram em 2007 na Ciudad de México. Tenho um apego afetivo a essa história além de trazer de um modo singular a questão da memória como um elemento que pode ser revisitado e que tem a capacidade de desvelar camadas não conhecidas.

segunda chance para eles e também para mim: por um lado, os guardados, como aspectos relativos à memória/esquecimento; por outra parte, o novo que precisava surgir como desdobramento para criar outra narrativa, desvelando as bagagens da memória.

Com isso, as tecelagens passaram a ser agrupadas usando critérios como cores e materiais, sendo trabalhadas de forma individual com crochê e posteriormente, unidas, criando um novo tecido feito de partes extraviadas que, agora, constituíam um todo com novas formas, volumes e reentrâncias: um esconderijo ou refúgio para abrigar tempos de solidão, para gestar formas de contar as histórias sobre os deslocamentos e desafios, sobre os abandonos que são memórias de um tempo, mas, também que podem servir de caminhos para recriar o presente.

Logo que passei a trabalhar nas peças, chamei-as de nômades pelo fato de levá-las comigo para todos os lados, trabalhando de forma simultânea em várias peças, em diferentes etapas do processo. Deste modo, elas iam fazendo-me companhia durante os deslocamentos em viagens e nas horas de espera do cotidiano. O fazer ininterrupto e a necessidade de “não parar” funcionava naquele momento como um tipo de estratégia intuitiva e, talvez, uma forma de assegurar-me que ao retomar minha pesquisa poética, após tantos anos de distanciamento, ela não seria novamente interrompida. Neste percurso, memórias foram sendo reviradas. A memória neste ponto “não constrói o tempo, não o anula, tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol; realiza uma evocação” (BOSI, 1994, p. 59).

Esta ideia de memória como uma ponte entre o passado e presente é o que considero o caminho do meio na construção desta pesquisa, um ponto onde diferentes elementos se encontram e passam a elaborar um novo caminho, outra oportunidade para encontros e recomeços.

Com o aprofundamento da pesquisa dei-me conta de que a grafia da palavra “Nômade” não dava conta de todo o processo que eu estava passando e que deste modo, poderia adotar uma variação para a escrita e assim, “Nomad[a]s”, com o “a” entre colchetes, foi como passei a referir-me a elas. Entendi que adotar essa palavra seria uma forma mais próxima às minhas experiências como mulher, maneira de propor outro olhar para esta questão a fim de criar uma narrativa referente ao nomadismo e ao feminino nestes processos repletos de camadas, feitos de lacunas, ausências e vazios. Por isso, a “necessidade de colocar no feminino tudo o que há de envolvente e de suave para além dos termos simplesmente masculinos que designam nossos estados de alma” (BACHELARD, 1988, p.29), para problematizar sobre deslocamentos de todas as ordens.

Pareceu-me curioso observar que a origem da palavra “memória” constitui-se a partir de uma figura mitológica que liga a memória-lembrança e a capacidade de criação e imaginação dos artistas, pois “a palavra *memória* tem a sua origem etimológica no latim e no grego *mnemosyne*. Essa era a deusa identificada como a ‘mãe das musas’, divindades responsáveis pela memória-lembrança e inspiradoras da imaginação criativa dos artistas e poetas” (TEDESCO, 2002, p.23).

Embora a questão da memória enquanto campo de estudo e conhecimento seja complexa e possa ser aprofundada em diferentes caminhos, pretendo somente lançar luz a pontos que submergem a partir deste reencontro (poética e com o eu artista) relacionados à Série Nomad[a]s

OS DESLOCAMENTOS COMO UM PRISMA

O processo de nominar os trabalhos e pesquisas tem se mostrado um exercício peculiar, que também faz parte do desenvolvimento e da tríade que identifico em minha prática artística: fazer-pensar-fazer ou pensar-fazer-pensar. Há trabalhos que já nascem com nome, há outros, que o nome demora até ser encontrado. Sempre depende do lugar onde eles são gestados ou nascem, se do pensar ou do fazer. Em algumas situações, utilizo como recurso dar nome às “coisas” como um modo de propor um diálogo entre quem olha e quem é olhado. Como uma tentativa de criar uma ponte que liga ou situa o ponto de partida tomado por mim para conectar-me de alguma forma com quem irá olhar o trabalho. Como eu disse, não é uma natureza exata.

No contexto desta pesquisa, parti do entendimento de que ser nômade refere-se a quem não tem residência fixa, vaga pelo mundo, movendo-se de um lugar a outro. Isto pode-se dar por diferentes razões, seja pela necessidade ou por escolha, impulsionados pela busca de novos começos e melhores condições de vida, algo que pode ser considerado intrínseco à condição humana.

Tomei como ponto de partida o deslocamento geográfico que tanto eu, quanto o material em si fizemos para, finalmente, nos reencontramos. No entanto, o que não imaginava é que o sentido de deslocamento poderia adquirir outras conotações tal qual um prisma, que emana luz para diferentes direções. Entendo por deslocamento:

esta condição que ao mesmo tempo em que movimenta, seja capaz de varrer, remexer, levando consigo algumas partes de por onde se passa e, claro, acionando perdas, deixando espalhados por estes caminhos partes de si, que podem se perder e se encontrar com outras tantas, já espraçadas (ROSA, 2015, p. 103).

Neste sentido, a tecelagem e o crochê, utilizados para construir as peças foram uma forma de experimentar os deslocamentos sob outro viés, onde as fibras têxteis, além de serem o elemento primordial na construção das peças, estabeleceram uma analogia com o conceito desta obra, que é a relação da memória e a composição de novas narrativas

Além disso, o deslocamento pode ser entendido sob o ponto de vista do fazer manual, que normalmente está associado ao trabalho feminino, a uma herança afetiva e simbólica de papéis que nós mulheres recebemos e que até há pouco tempo atrás, ainda pertencia aos espaços privados da casa. Um “trabalho” de menor valor, principalmente se tensionado dentro do campo da arte.

Há uma crescente atenção dada a mulheres artistas por parte do mercado de arte e de grandes exposições com viés internacional. Mais que isso, é inegável que nos últimos anos se observa um reconhecimento

dado especificamente a mulheres artistas que lidam com a materialidade têxtil (CARNEIRO & FONSECA, 2018, p.41).

O têxtil, dentro da arte contemporânea, vem se constituindo como um campo de interesse, adquirindo importância nas discussões, principalmente por trazer para o debate estes limites existentes entre a arte, o artesanato e o fazer manual, tensionando a relação existente na ideia de fronteira e desterritorialização¹ dos modos de produção de arte na contemporaneidade.

Olhando por esse ângulo, passei a considerar que dentro da minha pesquisa estes elementos se faziam presentes onde o deslocamento, que também me interessava tratar, não estava atrelado somente à questão do espaço geográfico, sofrido pelo material e por mim e sim, pertencente a outras ordens, adicionando ainda mais complexidade para esta tessitura. Um fenômeno que não reside somente em um “espaço irreal” e sim, que é ativado a partir de fragmentos materiais. E ainda, o deslocamento como modo de perceber marcos de início e de reconstrução/retomada de caminhos, tanto em relação à própria poética como também de narrativa pessoal, de reinvenção de si e de reescrita de processos que partem de um contexto e se reconstróem em outro.

NÔMADE POR DENTRO

Também persigo um tema que é atravessado de muitas formas: a noção de refúgio. Os refúgios, mesmo não sendo tratados de forma explícita e visível nos trabalhos, funcionam como a coluna vertebral de minha prática, um fio condutor que faz a costura entre um universo interior, de intimidade e acolhimento e o cotidiano, das coisas que me cercam. Esses refúgios são explorados tanto como elementos formais observados na natureza do lugar onde vivo atualmente, em Michigan, ou de meu contexto de origem como: casulos de insetos, ninhos de pássaros, tocas e refúgios de animais; ou ainda, relativo aos corpos - humano/animal, enquanto estruturas de proteção. Também, os refúgios são tratados a partir de aspectos simbólicos e abstratos extraídos dos espaços de minhas memórias de infância e da cultura popular que me conecta ao lugar de onde venho.

Há sobretudo, o interesse em olhar para a relação existente entre o “dentro/fora” nas construções têxteis que refletem sobre a simbiose pulsante que existe entre as coisas que não podem ser exatamente definidas e, por isso, podem ser muitas coisas.

“Nômade por dentro” é uma das peças que marca uma transição no corpo de trabalho que compõe a Série Nomad[a]s e é a partir dela que abordarei a maneira sobre como venho construindo meu percurso dentro do têxtil, que considero ser

1 O conceito de desterritorialização aqui mencionado parte da noção criada e aprofundada por Deleuze e Guattari, nos volumes 3 e 4 de Mil Platôs (1996 e 1997, respectivamente). Esta noção é abordada pelos autores a partir de 8 teoremas de desterritorialização e vai de encontro as considerações apontadas por Nunes da Rosa (2015, p.106) ao afirmar que “o movimento de se desterritorializar só acontece mediante a saída de um território, num esforço de se reterritorializar em outras partes.”

“desobediente” por não ter a preocupação em empregar a técnica a fim de obter um preciosismo na execução, que não é linear e tampouco obedece a receitas ou moldes. Minha pesquisa poética é onde tenho exercitado minha liberdade no sentido mais profundo da palavra, através de um fazer ávido por encontrar rotas de fuga e até modos de não fazer como caminho de experimentação.

Trabalho com uma variedade de materiais como linhas, lãs, cordas, fibras e resíduos têxteis, tecidos e roupas que transformo em fios e que estruturam formas imaginadas que me conectam com elementos da natureza e com o meu país de origem, Brasil. A tecelagem, a costura, o crochê, o bordado, o tingimento artesanal, a estamparia, são alguns dos caminhos que exploro na construção de múltiplas peças pertencentes aos diferentes projetos e séries que desenvolvo de maneira simultânea.

“Nômade por dentro” parte do mesmo princípio construtivo das demais peças nesta série, em que escolhi e agrupei seis tecelagens de tamanhos e materiais variados feitas em um tear de pente-liço que eu considereei “combinar” entre si. Posteriormente, passei a interferir em cada uma com o crochê, trabalhando as bordas como uma estratégia de aumentar as dimensões de cada uma das partes. O seguinte passo, foi o processo de união destes seis pedaços, criando um tecido único e irregular. Neste processo é comum interromper e começar o trabalho em outra ponta, já que não há uma sequência ou ordem a ser seguida. A partir do tecido construindo, fui fechando algumas partes, onde novos nichos com aberturas, reentrâncias e passagens foram se estruturando, e onde a relação do dentro/fora foi se constituindo.

Ao ir concluindo a peça, dei-me conta que ainda precisava ir além, que ela precisava possuir elementos enfáticos — ao menos para mim — quanto a relação abstrata indicada em seu nome.

Mas o que seria um “Nômade por dentro”? Um incômodo instalou-se em função deste não saber, uma lacuna que não conectava a ideia ao trabalho. Custei um pouco a entender que a contradição entre ser nômade e estar contido dentro de “algo” era o ponto de tensão entre estes dois pontos. Assim, percebi que o caminho do meio era o transbordamento, deixando vazar pelos poros e escapar pelos orifícios, as entranhas que precisam ser vistas.

Lendo o livro sobre a obra de Sônia Gomes, artista brasileira, mineira, que vem tendo seu trabalho reconhecido nacional e internacionalmente, e que é uma de minhas referências, encontrei a seguinte fala da artista:

Entranhas. Você chegou aonde ninguém chegou antes, você chegou a essas entranhas, essa parte interior, que é também de memórias, é um limite do invisível, dessa relação de existir sem ser visto, como as partes de dentro do nosso corpo, como as nossas memórias (CARNEIRO & FONSECA, 2018, p.30).

Essas palavras tiveram um impacto forte, levando-me a compreender que o trabalho precisava ganhar novas camadas. Assim como a questão em torno do “dentro/fora” precisava incorporar outro entendimento, o meu trabalho até então solitário para a construção da peça parecia já não ser o bastante. A peça precisava de entranhas e eu, de ajuda.

Assim, uma “tripa” de 12 metros de comprimento e 18 cm de diâmetro passou a ser construída por minha mãe e uma amiga que trabalharam por meses usando diferentes materiais e explorando espessuras de fios, combinação de cores e tonalidades. Estabelecemos um diálogo que foi acontecendo à medida que a peça extra, a “tripa”, foi sendo executada. Com isso, uma rede de afetos e cooperação atribuíram ainda mais sentido à pesquisa. Para ser concluída a peça foi enviada desde o Rio Grande do Sul, Brasil, para encontrar-me em Michigan/EUA e assim, compor este todo, feito de partes, de retalhos, de memórias e agora de afetos.

Ao receber a “tripa”, retomei a etapa de trabalho, e agora testava possibilidades e soluções para incorporá-la à peça. Duas partes distintas, feitas em lugares diferentes — corpo e entranhas foram ganhando unidade ao serem unidas, utilizando novamente o crochê.

Nunca pensei que o vazio pudesse ser preenchido por fora, nem que as entranhas, ou melhor dito, “tripas”, preencheriam meus incômodos ao estarem expostas em um processo criativo alimentado e reconstruído pela ação do tecer e do crochê — ato que se originou no resgate da memória individual passando a construir memórias coletivas.

Neste processo, o impacto gerado para o desdobramento da pesquisa foi significativo e importante, uma vez que abriu brechas para considerar que, além de usar materiais têxteis produzidos por mim (novos ou antigos), eu poderia incluir na construção das peças, elementos confeccionados por outros. Ou até mesmo apropriar-me de tecelagens e elementos têxteis variados e a partir deles, estruturar as peças. Revisitar as memórias foi um modo de adentrar em um universo infinito de possibilidades, desencadeando um processo único e singular na elaboração da poética artística.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Raphael (Orgs). **Sonia Gomes: a vida renasce/ ainda me levanto**. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). São Paulo, MAC: Niterói: MASP, 2018.

ROSA, Aline Nunes da. **Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos** - [manuscrito]: Narrativas a partir de deslocamentos territoriais. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2015.

TEDESCO, João Carlos. **Usos de memórias**. Passo Fundo: UPF, 2002.

UM JEITO DE DAR UMA VOLTA: A ARTISTA-MÃE PANDÊMICA ALCANÇANDO VÔO LIVRE

Rayana Bacelar Viana²



Um jeito de dar uma volta, tecelagem em algodão, 73 x 28 cm, Rayana Rayo, 2020.

² Artista visual pernambucana autodidata Rayana Rayo iniciou sua produção artística em 2015, paralelamente ao seu ofício como advogada, num processo constante de experiências e descobertas junto ao grupo de estudo de modelo vivo Risco! A partir de 2016, começou a se dedicar integralmente às artes, montando seu atelier no Ed. Pernambuco.

A ARTISTA-MÃE

O pensamento decolonial, por sua abordagem conceitual de pluralidade de perspectivas, possibilita enxergarmos a arte de forma mais sensível. O filósofo historiador Théophile Obenga (2004) ensina que, para a filosofia africana tradicional, o conceito de “arte” era visto de maneira ampla, para além do objeto material, cujo fazer artístico em esculpir uma estátua, por exemplo, “é tornar a vida (ankh) em si mesma como uma coisa real. Uma estátua vem a ser um poder; é a existência localizada do poder (ka) de alguém” (OBENGA, 2004, p. 12).

Ser artista é uma experiência complexa. Para mim, apenas excelência de traços e controle de ação, do fazer e do sentir não conseguem resumir o ofício. Primeiro e especialmente, ser artista é a permissão que alguém se dá para abrir os portais de dentro e descobrir-se nas suas raízes, na originalidade e espontaneidade do ser. Ao criar, apresenta-se algo sobre a potência do sensível. O processo é uma conversa perigosa e honesta consigo e com o meio, cuja entrega nos torna vulneráveis pela constante imprevisibilidade, nos fazendo sentir a força que as imagens carregam através dos signos mentais que se materializam.

Para a pesquisadora Cecília Salles, “a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis” (SALLES, 2008, p. 63). Como artista, essa tensão criativa é experienciada como uma autoanálise durante as possibilidades que são, intencionalmente ou não, inventadas durante o fazer artístico. Porém, o processo também é influenciado por fatores externos.

Exponho aqui a existência de dois fatores que atravessaram o processo da obra de tecelagem *Um jeito de dar uma volta*: a pandemia do Covid 19 e a maternidade.

As ações criativas são direta e indiretamente ligadas ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive. É um momento em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito, cujas opções do processo, aparentemente individuais, estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos (SALLES, 2008). A condição de uma artista-mãe é extremamente frágil. Estando isolada por mais de um ano dentro de casa, a carga mental torna-se pesada pelo futuro incerto da humanidade, enquanto tem que se desdobrar entre as tarefas domésticas, os cuidados afetivos, alimentícios e higiênicos do filho, além dos seus próprios cuidados pessoais e seu trabalho e processo criativo.

Nesse contexto, o fazer artístico da peça de tecelagem *Um jeito de dar uma volta*, produzido em tear manual de pregos num chassi antigo, aconteceu na sala de estar, dentro de casa, entre mamadas e cochilos do filho, durante a pandemia. Cícero, de 2 anos, participa do meu processo criativo, involuntariamente, se expondo durante o fazer, gerando em mim perspectivas pluriversais desse processo, que nem sempre são prazerosas, mas que sempre despertam reflexão sobre a precária condição da artista-mãe.

Criar uma pessoa e um tecido são experiências profundamente afetivas, e essas criações nos transformam em seres plurais. Todas as experiências que envolvem o processo são manifestadas de forma atravessada e conjunta pelos fatores externos da pandemia e da maternidade, mas as intenções se conectam para um mesmo fim,

o desenvolvimento pessoal na jornada da artista-mãe.

A necessidade de expressar-se se desdobra na de representar e autorrepresentar-se, através de um processo criativo artístico-identitário, no constante desejo urgente de (me) visualizar, (des)construir e transformar a realidade, de apropriar-se de uma condição, de assumir-se no que vemos e sentimos e que existe no mesmo espaço/tempo. Nesse sentido, em seu artigo sobre a importância social da imagem, a pesquisadora Danielle Parfentieff de Noronha (2019) afirma que a imagem é um instrumento de produção artística e midiática, mas também é mecanismo político e simbólico que permite a construção de representações “desde dentro”, que dialogam “sobre quem são as pessoas, através da construção de significados com base na demarcação das diferenças sociais” (DE NORONHA, 2019, p. 274). Ela continua:

A autorrepresentação, ou as representações e análises imagéticas outras, é a construção de narrativas por pessoas e grupos sobre si mesmos, que sugerem novos questionamentos e compreensões, novas subjetividades, novos processos identitários e novas formulações sobre o indivíduo e o coletivo, que podem ser estabelecidas de diferentes maneiras (DE NORONHA, 2019, p. 274).

Se, por um lado, as imagens são uma ferramenta para manutenção de relações de poder e (re)produção de estereótipos, mitos, tradições e representações, por outro, também servem como instrumentos para construção de discursos contra-hegemônicos e outras formas de (auto)representação (DE NORONHA, 2019). Assim, tudo que é construído de forma consciente dentro do meu processo criativo, apesar dos atravessamentos incômodos, é intencionalmente carregado de um poder particular, capaz de representar-me no todo, materializando o grito preso, fazendo existir outro tipo de eu, algo completamente livre imageticamente, apesar de sempre preso ao urdume.

A tecelagem, experiência singular de conexão entre duas partes, urdume e trama, revela no tecido a importância do signo (matéria) como portador de ideias (espírito). O processo de tecer se desdobra em uma espécie de autoanálise, que gera possíveis entendimentos e ressignificações das origens das coisas e dos sentimentos. Tramar o urdume envolve explorar o olhar sobre questões particulares surgidas através das próprias experiências de criação, enriquecendo o fazer de significados originais do indivíduo, que, por sua vez, se inter relacionam pluriversalmente com o meio.

Para tensionar um urdume, são necessárias duas mãos; para amamentar, é necessário o corpo todo, incluindo o olhar. Para criar uma obra na pandemia foi necessário solidão, corpo, foco, espaço, tempo e entrega. Para criar um filho na pandemia foi necessário presença, corpo, foco, espaço, tempo e entrega. A decisão de criar, entender e aceitar as transformações do processo criativo através das inúmeras intervenções e remendos que a maternidade proporciona são práticas que se assemelham ao equilibrista de pratos.

UM JEITO DE DAR UMA VOLTA

A artista-mãe pandêmica quase não se sente como uma verdade para o mundo lá fora. A verdade é que faz tempo que o lá fora tornou-se distante, quase como

um sonho. A artista-mãe cria em casa enquanto o tempo passa, enquanto doa-se o corpo e o juízo às criações.

O direito ao sonho se manifesta na certeza do que não é possível explicar, mas que existe e resiste, por mais que a realidade ofusque. Durante o fazer artístico, camadas de descobertas identitárias se sobrepõem conforme se desenvolvem os pontos. Por detrás das camadas de representação, identidade e história de quem tece, estão as do inconsciente, do sonho e do espírito. É no desvendar, tanto das camadas superficiais quanto, principalmente, dessas camadas mais profundas e ofuscadas que o processo criativo entra como ferramenta para auxiliar no despertar interior. Desperta, sobretudo, a originalidade do indivíduo, tudo o que nele é único, suas histórias contadas em primeira pessoa.

Trazendo uma perspectiva mais acadêmica à temática, aprofundar conteúdos particulares de forma criativa requer da pessoa criativa certa coerência da realidade que a cerca. A artista plástica Fayga Ostrower desvenda caminhos possíveis para a fluidez do processo criativo:

Ao indivíduo criativo, torna-se possível dar forma aos fenômenos, porque ele parte de uma coerência interior que absorve os múltiplos aspectos da realidade externa e interna, os contém e os “compreende” coerentemente, e os ordena em novas realidades significativas para o indivíduo. Como ser coerente, ele estará mais aberto ao novo porque mais seguro dentro de si. Sua flexibilidade de questionamento, ou melhor, a ausência de rigidez defensiva ante o mundo, permite-lhe configurar espontaneamente tudo que toca (OSTROWER, 2013, p. 132).

Na arte têxtil, o ato de tecer é também o ato de criar, e criar é dar vida às próprias imagens e pensamentos, que por sua vez são carregados de força e poder particulares. O resultado da criação concretiza uma extensão do real, porque os seus caminhos, por mais que sejam formulados utópicos, partem do real (OSTROWER, 2013).

Quando se arma o urdume, é necessária concentração no caminho da linha, tensionada pelas mãos que, de tão firmes e delicadas, conseguem estruturar no espaço um caminho seguro para a trama. É nela, no momento da trama, então, que manifesto o poder da criação. Através de um isolamento que limita meu corpo e o chão; a casa que moro e minha rua; os cuidados com meu filho e meu descanso; os desejos e a louça suja. Através dos limites invisíveis que me impedem de dar uma volta pelo meu quarteirão, em qualquer horário e sentido, eu transei um tipo de pássaro capaz de se perder da minha vista, de tão distante que ele passeou. Só ele sabe o que viu e sentiu nesse passeio fora das linhas. Eu só consigo entender o seu retorno porque suas penas têm o mesmo desenho do pássaro que foi passear, escapulado de minhas mãos.

Um jeito de dar uma volta conta a história da artista-mãe que insiste em sonhar alto. O pássaro no tecido materializa o poder de encontrarmos outras formas de sairmos por aí. Seja mergulhando em linhas, seja rodando em círculos, seja fechando os olhos. Talvez tenha sido um momento em que a artista-mãe chamou o arquétipo da mulher para expressar seus desejos de rua, de espaço, de

singularidade, particularidade. Ao sair, voltar-se para si e entender-se como uma, uma, só.

Tecer um pássaro de voo longo é a fuga sem sair de casa, sem sair da maternidade, presa com as chaves da cela, de máscara. Traçar um plano de fuga através das linhas manifestadas na trama. A peça tecelagem final é díptica, unida com uma costura na posição central. Na tecelagem de cima, aparece o bico, cabeça e ombros, um pássaro de voo alto e livre, como num passeio por uma paisagem verde e montanhosa. Na peça de baixo, as asas, na mesma cor do pássaro de cima. Então a estória está pronta: o pássaro está dividido ao meio porque fora retratado em momentos diferentes, indo, vindo. Deu uma volta que só ele sabe, das montanhas, paisagens, aventuras, solidude, liberdade, vento na cara. É o sonho do dia em que existirá voo livre novamente.

O desejo de dar uma volta, quando reprimido, se volta para si. Então, a pessoa começa a dar uma volta sobre si mesma, tonteando o juízo, já que não pode sair pelas ruas de maneira despreziosa, sem hora para chegar — coisas de uma maternidade pandêmica. A artista-mãe está numa caixa dentro de uma outra caixa: a maternidade e a pandemia privam espaço e tempo. Sua interação é apenas consigo e suas crias. A única volta que se pode dar é a da linha durante a tramação das asas do pássaro que foi passear, e, então, inventar as memórias das ruas enfileiradas transversalmente e tudo o que foi vivido do lado de fora e de dentro.

REFERÊNCIAS:

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. A importância social da imagem: Reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, 2019.

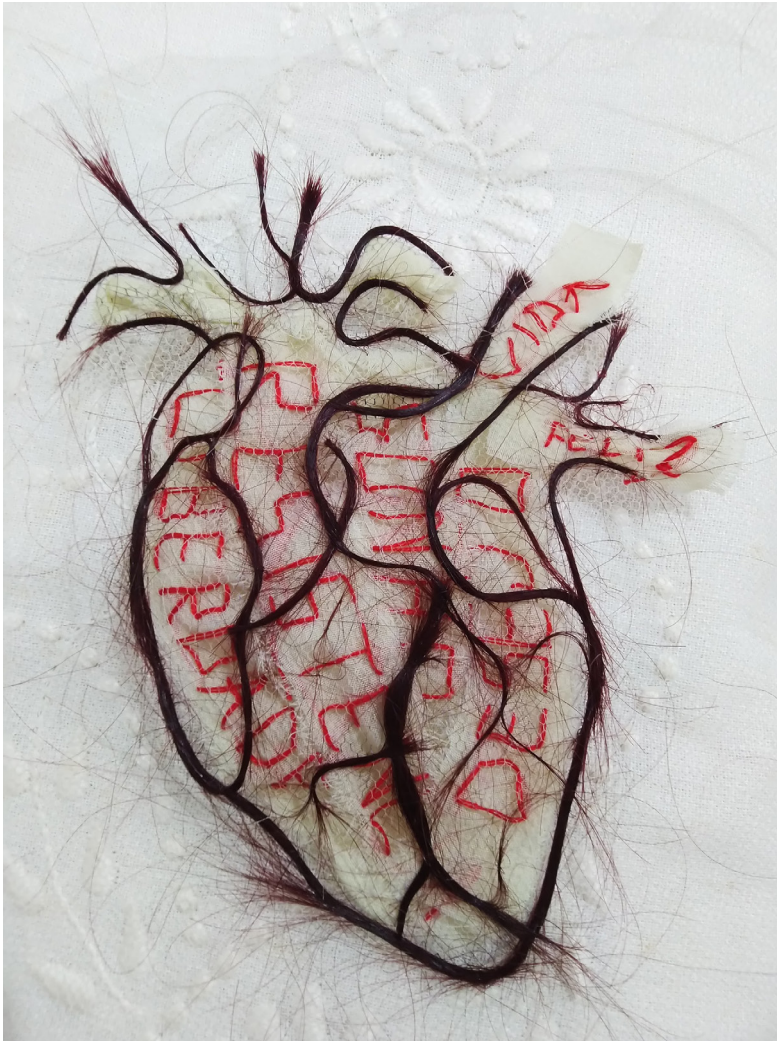
OBENGA, Théophile. Egypt: Ancient History of African Philosophy. In: KWASI, Wiredu (ed.). Tradução Vinícius da Silva. **A Companion to African Philosophy**. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

SALLES, Cecília. **Gestos Inacabados: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Fapesp. Editora: Annablume, 2008.

NO QUARTO DE DORMIR¹

Louise Gusmão²



No quarto de dormir, Bordado com cabelo humano e linha sobre tecido e tule, 16 cm x 13 cm, Louise Gusmão, 2020.

1 No quarto de dormir é um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais, “Um Lugar de Memória: A subjetividade do bordado na instalação artística”, UFRN/2017.

2 Louise Gusmão, nascida em Salvador, artista visual, pesquisadora e artesã. Licenciada em Artes Visuais pela UFRN e mestranda no Programa Associado de Pós-Graduação de Artes Visuais UFPB/UFPE. Pesquiso as questões de feminilidade, feminismo e hierarquização de gênero através da Arte Têxtil Contemporânea.

Quando eu estava crescendo, todas as mulheres em minha casa usavam agulhas. Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para consertar danos. É um pedido de perdão. Nunca é agressiva, não é uma ponta perfurante.

Louise de Bourgeois

Inserir o bordado como proposição na produção de arte contemporânea, entrelaçado às questões de gênero e à hierarquia de gênero, como proposta de pesquisa em arte, é um projeto que vem sendo embasado em um processo contínuo de amadurecimento que se fez durante os quatro anos de graduação em Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Desde então, venho pesquisando e tentando analisar, através dos estudos acadêmicos, as influências das minhas memórias afetivas nos meus trabalhos artísticos e do uso recorrente da produção têxtil artesanal. Em diversas disciplinas pude experimentar linguagens diferentes e o fazer artístico como um processo, que tem início de forma intuitiva e busca a expressão autobiográfica, pela utilização das linhas, do tecido, do bordado e da costura. Essas práticas encontram reverberação na arte contemporânea, fazendo a ligação com as origens culturais, tradicionais e simbólicas do fazer manual nordestino, onde o objeto utilitário e artesanal de uso cotidiano tem sua função transformada em função estética.

Dentro do meu processo de imersão na pesquisa em artes, passei a conhecer artistas contemporâneas que entrelaçavam as suas narrativas com o tema da minha investigação artística. Procurei trazer, como referencial visual, artistas que evocam, no processo de instauração de suas produções, os cruzamentos que fazem relação com a mestiçagem de materiais e técnicas, com “a mistura de elementos distintos que não perdem suas especificidades” (CATTANI, 2007, p. 11), como Edith Derdyk, e principalmente, as que estão ligadas às vivências empíricas, derivadas de suas memórias afetivas e das experiências que lhes afetam, como as minhas, a mim. Artistas como Louise de Bourgeois, Rosana Paulino, Elida Tessler, Adriana Eu, Judy Chicago, Miriam Shapiro, Ghama Amer, entre outras. Artistas ativistas, que fazem da arte um convite à participação, como forma de amplificar, sensibilizar e problematizar sua própria realidade junto à sociedade em que vivem. Que usam as tradições femininas, como os têxteis, para subverter os ideais de “feminilidade”, “docilidade” e “domesticidade”.

Os processos de criações em arte têxtil tem sido “ritos” de amadurecimento dentro de um caminho de transições, escolhas, anseios, necessidades, dores, desistências, subtrações, deslocamentos e adições que ao longo da minha formação acadêmica foram tomando corpo gradualmente e continuam reverberando. Foi um mergulho profundo em mim mesma, no meu processo de criação artística, onde aos poucos fui tomando consciência do papel da arte em minha vida, do meu papel de mulher nas Artes Visuais e ao mesmo tempo, de como a potência das minhas vivências podem, através da linha, ultrapassar o patamar de experiências íntimas de vida. A linha e a agulha transpassam a minha vida e ao mesmo tempo que vão perfurando, “ferindo” o tecido, procurando um novo rumo, vão costurando e tecendo, cicatrizando, as minhas dores e as resignificando na Arte.

OS LIAMES DA MEMÓRIA

A sociedade em que vivemos é, por sua natureza, diversa e variável. É formada por indivíduos, comunidades e grupos que pensam e se relacionam de maneiras diferentes, e que muitas vezes têm necessidades completamente opostas e incompatíveis em princípios e ideais. Desses grupos, surgem movimentos como forma de organização coletiva com o intuito de obter transformações e conquistas sociais baseados em seus valores e ideologias. Dentre esses movimentos sociais, o feminismo vem se evidenciando ao longo da história. Desde o seu início nas primeiras décadas do século XIX, o movimento feminista passou por grandes processos e mudanças se adequando a cada momento histórico e conjuntura da época. Suas causas e lutas foram, e são, responsáveis por grandes mudanças nas relações entre os sexos feminino e masculino e que têm como bandeira principal, uma sociedade livre da hierarquia de gênero.

Mas, ainda hoje, paira sobre as mulheres feministas — que há séculos lutam por mudanças sociais, equidade e igualdade, que propõem uma nova maneira de pensar o mundo, o lugar feminino na sociedade e as políticas de direito ao próprio corpo — a espada do estigma e do estereótipo de mulheres infelizes, histéricas, feias, mal amadas, “não femininas”, repelidas pelos homens, com o propósito claro de continuidade de um pensamento misógino e patriarcal do cerceamento ao direito da construção da identidade feminina sob novos conceitos e parâmetros. A historiadora feminista Margareth Rago (2001), em seu artigo, “Feminizar é preciso: por uma cultura filógina”, faz uma reflexão sobre o lugar do feminino em nossa cultura e as reações de misoginia que as lutas feministas e de emancipação da mulher têm provocado e como as mulheres continuam a ser desqualificadas por esses rótulos, dificultando, ainda nos dias de hoje, sua atuação política, social e econômica. Ela também propõe a construção de uma cultura filógina, ou seja, a aceitação das práticas e lutas feministas na constituição desta sociedade.

O feminismo veio questionar essa leitura hierarquizadora e excludente da política, informada pelo discurso médico masculino, que justificava com base em argumentos científicos a incapacidade física e moral das mulheres para a condução dos negócios da cidade. Mostrou como se opera a exclusão social das mulheres do mundo público, assim como o silenciamento e a desqualificação de seus temas e questões. Lutou e luta para que as mulheres se reconheçam como sujeitos políticos, cidadãos com deveres e direitos a serem reconhecidos e criados. Tem ampliado, portanto, o conceito de cidadania, propondo uma nova concepção da prática política, que se manifesta não apenas nos espaços permitidos e institucionalizados da política, mas na própria vida cotidiana (RAGO, 2001, p.65).

Esse debate sobre as questões de gênero também perpassa a história da arte, em especial, no que diz respeito à prática têxtil, que através da hierarquia histórica das divisões das categorias de artes, marginalizam e subjagam as artes têxteis como “artes aplicadas”, “artes femininas”, “artes decorativas”, tidas como inferiores e que não dependem de grandes dotes intelectuais para serem produzidas. Eram, e são, “associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico [...]”.

Tratava-se de labor e não de arte” (SIMIONI, 2007, p. 97). Provocando, desta maneira, o apagamento feminino e excluindo assim, as mulheres do sistema da arte, sendo que “desde os anos 1970, a história da arte feminista aponta que a inexistência de nomes femininos canônicos deve-se não a ausências naturais de qualidades intelectuais ou artísticas, mas sim a uma prática sucessiva, mais ou menos institucionalizada, de exclusão das mulheres do campo artístico” (SIMIONI, 2007, p. 91).

Essa estigmatização no campo têxtil está arraigada ainda aos fatores familiares patriarcais, que atrelavam essas práticas apenas com afazeres domésticos que eram passados durante gerações, de mães para filhas. Essas convenções criaram um estereótipo de prática amadora, voltada unicamente para os espaços íntimos do lar, relacionados ao recato e exclusão, confinando a mulher aos domínios domésticos, privando-a do convívio social. Associados às atividades menos intelectualizadas, ligando o conceito das artes têxteis ao conceito de “feminilidade”.

O conceito de pureza, delicadeza e recato associados à feminilidade criou outro obstáculo para as mulheres: o seu afastamento e exclusão da academia. Em seu ensaio de 1971, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Linda Nochlin narra que, o que levou de fato, a essa invisibilidade, foi a circunstância de mulheres que queriam seguir a carreira artística serem impedidas de frequentarem as aulas de modelo vivo, nas academias. Como consequência, as artistas mulheres nunca poderiam ter alcançado o status que obtinham os artistas homens por não poderem frequentar as aulas de modelo vivo.

O mito do “grande artista”, ligado à genialidade masculina, foi proposto por Vasari, no Renascimento, em que se reforçava a Aura mágica oriunda das artes representacionais baseadas no desenho. Artes designadas a quem era dotado de superior capacidade intelectual, proveniente de um padrão de habilidade técnica, que era adquirido durante as aulas de pintura, escultura e desenho, através da prática da observação de modelos vivos, nus. Com isso, as outras categorias de arte foram consideradas como inferiores, relacionadas ao artesanato e às mulheres, como gêneros menores. Ou seja, “as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas” (SIMIONI, 2007, p. 94).

A filósofa e ativista feminista Silvia Federici (2017), narra em seu livro *Calibã e a bruxa*, que esse processo de desvalorização da mão de obra feminina se arrasta desde a Idade Média. Que até o final do século XVII as mulheres foram subjugadas a “não trabalhadoras” porque os homens se negavam a dividir o campo de trabalho com elas, sobrando assim, apenas os postos de status mais baixo, como os de tecelãs, fiandeiras, bordadeiras, vendedoras ambulantes e amas de leite. E assim, surgiu a ideia de que as mulheres não precisavam sair de casa para trabalhar, mas apenas ajudar na produção do marido. Tratava-se de um trabalho feito dentro de casa que não possuía valor comercial, sendo rotulado como “não trabalho”. Federici (2017, p. 182) aponta que “se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de “trabalho doméstico” ou de “tarefas de dona de casa”, mesmo que as roupas não fossem para a família, enquanto, quando um homem fazia o mesmo trabalho, se considerava como “produtivo”.

Esse “modelo exemplar de mulher”, “dona de casa”, foi amplamente difundido e, infelizmente, ainda persiste. Até poucos anos atrás, na década de 1950, existia uma massiva onda de propagandas de eletrodomésticos e produtos domésticos “ensinando” como uma “mulher do lar” deveria agir. O que ressoava também nas escolas, onde era comum, disciplinas só para meninas, como “Economia do Lar” e “Prendas Domésticas”.

Coser estava mais intimamente identificado com gênero do que com classe, e como tal proporcionava um modo de representar o trabalho das mulheres que evitava questões controversas sobre diferenças sociais ou econômicas e sobre o trabalho industrial, desviando a atenção para um modelo consensual de feminilidade. (...) A publicidade às máquinas de costura baseava-se na identificação da costura com a feminilidade e prometia um melhor desempenho das tarefas tradicionais. Um anúncio da Singer de 1896, por exemplo, chamava ao seu produto a ‘máquina da mãe’ e ‘o mais desejado presente de casamento’ que ‘ajuda substancialmente a felicidade doméstica’, enquanto um enorme S se enrolava em volta da silhueta roliça de uma matrona confiante (GODINEAU, apud, BAMONTE, 2004, p.111).

Muito embora nas casas das famílias mais abastadas, como nas grandes famílias tradicionais brasileiras, essa fosse a regra, nas capitais progressistas já havia mulheres de famílias pobres que trabalhavam na agricultura, na indústria e nos lares das mais ricas. No século XX, as mulheres passaram de dona de casa ao papel de esteio da família, com a industrialização, saíram de dentro de seus lares para trabalhar fora, muitas delas têm agora o papel de chefes de família.

Atualmente, essas práticas vêm sendo renovadas, o que era tido apenas como prendas domésticas, passou a ser chamado de artesanato e milhares de mulheres fazem disso a sua principal atividade financeira. Muitas vezes, toda a família trabalha em torno de uma tipologia de artesanato. Desta maneira, as tradições e manifestações de costumes culturais estão ressurgindo, resgatando identidades de povos que já estavam quase extintas.

NO QUARTO DE DORMIR

A oportunidade de participar de *Tramações: a memória e o têxtil* ocorreu em um momento em que eu estava refletindo muito (e ainda estou) sobre a condição da mulher vítima de violência familiar, presa e isolada com seu agressor, durante a pandemia. Foi quando eu vi correr nas redes sociais a seguinte corrente: “Se você é mulher e já sofreu algum tipo de violência, ou assédio de um homem, comente com um ponto (.)”. E logo me perguntei: “Qual mulher nunca sofreu isso?”. Este trabalho surgiu como um grito de socorro.

Segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) a cada 8 minutos, acontece um estupro no Brasil. São 180 estupros por dia. 63% dos casos cometidos são contra vulneráveis. Mais da metade das vítimas de estupro, têm até 13 anos. Mais de 20 mil meninas de até 15 anos ficam grávidas por ano. 75% das vítimas de estupro conhecem seus agressores. 27% das mulheres com 16 anos ou mais sofreram algum tipo de violência nos últimos 12 meses. Em brigas de casais (com indícios

de violência doméstica), registrou-se um aumento de 431%, entre fevereiro e abril de 2020. Estima-se que cinco mulheres são espancadas a cada 2 minutos por seus parceiros ou ex-parceiros. A cada hora, uma mulher é vítima de feminicídio no Brasil. São 24 mulheres mortas por dia.

Vivemos em uma sociedade colonizada pelos signos do patriarcado, machismo e misoginia, onde o lugar da mulher sempre foi subjugado às obrigações domésticas como, submissão, sexualidade, fertilidade, maternidade e lealdade. Onde os papéis associados ao gênero feminino e o lugar privilegiado do gênero masculino nas relações geram vulnerabilidades para as mulheres, que acabam sendo mais expostas socialmente à violência e violações de direitos. Esses papéis geram estereótipos discriminatórios que historicamente, vem causando desigualdade e cerceando da mulher o direito equitativo de acesso ao poder econômico, político e social. É nesse contexto de poder e hierarquia de gênero que a violência doméstica se institui e é legitimada pelo machismo, fazendo com que o abuso físico e psicológico seja usado para manter aquilo que acham que é “correto”, para manter o que julgam ser o “lugar da mulher”, promovendo assim, o seu silenciamento.

No quarto de dormir denuncia a violência doméstica e o poder constituído a partir de uma identidade social masculina, que exalta o triunfo do domínio, da conquista e do controle. O “Lar doce lar” inviolável, não raro, é o lugar onde mora junto conosco, nosso algoz. As teias que ali são tecidas, são tramadas de maneira a nos prenderem da mesma forma como as aranhas fazem com suas presas, nos imobilizando inteiramente. O medo de não continuar viva, a dependência moral e emocional, sugam a nossa essência.

No quarto de dormir as quatro paredes deste sacrossanto recinto são as testemunhas mudas de outras punições corporais e psicológicas que nos arrastam para o limbo da escuridão. O lençol do leito matrimonial, que por vezes guarda a memória de uma herança bordada à mão em monogramas, contém a mancha, impossível de ser alvejada, da usurpação (não consentida) do nosso corpo e da nossa alma. Isoladas dentro de casa, somos sentenciadas a conviver com nosso agressor e por medo, encarceramos-nos numa solidão dolorida e secreta que nos silencia, nos apaga e arranca de nós a “liberdade”, o “desejo”, os “sonhos” e a “felicidade”, destruindo a nossa “resistência” e muitas vezes a nossa “vida”. E eu replico a pergunta: “Qual mulher nunca sofreu isso?” Eu sofri. Possivelmente, também você. Até quando?

As reflexões que fiz estão longe de ser um processo simples, exigindo esforço, perseverança e muita paciência. É um trabalho que muitas vezes te desloca do mundo que você conhece, daquilo que te limita, para o “limbo” da dúvida da inconsistência, da tolerância/intolerância e até, da dor, não só física, do cansaço, mas aquela que vai lá dentro e que mexe com as suas inquietações, que te perturba e te instiga a querer ir mais fundo.

É do cruzamento de conhecimento, de influências e experimentações que conseguimos fruir a arte e fazer pesquisa em arte. Os caminhos que nos conduzem neste processo são diversos. Há alguns anos estou nesse processo e só há muito pouco tempo foi que me dei conta que este caminho é o começo do resultado de um percurso que começa a florescer. Digo começo, pois sei que esta pesquisa ainda não

está acabada, que dela, muitos desdobramentos virão, como bem disse meu querido orientador, Prof. Me. Artur Souza, “o processo, para artistas como nós, é a vida. Só termina quando morremos”.

Acho que essa fala resume bem o que é ser um artista-pesquisador, uma artista-pesquisadora, mas há de se atentar, que o/a artista-pesquisador/a, não fique preso/a aos muros acadêmicos. Temos que levar a pesquisa para fora dos muros da Universidade, para os bancos das escolas, para o meio da sociedade que vivemos. Precisamos efetivamente estabelecer as relações entre os conceitos que produzimos e as questões que nos cercam no mundo, promovendo assim, um debate mais amplo e fundamentado a respeito da arte e as questões de gênero. O mundo precisa da arte, o mundo precisa pensar a arte e o que ela significa na vida das pessoas.

REFERÊNCIAS:

BAMONTE, Joedy Luciana B.M. **Legado- gestações da arte contemporânea**: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.

RAGO, Margareth. **São Paulo em Perspectiva**. Fundação SEADE, v. 15, n. 3, p. 53- 66, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 45, p. 87- 106, 2007.

A MEMÓRIA E AS MATERIALIDADES

OBRA 273: UN PROCESO CREATIVO A TRAVÉS DEL TIEMPO

Jorge Elías Chaij¹



Obra 273, Acrílico y materiales reciclados, 45 x 42,5 cm, Jorge Elías Chaij, 2019.

Influenciado por la meticulosidad y la experimentación en la combinación de técnicas que presume una formación académica ligada al Grabado, es que nace ésta y toda mi obra. Soy un artista visual comprometido en resaltar la belleza urbana, tratando de encontrar un punto favorable en la intervención de la mano del hombre sobre lo natural, evolucionar hacia una estética que valore elementos poéticos de una realidad matérica en la que no reparamos, la que me rodea y con la que convivo,

¹ Jorge Chaij nace en Córdoba, Argentina en 1975. En 2001, con formación académica ligada al Grabado egresa de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Manifiesta interés por la abstracción, lo urbano, la geometría y la tridimensión. Realiza murales de gran formato en mosaico, estudió el profesorado y ejerce la docencia, experiencias y elementos con los que refuerza su obra desde el conocimiento y la manipulación de ciertos materiales.

donde juegan un rol esencial el volumen y la textura, donde todo lo demás está subordinado a ellas.

Mi obra es abstracta, tridimensional, uso texturas visuales y táctiles, para mostrar las marcas que dejan el paso del tiempo, los accidentes que ocurren a su paso. La intención es que ningún elemento corra mejor suerte que otro; una mancha, una incisión, una huella, un descuido, y el azar voluntario poseen una carga significativa y equivalente.

Me preocupa la injerencia humana en el medio ambiente, pero a la vez hay pedazos de realidad que me deslumbran y los quiero mostrar, óxidos, golpes, rayones, el tiempo que moldea a su antojo todo lo que toca y nos rodea, y a nosotros también, por dentro, por fuera, cambiamos, mutamos, nos oxidamos. Lo urbano desplaza lo natural, destruye el medio que invade y consume todo a su paso, consumo sin mayor necesidad que la de consumir, por lo que trato de combinar, reciclar y reutilizar la mayor cantidad posible de materiales, desde allí, telas, hilos, arena, alambre, papel, cartón, y cualquier material no degradable pueden ser parte. Busco dejar la menor huella posible en este mundo, huellas que muestro en mi trabajo; contradicción, dualidad, presente en la mayoría de mis obras, traducidas en ciertos esquemas de figura y fondo. Tratando siempre de que cada una de ellas se integren con el fondo y así lograr interés en el conjunto total de la composición. Obras sin nombre para no identificar ni ubicar en contexto al espectador, que cada quien complete a su antojo el recorrido visual sin orientaciones, guías ni límites, sólo numeradas como en una tirada de Grabado, cronología para saber dónde empezó y hasta donde llegará mi obra.

En esta etapa del proceso creativo, y desde hace varios años, incursiono en el círculo, siempre salir del formato tradicional o comercial del cuadrado o del rectángulo fue la premisa. Usando distintos formatos no tradicionales llego a utilizar el círculo como base, soporte y contenedor de mi obra, buscando la simplicidad o abstracción en relación directa con la expresión más mínima del lenguaje, la mínima unidad, el punto.

Apartando así también la idea de obras donde el marco sirve de separador, más que contenedor entre la obra y el medio, lugar que en mi trabajo no existe, o más bien la función de este supuesto marco o soporte es el de reforzar una idea por medio de materiales más concisos que el blanco del papel o el lienzo, dejando de lado las funciones de separación para así unificar la obra con el medio en el cual deben coexistir.

Esta obra, en la que incursiono en el bordado, lleva a flor de piel la dualidad con la que me enfrento en muchas de mis obras, no solo en lo formal y lo visual, sino, además, esta vez, en temperatura.

Al tocarla, el lado izquierdo, es sólido, esta frío, es frío. Se superpone por encima del resto de la obra, la invade, avanza. Representa desde lo formal y emulando el cemento de la ciudad, toda estructura social o urbana que contiene al hombre y lo separa de la naturaleza, lo salvaje, el entorno. Utilizo tonos verdes recordando naturalezas perdidas, colores mezclados, velados, un color que construye por medio de armonías y contrastes de tonos significativos, inseparables de la sugestión de la

materia o la imagen evocada, un color capaz de expresar valores esenciales, relativos al carácter dramático, profundo y destructivo de la erosión y el paso del tiempo, actuando sobre objetos comunes, cotidianos, en los que ya no reparamos por simples o efímeros.

Gracias al Lenguaje Plástico Geométrico, comencé a interiorizarme sobre lo que significa un módulo y las posibilidades de su uso en mi obra. Siendo además fácilmente adaptables al interés por la repetición y combinación. Estos espacios creados a partir de figuras geométricas simples, cuadrados, rectángulos y triángulos dan a la figura un soporte lineal bien definido reforzando la tridimensión de la pieza. Simpleza en un sinnúmero de pequeños detalles que se funden y logran un todo, veladuras geométricas que decoran texturas tanto visuales como volúmenes reales emulando cemento, asfalto o concreto, heredadas de murales de gran formato realizados en mosaico.

En contrapunto la suavidad de la textura bordada no solo se diferencia por material y color, la arpillera hace las veces de lienzo, donde descansa el hilo de algodón, teñido de un tinte rojo, en este caso la textura no es visual, sino táctil, imitando incisiones donde destaca más la trama a rayas que las formas geométricas que la componen, en cuanto a la aceptación del collage no como originalmente fue utilizado, no para la sustitución de una parte del objeto mismo para no realizar una copia exacta de éste, sino para acentuar el aspecto material y de infraestructura de la obra.

Subrayo la significación alcanzada por el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal, en su aspecto visual y cualidades sensibles. La arpillera bordada con hilos de algodón, tras ser elegida, importa tanto en su propio valor matérico como al de la obra. El material real cambia de sentido no subordinándose a la composición, sino gracias a su agrupación. Pues “el arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente” (SIMÓN, 2012, p. 254). Enfatizo el carácter objetual de la obra y su semejanza con el Assemblage por estar compuesto de materiales diferentes desprovistos de su determinación utilitaria y la liberación del marco.

Objetual en su identificación de los niveles de representación y lo representado, buscando las diferencias establecidas en los principios tradicionales ilusionistas de la representación. La reflexión se desplaza así, hacia las relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo, donde no interesa el material aislado sino en sus transformaciones, en este caso estéticas. Por medio del cual, el fragmento de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa. Profundizando la aproximación del arte a la realidad matérica representada sin residuos imitativos, sometida a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones derivada de la desfuncionalización de la materia. Elevando y declarando por medio de la elección y transformación estética, un objeto común a la categoría de obra de arte.

El arte objetual reconoce la realidad sociológica concreta de los objetos, sobre un hecho de la civilización consumista “el carácter fetichístico de la mercancía” según

Marx (1985). Que niega por medio de la descontextualización, desfuncionalización y frente a la variedad uniforme, seriada, de objetos, se proclame una reconquista de lo individual mediante la exageración de las propiedades físicas del material, captadas como ingredientes estéticos y transformadas artísticamente como modos de apariencia de lo táctil y cromático.

La premisa es utilizar la naturaleza urbana, sus productos y desechos como campo de acción y convertirla en material y concepto artístico, tomándola como medio y lugar de experimentación, reformulando elementos cotidianos para que formen parte de obras en las que la influencia del tiempo es protagonista fundamental del proceso artístico.

En consecuencia, la intensidad objetual y cosal provoca un efecto conceptual en cuanto remite más allá de sí mismo e instrumenta una ampliación y extensión de la conciencia, al tocar la obra, y en comparación con su contraparte verde, los hilos de algodón bordados no poseen la misma temperatura, y debido a su composición la materia prima textil, conserva cierto nivel calórico, como si estuviera viva, como si fuera el interior de la obra, el algodón nos invita a quedarnos acariciando su lado más amable, más humano y familiar, de una cierta calidez, hasta parece un abrazo sincero, esos que la memoria decora con un aura de sensaciones indescriptibles, un suave y lindo recuerdo...

REFERÊNCIAS:

MARX, K. **O Capital**: Livro I, Volume II. São Paulo, Nova Cultural, 1985.

SIMÓN, Marchan Fiz. **Del Arte Objetual al arte de Concepto**. Madrid: Editorial Akal, 2012.

DES[A]FIAR: IDENTIDADES DOCENTES COSTURADA ÀS VIVÊNCIAS DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM ARTES VISUAIS

João Paulo Baliscei¹
Jéssica Fiorini Romero
Flávia Fiorini Romero
Regina Ridão Ribeiro de Paula
Thalia Mendes Rocha



DES[a]fiar, colagem e bordado, Coletivo Andarilhas entre tramas docentes, 2019.

1 "Andarilhas entre tramas docentes" é um coletivo formado por Flávia Fiorini Romero, Jéssica Fiorini Romero, Regina Ridão Ribeiro de Paula e Thalia Mendes Rocha, graduadas em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UFM), e pelo Prof. Dr. João Paulo Baliscei (UFM).

DES[af]fiar (2019) é uma obra coletiva decorrente da experiência realizada em 2019, com discentes de um terceiro ano do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Maringá - UEM, em Maringá, localizada no norte do Paraná. Desdobrou-se de uma proposta feita pelo professor João Paulo Baliscei, no primeiro dia de aula da disciplina de Estágio Supervisionado em Artes Visuais I, que promove experiências com a Educação Infantil.

O processo de criação do *DES[af]fiar* (2019) envolveu dois momentos: um efetivado na primeira aula da disciplina de Estágio Supervisionado em Artes Visuais I; e outro, realizado nos demais encontros. Nesse texto — escrito a dez mãos e com muitas trocas de *e-mails*, em um momento histórico de pandemia, quando evitamos encontros pessoais e físicos — retomamos essa vivência que completou um ano e a relacionamos com textos, experiências e leituras que, à época, não nos eram tão acessíveis. Portanto, de certa forma, trata-se de uma atualização dessa experiência. No que diz respeito à estrutura, organizamos nossa reflexão em três tópicos, dois deles referentes aos dois momentos de construção da obra que nomeamos como *DES[af]fiar* (2019), e um último destinado às considerações finais.

NÓS, LINHAS E AGULHAS: NOSSO PRIMEIRO CONTATO COM O ESTÁGIO SUPERVISIONADO

No primeiro dia de aula da referida disciplina, o professor nos apresentou um tecido branco, de algodão cru, e oferecendo-nos uma caixa com linhas coloridas, miçangas pérolas, fitas, tesouras, agulhas e demais pedrarias, pediu para que procurássemos uma memória acerca de nossa passagem pela escola e Educação Básica e que, em seguida, intervíssemos no tecido a fim de contá-la, artisticamente. Diante dessa orientação, todos/as nós, que acabávamos de nos tornar estagiários/as, sentamo-nos ao redor de uma grande mesa formada pelas carteiras da sala, sobre a qual o tecido fora colocado, e começamos a revisitar nossas memórias, explorar os materiais disponíveis, e assim, interferir no tecido. Ao entrarmos em contato com o têxtil e com suas memórias quanto à infância e à adolescência, nós compartilhamos um intenso momento de trocas — relatando histórias, dificuldades e êxitos e as aproximamos umas das outras, a fim de encontrar pontos de convergência e divergência. Paralelamente a isso, fomos trocando também nossas experiências e habilidades com o bordado: uns/umas se desafiavam em como colocar a linha na agulha, enquanto outros/as já estavam familiarizados/as com essas materialidades.

Compor um grupo, acessar memórias tão bem guardadas, refletir sobre meios para tramá-las num suporte coletivo e socializá-las verbalmente nos impulsionou ao resultado dessa intervenção da primeira aula como *DES[af]fiar* (2019). O nome foi escolhido a partir dos primeiros levantamentos de palavras que fizemos, no qual invocamos o “desfiar/fiar”, termos característicos do têxtil e que se remetem ao movimento de ir e vir; somando-o do verbo “desafiar”, que guarda relações com desafios que teríamos pela frente. Quando todos/as terminaram de tecer as suas memórias individualmente, compartilhamos com o grupo, relatando-as e mostrando como haviam sido materializadas no tecido. O professor participou de todo processo ouvindo e conversando com o grupo.

De modo geral, compartilhamos junto às nossas memórias, as expectativas e angústias que manifestávamos frente à docência e ao estágio. Muitos/as estavam animados/as em voltar para a escola e conviver com as crianças, desta vez como professores/as. Outros/as estavam apreensivos/as e inseguros/as pois não sabiam como agir e principalmente como seriam as reações das crianças. Na época, concordamos que aquele seria um primeiro contato com um dos possíveis campos de trabalho para o qual nós havíamos nos preparado desde o primeiro ano do curso de licenciatura. Entendemos que o estágio seria, portanto, fundamental na construção de nossa identidade docente e, como explica Jociele Lampert (2005), autora cuja pesquisa conhecemos e estudamos em aulas posteriores, andarilhar no caminho da docência em Arte faz com que essa experiência em forma de lembranças constitua uma outra metade do/a docente. Em suas palavras:

O estágio é a nossa primeira experiência concreta, quando acontecemos como professores, nascemos literalmente, fizemos escolhas que consistem em nossas mudanças, mudanças que são marcadas para vida toda em forma de lembranças, lembranças queridas que devem ser amadas como trajetórias. Essas são as nossas metades, o que fomos, o que somos e o que seremos (LAMPERT, 2005, p. 156).

Assim, sobre um tecido branco, tecemos memórias individuais e coletivas com diferentes materiais, em um hibridismo de subjetividades. Nele, encontram-se tramas que dialogam com diferentes espaços e lugares temporais e hoje, recordando sobre isso, relacionamos essa atividade aos estudos de Luciana Borre (2020, p.39) para quem “[...] ao trazermos nossas memórias, estamos selecionando o que gostaríamos de contar, fabricando dados de investigação e construindo um pano de fundo para possíveis processos reflexivos e interpretativos”.

Quando nos voltamos para a docência em Artes Visuais, tomamos como base as escritas de Lampert (2005), que conceitua o Estágio Supervisionado como início de uma trajetória e identidade profissional de professores/as que, no nosso caso, atuarão com e sobre o conhecimento em Artes Visuais. Essa percepção, de certa forma, gerou desconfortos em parte do grupo pois, alguns/algumas acadêmicos/as já haviam manifestado que o seu interesse por se matricular e por permanecer no curso de Artes Visuais estava mais relacionado à aquisição e ao desenvolvimento de técnicas (tais como o desenho e a fotografia) e menos com o tornar-se docente. Houve quem, inclusive, afirmou seu não interesse por ser professor/a.

Aproximamos os fatos dos estudos de Lampert (2005), que mostram ser comum que os/as acadêmicos/as de Artes Visuais se interessem mais pelo bacharelado do que pela docência, mesmo em cursos de licenciatura. Contudo, alerta que o “fazer” docente também envolve a inventividade e o prazer característicos do processo criativo. Sublinha ser necessário entrelaçar as práticas docentes e pedagógicas com o fazer artístico. Sendo essencial articular os saberes de “produtor/a de arte” com os de “professor/a de arte” com a intenção de valorizar o processo de aprendizagem e não (apenas) o produto final da aprendizagem. Argumenta que no estágio supervisionado não podíamos “[...] compreender somente experiências e vivências

voltadas para o fazer artístico mais atrelá-las a propostas pedagógicas” (LAMPERT, 2005, p.150). Inspirados/as nisso, optamos por nos enxergarmos como artistas-professores/as, e a este respeito Lampert (2005, p. 152) destaca que:

[...] andárilhamos em um caminho, no qual o professor torna-se pesquisador e mediador no conteúdo do ensino da arte, mobilizando visibilidades específicas, verificando a busca e atribuições de sentido a tudo, ou seja, procuramos respostas para formas e questionamentos simbólicos que se configuram com a multiculturalidade humana, visando a construção de um modo poético pessoal e singular de se tornar visível o olhar sobre o mundo.

Nesse primeiro momento o *DES[a]fiar* (2019) inaugurou vivências enriquecedoras e oportunizou uma ação coletiva que contemplou inicialmente experiências discentes individuais, as quais, posteriormente, transformaram-se em tramas coletivas, embaraçadas, cheias de nós e rizomáticas. Assim como nós, no que diz respeito à identidade docente, não nos sentíamos “prontos/as”, o *DES[a]fiar* (2019) também não o estava. Essa produção caminhava para um emaranhado de experiências pessoais e coletivas, que seriam construídas, acrescentadas, destruídas e bagunçadas com o passar do tempo, conforme as próximas aulas, as leituras dos textos de referência, as conversas do dia a dia, e nossa frequência em um Centro Municipal de Educação Infantil - CMEI. Sobre isso escrevemos a seguir.

DESAFIANDO-NOS EM NOSSAS EXPERIÊNCIAS COM AS OBSERVAÇÕES E INTERVENÇÕES

Em um segundo momento, realizado nas demais aulas que compuseram a disciplina, o *DES[a]fiar* (2019) manteve um foco mais individual. A cada semana, a obra (ainda não finalizada) era levada por um/a de nós, estagiários/as-artistas, para sua casa, responsabilizando-nos por dar continuidade a essa criação, e intervir no tecido, poeticamente, conforme as novas vivências que o estágio nos oportunizasse. Esse convite partiu do professor, que foi o primeiro a levar para a sua casa o tecido branco com as intervenções que tínhamos feito no primeiro encontro. Imaginamos na ocasião, que a proposta já tinha sido encerrada, contudo, na aula seguinte, o *DES[a]fiar* (2019) nos foi apresentado com uma outra intervenção, realizada pelo professor, em sua casa, durante a semana.

Ele havia costurado ao tecido que servira de suporte para o *DES[a]fiar* (2019) um pano de prato ganhado de uma aluna em seus primeiros anos como professor da Educação Básica. Sob o pano de prato, acrescentou pinturas, bordados e costuras que diziam respeito às suas expectativas e memórias particulares, ao longo dos anos na profissão. Essa configuração guarda relação com o que expõe Mirian Celeste Martins (2006, p.12) ao apontar, a partir do que nomeia como curadoria educativa, que o ensino de Artes Visuais pode acarretar em um território “[...] composto de riscos, estados de loucura, de paixão e de criação artística, é um meio de estar entre, entre tantos conhecimentos dos quais o professor provoca e é provocado, alimenta e é alimentado”.

Tendo apresentado sua intervenção, o professor lançou o convite para que

uma próxima pessoa pudesse levar o *DES[a]fiar* (2019) para sua cara e, assim, continuasse esse exercício. Semelhante a Borre (2020, p. 42) que, em atividade com suas alunas, manifestou o desejo de “que minhas narrativas criassem, instigassem, provocassem, rasgassem, rompessem e/ou fraturassem outras histórias”, o professor, ao iniciar esse projeto convidou-nos a estar com ele.

A partir desta primeira intervenção individual, o *DES[a]fiar* (2019) seguiu, semana após semana, sendo trabalhado, retalhado, interposto, mediado, bordado, acrescido de outros tecidos, outras vezes rasgado. Entre as tramas que nos constituíram como estagiários/as, em meio às observações e intervenções no Centro Municipal de Educação Infantil, nossas criações, em casa, constituíram o *DES[a]fiar* (2019) como obra. Engraçado recordar que, por vezes, essa obra chegava à universidade de carro, e voltava a pé, ou de bicicleta e que suas tramas dialogaram com os diferentes espaços habitados por cada estagiário/a daquela turma.

Conforme avançavam-se as observações, anotações, planejamentos de aula, elaboração de recursos didáticos, intervenções e os vínculos com as crianças do CMEI — todos materializados em nossas intervenções no *DES[a]fiar* (2019) — aos poucos, o tecido branco já não era mais tão branco assim, sendo transformado por bordados, costuras e recortes. Esse retalho uniu-se a outros retalhos, com inserções de diversas formas, tamanhos, cores e texturas, dobras, sobreposições, acréscimos e avessos que guardam lembranças e (res)significações de cada aluno/a e também do professor.

A experiência de materializar artisticamente o *DES[a]fiar* (2019) colaborou na construção da identidade docente dos/as envolvidos/as, permitindo reflexões sobre as experiências individuais e coletivas, de forma a expressar suas subjetividades, artisticamente. Outra configuração que transpassou os processos de criação dessa obra foram os momentos em sala de aula, quando cada artista discente compartilhou com os/as colegas e professor da turma as suas ideias, reflexões e impressões com relação às suas intervenções no *DES[a]fiar* (2019). Como o tempo foi limitado dentro da disciplina de Estágio Supervisionado em Artes Visuais I, por conta das demais atividades que realizávamos (como as observações e intervenções no CMEI), as conversas em torno do *DES[a]fiar* (2019) acabaram também por possibilitar uma maior aproximação entre o/a “outro/a” e o “eu”, entre os sujeitos que mesmo envolvidos/as em processo próximos de criação e de docência, não necessariamente enxergavam essa proximidade.

É importante destacar que os processos criativos que envolveram a produção do *DES[a]fiar* (2019) foram conduzidos a partir dos temas: Formação docente; Educação Infantil; Escola; Práticas de estágio e Docência em Artes Visuais, que atuaram como espécies de eixos para nossos pensamentos e ações.

Enquanto estagiários/as de Artes Visuais, com essa prática reflexiva e criativa colada ao Estágio Supervisionado, foi-nos possível ser mais reflexivos e críticos/as quanto às nossas ações como professores/as. Como afirma Lampert (2005, p. 153), precisamos, sob essas condições, “questionar constantemente nossa prática educativa para tentar ver onde poderíamos fazer melhor da próxima vez”.

O *DES[a]fiar* (2019) ainda foi parte constitutiva da avaliação da disciplina de Estágio Supervisionado em Artes Visuais I. Sendo assim, marcou poeticamente o processo de formação da turma, com uma materialidade que foi além das práticas educativas de avaliação convencionais. Essa configuração avaliativa se aproxima daquela descrita por Fernando Hernández (2007, p. 96), uma avaliação que “[...] não busca que o aluno repita o que aprendeu a partir do questionamento, mas que enfrente novos desafios em termos de dar conta de sua trajetória e de momentos-chaves de sua aprendizagem”. Considerou-se na avaliação, o desafio que foi para os/as discentes artistas materializarem suas subjetividades, tendo sido o *DES[a]fiar* (2019) de fato um desafio, o qual se qualificou também como um marco no ensino-aprendizagem e na trajetória docente dos sujeitos envolvidos. Hoje, avaliamos que em sua materialidade têxtil essa obra marcou o início da constituição de uma identidade de professores/as artistas, mediadores/as e pesquisadores/as que, conforme explica Lampert (2005, p.152), visam a “[...] construção de um modo poético pessoal e singular de tornar visível o olhar sobre o mundo”.

OLHANDO PARA O *DES[A]FIAR* HOJE

Linhas soltas, linhas fragmentadas, linhas torcidas e linhas entrelaçadas... Linhas que formam bordados desenhados ou linhas que simplesmente atravessam o tecido que antes fora cru. Tecido que se emenda com seus semelhantes, de outras cores, texturas, cheiros e origens. Tecido rasgado, pintado, desenhado. Tecido costurado e tecido desfiado. Tecido que antes fora apenas tecido, sem ressignificações e muito menos intervenções. Tecido que guarda registros, que guarda memórias, que guarda confortos, que guarda angústias e que guarda saudades.

As visualidades do *DES[a]fiar* (2019) guardam nossas memórias. Não há uma linearidade de pensamento ou muito menos uma organização entre as diversas expressões e intervenções no tecido. Se no início essa peça compunha apenas intervenções tímidas, posteriormente nós, alunos/as, quando chegamos ao final da disciplina e tendo vivenciado experiências ricas com o Estágio Supervisionado, sentimos que não tínhamos mais tantas amarras que nos limitassem a expressar nossos confortos e angústias diante da experiência de sermos professoras e professores de Artes Visuais. Desse modo, concordamos com Lampert (2005, p. 151), mais uma vez, quando afirma que “é no estágio que nos damos conta de que as coisas nem sempre são o que parecem ser, questionamos nossa formação, testamos literalmente nosso conhecimento, deparamo-nos com situações que não conseguimos controlar e cometemos erros”.

Em intervenções ora afetuosas e ora violentas sob o tecido, percebemos o quanto a experiência da formação docente afetou particularmente e singularmente cada um/a. Essa ressignificação se aproxima com o pensamento de Jean-Claude Bernardet (2003), a partir da ideia de que, ao apresentarmos elementos heterogêneos, justapostos, sem estabelecermos relações fixas e precisas, estamos construindo um caminho para que quem observa trilhe suas próprias conexões de sentidos e diálogos da obra. Percebe-se então, potencialidade entre cada elemento constitutivo. A potencialidade tratada pelo autor, pode ser significada no *DES[a]fiar* (2019) a partir

de cada intervenção feita por nós. As intervenções do *DES[a]fiar* (2019) nos acompanharam nesse processo de formação docente, e mesmo marcado como trabalho finalizado, a cada passo que o observamos, o ressignificamos de maneiras diferentes daquelas de nossos primeiros dias de observação e intervenção. De modo semelhante, Borre (2020, p. 44), que se preocupa com o processo de externalizar e projetar as vivências da formação docente, argumenta que se espera que as/os estudantes

valorizem e projetem tais processos autorreflexivos em suas futuras práticas enquanto professoras/es. Nesse caminho, o resgate reflexivo tende a circundar temáticas sobre as relações afetivas em âmbitos familiares e escolares, sonhos, fantasmas e medos projetados nas relações sociais e que representam manifestações – as quais, uma vez recuperadas e ressignificadas, facilitam a construção da identidade docente.

Concordamos com a autora, sobretudo quando reitera que projetar as vivências de estágio possibilita a ressignificação tanto de experiências que nos foram positivas e esperadas, como também das experiências que nos foram imprevistas e que, nesse sentido, não caminharam como o esperado. Repensar no nosso caminho de estagiários/as contribui para elaborarmos práticas educativas que incluam as diversidades de cada criança nos espaços escolares, contemplando suas diferenças e peculiaridades. Ademais, identificamos contribuições dessa vivência também nas atividades de pesquisa que temos realizado em Trabalhos de Conclusão de Curso – TCCs, Projeto de Iniciação Científica – PIC, e Programa Institucional de Bolsa de Iniciação – PIBIC, e nos estudos que temos publicado, frutos dessas investigações. A exemplo disso, mencionamos Jéssica Fiorini Romero, que investiga como as visualidades de personagens femininas oferecem modelos de identificação restritos às meninas (ROMERO e BALISCEI, 2020); Regina Ridão Ribeiro de Paula, quem pensa sobre o desenvolvimento de recursos didáticos-brinquedos, articulados e criados especialmente para o trabalho de Artes Visuais com bebês e crianças pequenas (BALISCEI e PAULA, 2019; 2020; PAULA e BALISCEI, 2020); e Thalia Mendes Rocha, cujos estudos sublinham os potenciais da Arte Contemporânea para as intervenções realizadas na Educação Infantil (ROCHA e BALISCEI, 2020; ROCHA, PAULA e BALISCEI, 2020).

Tendo se passado um ano dessa vivência, agora, prestes a nos formarmos como licenciados/as em Artes Visuais, percebemos que a construção do *DES[a]fiar* (2019) dialogou diretamente com a nossa formação e que essa obra carrega as identidades do que nós, estudantes, fomos, somos e seremos.

REFERÊNCIAS:

BALISCEI, João Paulo; PAULA, Regina Ridão Ribeiro de. Bebês também aprendem (com) as Artes Visuais: Criação de recursos didáticos a partir dos Peixes de Aldemir Martins. **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 9, p. 416-434, 2019. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/educacaoelinguagens/article/view/2133>. Acesso em 11 de mar. 2020.

BALISCEI, João Paulo. Arte na Educação Infantil: Bebês brincando e aprendendo com

Recursos Didáticos-Brinquedos. In: Ivanio Dickmann. (Org.). **Educar é um Ato de Amor**. 1. ed. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2020, v. 2, p. 187-204.

BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 10-11, 13 jul. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>. Acesso em: 31 jan. 2021.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

LAMPERT, Jocielle. Estágio supervisionado: andarilhando no caminho das Artes Visuais. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.). **A formação do Professor e o ensino das Artes Visuais**. Santa Maria, Ed. UFSM, 2005, p. 149-157.

MARTINS, Mirian Celeste. Curadoria educativa: inventando conversas. **Reflexão e Ação** – Revista do Departamento de Educação/UNISC, Universidade de Santa Cruz do Sul, v. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27. Disponível em: http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Curadoria-Educativa.pdf. Acesso em: 1 fev. 2021.

PAULA, Regina Ridão Ribeiro de; BALISCEI, João Paulo. Processos de criação de arte educadores/as: a elaboração de recursos didáticos-brinquedos para que bebês aprendam (com) arte. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 6, p. 73-85, 2020. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17355/11897>. Acesso em: 4 fev. 2021.

PAULA, Regina Ridão Ribeiro; ROCHA, Thalia Mendes; BALISCEI, João Paulo. Arte Contemporânea e o uso de Recursos Didáticos-Brinquedos: Uma vivência com os (In) Utensílios de Hélio Leites no Ensino de Artes Visuais. **O mosaico Revista de Pesquisa em Artes**, Curitiba, n.19, p.163-186, 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3527/pdf_105>. Acesso em 04 de fev. 2021.

ROCHA, Thalia Mendes; BALISCEI, João Paulo. Convite à Arte Contemporânea: Repensando as referências de Arte na Educação infantil. In: DICKMANN, Ivanio (Org.). **Educar é um Ato De Coragem**, Veranópolis-RS: Diálogo Freiriano. Volume VI. 2020, p. 283-304.

ROMERO, Jéssica Fiorini; BALISCEI, João Paulo. “Deixar o mundo ser salvo pelos homens? Claro que não!” Estudo sobre protagonismo feminino em filmes de animação. In: DICKMANN, Ivanio (Org.). **Educar é um Ato De Coragem**, Veranópolis-RS: Diálogo Freiriano. Volume III. 2020, p. 43-64.

LINEARIDADE HÍBRIDA

Kathy Carvalho¹



Linearidade híbrida, Patchwork de bioplástico caseiro, Kathy Carvalho, 2020. Vídeo Suplemento Narrativo disponível em: <https://vimeo.com/479638367>

EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS E INVESTIGATIVAS COM O BIOPLÁSTICO

Particularmente o que me cativa no cotidiano é a materialidade em si. Ao mesmo tempo, há um intermediário dos sentidos e, assim, me deparo com a dicotomia de que o imaterial se manifesta no material. Atravessada por uma visão mais holística, chego a curiosa elucidação de que a pele do rosto é fina com grandes poros, enquanto a pele das costas é espessa com poros pequenos e ainda assim continuam sendo a mesma pele, concluindo que na natureza as coisas não são uniformes. Esse exercício de observação toca outro grau de interação quando, após comer um abacate, germino seu caroço em água e acompanho seu desenvolvimento a olhos nus, o que me faz esquecer momentaneamente os limites entre a vida e a morte. Isso me leva a crer que existem coisas que podem ser explicadas e outras que extrapolam qualquer explicação. Minha relação com o bioplástico se trata disso.

¹ Licencianda em química pela Unicap/PE. Dedica-se à arte-ciência e sua pesquisa dialoga com biologia, engenharia e moda.

Tentarei conduzir o percurso analítico que se manifestou de modo intuitivo na criação do bioplástico de tapioca, no entanto, justamente por estas ideias estarem profundamente associadas a questões existenciais, a minha percepção da realidade metafísica será um grande desafio. Conforme Bergson (1988, p.69) nos diz já na primeira frase do *Ensaio Sobre Dados Imediatos da Consciência*:

Se agora procurássemos caracterizar este acto, veríamos que consiste essencialmente na intuição ou, antes, na concepção de um meio vazio homogêneo. Pois não há outra definição possível do espaço: é o que nos permite distinguir entre si várias sensações idênticas e simultâneas; é, pois um princípio de diferenciação, distinto do da diferenciação qualitativa e, por conseguinte, uma realidade sem qualidade.

O disparador da pesquisa são os biomateriais a partir do composto de tapioca que desenvolvi com os recursos que possuía em casa durante o período de isolamento social na pandemia do Covid-19. Ao me dar conta que materiais biodegradáveis são compostos orgânicos, me senti desafiada a trazer à tona um material 100% natural, logo, iniciei um processo combinatório de ingredientes. Pela limitação da própria circunstância, precisei improvisar, optando assim por traçar o caminho inverso de uma pesquisa de laboratório.

A análise dedutiva partiu de anotações de pH dos ingredientes, da adição de catalisadores biológicos, do balanceamento de uma estrutura molecular de amido em fusão com os monômeros de glicose e como as trocas térmicas influenciam na materialidade dos polímeros. Dessa maneira, o aspecto físico é o condutor, apontando na rede de amostras determinados comportamentos. Sou capaz de avaliar características como a flexibilidade, elasticidade e resistência para alternar a receita de acordo com a reação esperada.

O objetivo desse processo foi valorizar práticas emergentes que utilizam ferramentas de código aberto (*ou open source*)², viabilizar a execução do bioplástico de maneira caseira e aproximar a relação sujeito-objeto através da resignificação do alimento. Meu interesse por este objeto específico de estudo parte de uma experiência de pesquisa no México, em 2018. Nesta oportunidade, dividi meu tempo entre as cidades de Oaxaca e Guadalajara. Em um pólo tive contato com técnicas ancestrais tradicionalmente difundidas e também aprendizados rudimentares, enquanto que no outro pólo vivenciei o cotidiano do centro comercial de desenvolvimento sustentável. Também colaborei com a *Recio Diseño*, no litoral de Guadalajara, empresa de moda que tem expressiva preocupação ecológica, cujo objetivo é utilizar retalhos, resíduos plásticos e doações na criação de roupas e acessórios. Minha participação foi na aplicação de testes físico-químicos desses plásticos, experimentando

2 Ecosistema virtual colaborativo que trata de aperfeiçoar conhecimentos. É um movimento software livre solidificado no final da década de 1960 e início de 1970, que ganhou notoriedade com o Clube de Ferreomodelismo The Model Railroad (TRMC/MIT). Levy (1984), em sua obra sobre as cybercomunidades, ao descrever a “ética hacker”, inclui que a ferramenta de código aberto ou acesso a informação são precedentes morais, dado que o conhecimento permite fazer descobertas inimagináveis, e por isso em absoluto não deveria ter limites.

possibilidades de design, fazendo protótipos de pochete, ecobag e carteiras. Por conta disso, me aproximei do espaço *Maker Hacker Garage*, em Guadalajara, e lá não só tive familiaridade com uma impressora 3D como também fui apresentada ao projeto '*Precious Plastic*', que disponibiliza informações e ferramentas a qualquer pessoa que esteja interessada na reciclagem de plástico. Durante estas experiências, usufruí de uma ferramenta *open source* (<https://materiom.org/>), na qual o compartilhamento de receitas possibilita conhecer o procedimento prévio de determinados compostos, possibilitando o entendimento de suas interações, o que consequentemente facilitou a análise do comportamento do material e a compreensão da particularidade de cada reação.

Estas experiências, junto às notícias desastrosas com as quais convivemos em relação ao uso indiscriminado dos plásticos, incentivaram minha busca por experimentações para a criação de um bioplástico. Um estudo inédito realizado pela organização sem fins lucrativos alemã Fundação Heinrich Böll mostra que o Brasil é um dos maiores poluidores do oceano com, sendo 70 mil a 190 mil toneladas de lixo despejadas por ano no mar brasileiro. Em nosso país apenas 2% do lixo é reciclado, mostrando a necessidade de mudança de hábito cotidiano.

Criar uma metodologia para a confecção de bioplástico em casa, me parece ser uma alternativa para o consumo de plástico, podendo inclusive reduzir esses índices. Exemplificando, depois de produzir o bioplástico 30 x 30 cm, modelei máscaras, luvas e até mesmo sacolas bioplásticas, o que me fez perceber que essa verticalização da cadeia produtiva pode atuar enquanto um fomento à autonomia frente ao consumo.

Durante a revisão bibliográfica não foram encontradas documentações específicas do surgimento do bioplástico, com destaque para as pesquisas dos países emergentes, como Índia, Malásia e Indonésia, que possuem dezenas de anos dedicados aos estudos sobre o tema. Quanto aos conteúdos de altíssima relevância, quero reluzir a investigação de Halimatul *et al.* (2019) da Universidade Putra Malásia em 'Propriedades de absorção de água e solubilidade em água de filmes compostos de biopolímero de amido de sagu preenchidos com partículas de palmeira de açúcar' e o estudo da 'Produção de polihidroxibutirato (PHB) por *Halomonas elongata* BK-AG 18 indígena da cratera de lama salgada no centro de Java na Indonésia', onde Hertadi *et al.* (2017) explora o potencial isolado de uma bactéria halofílica indígena na produção de bioplástico, esse caso é análogo ao revolucionário couro de kombucha que está em voga.

A escolha da farinha de mandioca veio pela estreita relação que criei com esse patrimônio imaterial, tão presente no cotidiano pernambucano. Notei que, quando induzida às reações físico-químicas utilizadas para tratamento capilar e skincare, possuía uma textura com grande potencial. A princípio foi um estudo de caso, uma pesquisa de exploração bibliográfica impulsionada pelo pensamento de Rwawiire e Tomkova (2013), que com o biocomposto de casca de *Ficus natalensis*, a partir da árvore Mutuba (proclamado em 2005 pela UNESCO como "Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade") em Uganda, na aldeia de Nsangwa, vê a possibilidade de um tecido natural e busca estabelecer uma base para aplicação da forma, como por exemplo os painéis automotivos.

Ao iniciar os experimentos com tapioca, me impressionou a variedade dos grupos de mandioca dentro da mesma região que, por obedecer uma lógica de agricultura familiar, faz com que as trocas de maniva costumem ser caracterizada pelas relações de cada comunidade, cuja pluralidade transpassam os limites da marcação geográfica. Da mesma maneira, a abundância de materiais apresentados a partir do mesmo ingrediente de origem permite amostras de bioplástico, bioresina, bioespuma, biovidro entre outros. É preciso comentar também que a taxonomia científica da mandioca acaba sendo deixada de lado pela vitalidade da taxonomia popular. Em outras palavras, a *Manihot esculenta* é nomeada de acordo com seu regionalismo, e destacam-se como os maiores produtores a região Norte e Nordeste do Brasil, normalmente separando-as em mandiocas mansas (chamadas de aipins ou de macaxeiras conforme a região, que na linguagem científica são as de baixo teor de ácido cianídrico) e em mandiocas bravas (chamadas de mandioca por oposição a macaxeira e aipim, que na linguagem científica são as de alto teor de ácido cianídrico).

Assim, pode-se considerar que, a mudança de perfil dos seus derivados afeta a qualidade de uma goma, farinha ou polvilho. Mas o que ainda me chama mais a atenção é o fato de que não é possível localizar com exatidão a sua origem, mesmo construindo um mosaico documental da sua ‘domesticação’ no país.

PATCHWORK DA INTERCULTURALIDADE

Considero as produções artísticas uma colcha de retalhos, onde a prática do fazer é o dispositivo científico-metodológico, atravessado pela reflexão sistêmica enquanto sujeito político. Logo, optar por um material natural ou artificial gera efeitos de causalidade que, embora pareça algo isolado, um compromisso unilateral, resulta que essas escolhas têm papel preponderante em escala planetária. Isto é similar ao abismo entre o perceptível e o intangível que tivemos contato no período pandêmico, onde as limitações humanas são a própria capacidade em crer, dado que as experiências pessoais não abarcam esse contexto histórico que estamos vivendo, ou seja, não temos um manual de como lidar com esse vírus especificamente.

Esmiçar o cenário político e econômico ocasiona perceber que não há coincidência na ordem dos acontecimentos com a ordem contada pela história, do qual o consumo consciente não passa de um paradoxismo. E independente do posicionamento ideológico, sendo todo posicionamento uma atitude política, quando esse aspecto é ignorado, beiramos o risco do esvaziamento de sentido, podendo às vezes criar uma mera representação manipuladora. Essa problemática é salientada por Adorno (2009, p.97) ao dizer que “a escolha de um ponto de vista subtraído da órbita da ideologia é tão fictícia quanto somente o foi a elaboração de utopias abstratas”. Atrelado a isso, a construção de sentido só é possível através de afeto, como se fizesse uma síntese do momento em que forma, estética e afeto são gatilhos de significado. Retifico que toda escolha está parcialmente embrulhada de ideologias e, mesmo que isso não seja posicionado abertamente, a estética está ligada com a questão social a contrastar com quem as define (como a cultura periférica por tanto tempo desprezada e definida por outras vozes). Isto posto, ao assumir estratégias de sobrevivência marginalizadas enquanto modo de inventividade, as enxergamos como um

rico recurso de metalinguagem. Deste modo, o termo *gambiarra* compõe de maneira epidérmica esse remendo no tecido social, quase como uma ferramenta de vanguarda ou deslocamento de um fungo que, diante da carência de meios, se instala feito uma mola propulsora do obstáculo castrativo e fomenta um espaço de relação onde a originalidade tem significado de liberdade (uma vez que na sociedade burguesa esse conceito tem sua própria dialética materialista). Se hipoteticamente a imagem proporciona conteúdo sobre ela mesma, a ética existente no uso de materiais descartáveis ou vulgarmente rotineiros tem a estética atrelada a questões centrais envolvidas na própria cultura material. Assim, ao criar um método empiricamente adequado e sem fórmulas, considerando apenas a imprevisibilidade circunstancial no quesito matérias-primas de sentido, revela-se um campo vasto de sondagem.

Vale a pena explicitar os estudos detalhados a respeito da esfera dos bens de consumo capturados das investigações de Lipovetsky (1999), onde encontramos algumas definições dos objetos e suas supostas necessidades. São conduzidos, portanto, à economia do *gadget* e ao frenesi tecnológico, nomeado como a “patologia do funcional” ou “inutilidade funcional”, em razão do surgimento de utensílios como a faca elétrica para ostras, lava-vidros elétricos, tostador de pão elétrico com nove posições; ou ainda os itens descartáveis disfarçados de intrinsecamente essenciais, o que desembocará no deslumbramento ao domínio de subsídios técnicos e a relação lúdica concebida com o meio material que vivenciamos no século XXI. Em contrapartida, Miller (2013) ao analisar a cultura material em *Trecos, Troços e Coisas*, usa a título de exemplo a fábula “A roupa nova do Imperador”, em que em sua ausência de roupa não mostra seu interior, mas é o indicativo de sua vaidade. Em relação às tecnologias, argumenta que são gêneros culturais pelo fato da internet não ser um objeto e não ter uma forma clara, ela se manifesta através de outros dispositivos como celular e notebook. Miller, ao remeter essa reflexão, flerta com o *insight* de que “as coisas fazem as pessoas tanto quanto as pessoas fazem as coisas” (2013, p. 200) e, de um jeito peculiar, faz com que os termos ‘superficialidade’ e ‘profundidade’ se revelem enquanto metáforas banalizadas pela sociedade de consumo.

Embora as investigações de Lipovetsky estejam na direção do senso comum e Miller no sentido “extremista” (como ele se auto nomeia), é no ensaio *Brutalismo* de Achille Mbembe (2020) que podemos encontrar o sutil caminho do meio. O autor recapitula a expressão “antropoceno”, formulada por Paul Crutzen, ganhador do Prêmio Nobel de Química de 1995, em que o prefixo grego “antropo” significa humano, e o sufixo “ceno” denota as eras geológicas. Diferente do antropocentrismo, esta vertente dialoga com a crise ambiental tangenciada pelo discurso neoliberal. A abordagem de Mbembe provoca epifanias diante da analogia ao conceito arquitetônico do brutalismo e nosso atual estilo de vida antropocenista, conjugado pelo capitalismo que instala o contato por engenhocas digitais, criando a objetificação das relações enquanto somos inseridos nesse laboratório de resiliência diante do colapso natural do planeta.

Diante da construção dessa realidade ficcional que habitamos, entreposta a uma velocidade MB de dados em um confinamento atemporal, ao retomar a etimologia da palavra ‘tecnologia’ (referência do grego *téchnē*, idéia de arte e habilidade,

lógos, caráter de ciência ou estudo) percebemos que trata-se da passagem de conhecimento em que as ferramentas se divergem para criar algo útil ou funcional. Com base nesse argumento, consideramos que “las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías son las herramientas decisivas para reconstruir nuestros cuerpos” (HARAWAY, 1991, p. 198). Esse princípio de “una búsqueda de un lenguaje común en el que toda resistencia a un control instrumental desaparece y toda heterogeneidad puede ser desmontada, montada de nuevo, invertida o intercambiada” (ibidem, p.198), nos conduz ao desdobramento de que, por via de regra, os problemas estão nos códigos e linguagens estabelecidos pela nossa rígida construção social.

Diante das interpretações semiológicas de Eco (1991), a especificidade de um estereótipo da linguagem de usos retóricos do cotidiano constroem mensagens a vários níveis semânticos, como acontecem com sistemas cromáticos, indumentárias e costumes. Assim, ao analisar a complexa gênese cultural no que não tem fundamento lógico se trata, sobretudo, considerar o ruído como canal ativo de interferência e puro veículo de sinal. Simplificando e trazendo ao nosso contexto, diria que o inconsciente coletivo dorme nas ‘crenças limitantes’ e essas são artefatos de controle.

Rosi Braidotti (2000) em *Sujetos Nómades*, de maneira esplêndida elucida que na nossa sociedade se celebra e recompensa a uniformidade, onde essas identidades hierárquicas são definidas por realizações cumulativas, essas respostas imediatas se relacionam com a ideia do eu estar posicionado profundamente dentro de nós. Porém, se o eu não está situado de maneira fixa, a coragem de permitir múltiplos reconhecimentos se restringe a cutucar as vísceras do Id e abalar a cartografia de relações anexadas ao Ego, afinal, mesmo sendo elas posições respectivas ou divergentes, ainda sim, se trata de estar numa zona cômoda. Romper com isso é, portanto, um divisor de águas tanto no estilo intelectual quanto no discursivo.

LINEARIDADE HÍBRIDA

A proposição para terceira edição de *Tramações: a memória e o têxtil* foi a poética *Linearidade híbrida*, constituída pela intersecção de bioplásticos de tapioca no formato de dois círculos de aproximadamente 30 x 30 cm, em pigmento afro-indígena (índigo marroquino e cochonilha mexicana) e um pompom emergido em um retângulo de 16 x 12 cm pigmentado com violeta genciana. O formato de dois círculos se encaixa dentro da *codificação de formas de maneira não dogmática*, conhecida como geometria não-euclidiana. Esse pensamento matemático é utilizado tanto para desenhar um ponto de fuga, a chamada projetiva, quanto na teoria da relatividade, calculando movimento/velocidade, permitindo que a tal variável de uma função tender ao infinito faça sentido na prática. Sua premissa está em usar uma métrica de medida diferente para uma superfície curva-côncava, revelando que a noção do que vemos está limitado para o tamanho do espaço ao nosso redor. Também apresentei, em *Tramações*, o vídeo *Suplemento Narrativo*, sobre as ramificações sinestésicas do processo criativo, utilizando o neologismo do pensamento e a expressão da matéria conceitual a partir do método de comunicação não-convencional.

Há também uma observação sobre a forma dos círculos, onde os paradoxos apresentam a concepção dos “sólidos impossíveis”, as distâncias entre os elementos,

a partir do estudo das regras de condições colocadas nos objetos e na interação em conjunto, ponderando-se um objeto impossível como um componente com falsa conexão, mas que individualmente faz sentido. E este argumento complementa o entendimento de que “a cultura material, um conjunto de formas estilísticas começa a fazer sentido quando pode ser visto em coerência com os outros” (MILLER, 2013, p.155).

Concluindo, as coisas se relacionam e se interpõem, logo, não seria possível compartilhar meu fazimento criativo sem revelar a cadeia de significados que está impulsionando essa experimentação. Não poderia dizer que ser miscigenada, crespas 4B, me torna mais pertencente a algum lugar. Os meios que encontro para a racionalização dos meus sentimentos é o cruzamento da minha ideologia, da problematização da objetificação na dialética da opinião pública e do simbolismo imagético-teórico. Minha obsessão pela goma de tapioca transcende o simplismo da comida, mas a potência que ela é na sua transitoriedade, me identifico com seu não-lugar de origem e em como suas células reagem produzindo inúmeros desdobramentos. Por fim, a ressignificação do alimento naturalmente brota da decolonização do cardápio conforme estamos acostumados, esse processo trata de esmiuçar em dimensão nanométrica os detalhes etnográficos e questionar incansavelmente as probabilidades, porque se relaciona com o ângulo do intérprete e recortes sociais são complexos para serem tratados como determinantes rasos.

RECEITA DO BIOPLÁSTICO DE TAPIOCA 6X4 CM

50 g de massa de tapioca
 60 ml de água
 30 ml de vinagre
 5 ml de glicerina

Pegue uma panela (de preferência um recipiente de aço). Adicione a farinha de tapioca e água e mexa bem até que o amido esteja completamente dissolvido. Adicione glicerina e vinagre à solução e misture bem. Cozinhe a solução em fogo baixo por cinco minutos, mexendo a solução até que fique uma pasta grossa e translúcida. Transfira o composto da panela e espalhe-o sobre uma superfície plana (pode ser em vidro, silicone, plástico com as bordas delimitando a forma desejada) untada com óleo de amêndoas ou qualquer outro que tenha em casa à disposição. Deixe secar ao ar livre por 7 dias (virando o composto para que tome sol de maneira uniforme).

Obs.: Por se tratar de uma receita “faça-você-mesmo” o resultado terá a peculiaridade correspondente a influência de climas e qualidade de ingredientes utilizados. Para colorir adicionar o pigmento antes de transferir para a superfície desejada, se for em pó (tais como curcuma, paprica, colorau), será necessário que a temperatura esteja alta, recomendo que faça ainda com o fogo ligado e no caso do pigmento líquido (violeta genciana que pode ser encontrado em farmácia) adicionar em temperatura baixa.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2009.

BOURMEAU, Sylvain; HARCHI, Kaoutar; MBEMBE, Achille. Entrevista com Achille Mbembe. 2020. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2020/08/17/brutalismo-do-antropo-ceno-entrevista-co-m-achille-mbembe/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos Nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2000.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: Introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

HALIMATUL, M. J. ; SAPUAN, S. M.; JAWAID, M.; ISHAK, M. R.; ILYAS, R. A. Water absorption and water solubility properties of sago starch biopolymer composite films filled with sugar palm particles. *Czasopismo Polimery (Revista Polímeros)*. n. 19, v.64, 2019, p. 595-603.

LEVY, Steven. **Hackers: Heroes of the computer revolution**. New York: Anchor Press, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 1999.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

RWAWIIRE, Samson; TOMKOVA, Blanka. Morphology, thermal and mechanical characterization of bark cloth from *ficus natalensis*. **International Scholarly Research Notices**, 2013.

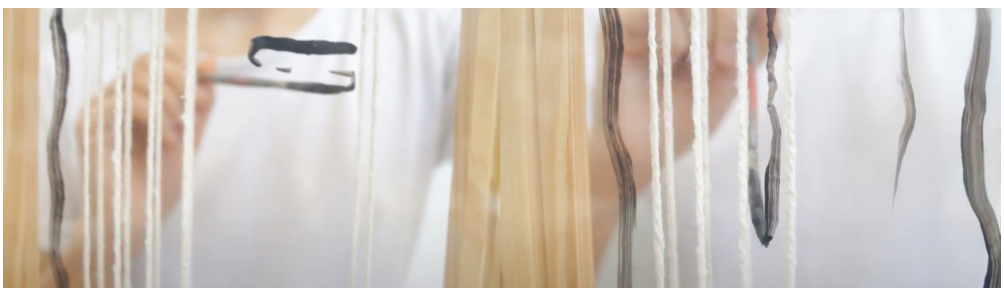
ESCRITAS CURATORIAIS

COSTURANDO MEMÓRIAS: CARTOGRAFANDO NARRATIVAS

Maria Betânia e Silva³



Alinhavadas, vivência performática, Luciana Borre, 2020

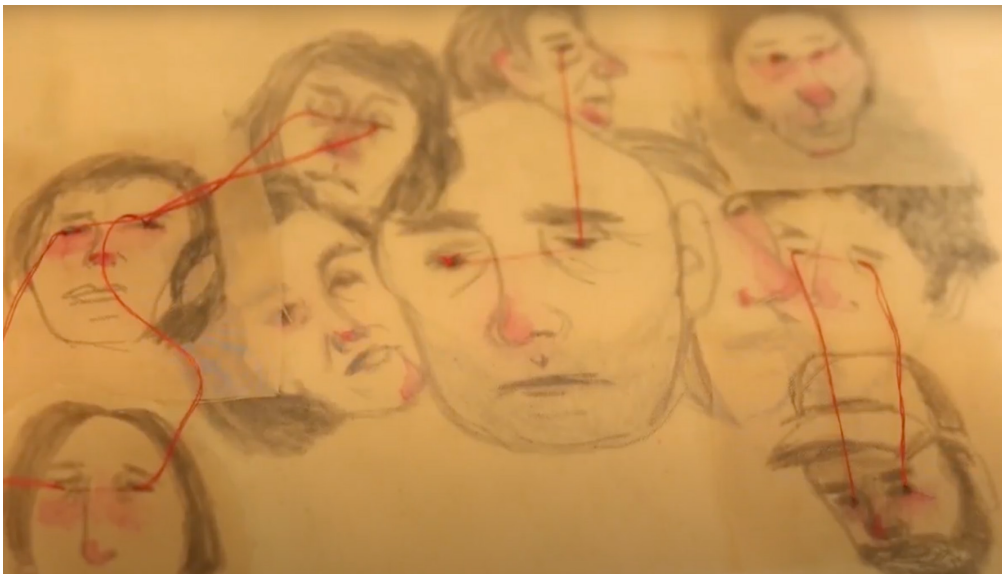


Corpo-novelo, vídeo, Maria Clara Tôrres, 2020

³ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (2004). Graduada em Educação Artística/Artes Plásticas - Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (1992). Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco (2020). Professora da Graduação e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPA. Atua no Ensino das Artes Visuais com ênfase nas temáticas: memórias, história do ensino de arte, formação docente em arte, práticas pedagógicas em arte.



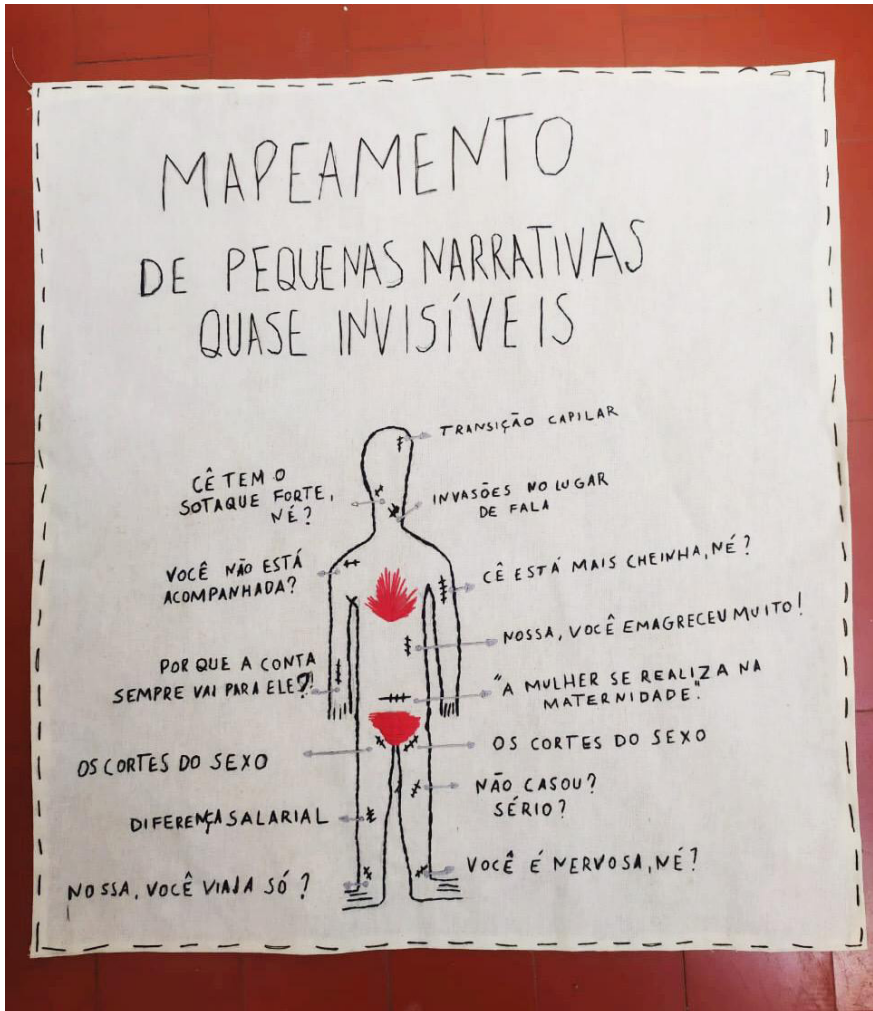
Diário Lunar, Ana Paula Lopes Monteiro, bordado, 2020.



Fitando Lugares, desenho e linha sobre tecido voil, 15x9 cm, Liz Santos, 2020
<https://www.instagram.com/p/CHxtnWXF-N9/>



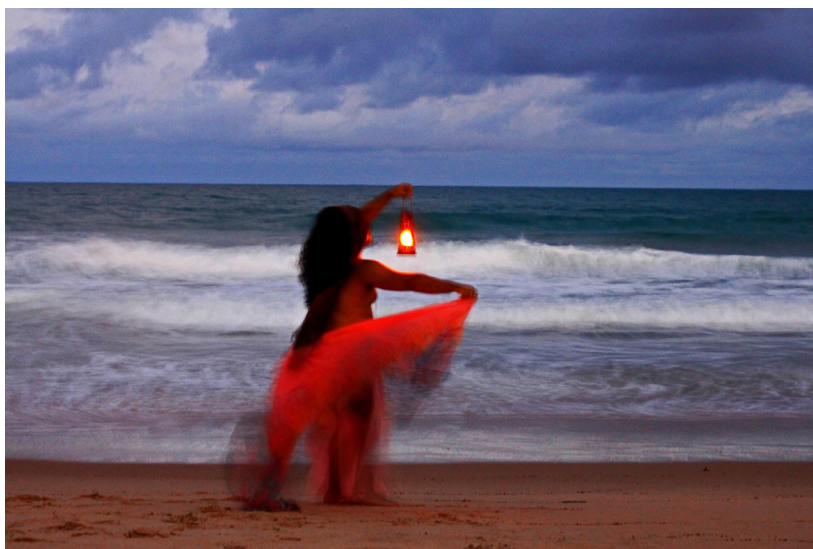
Sismograma da dor, crochê em fio de lã merino, 100x 30cm, Nara Coló Rosetto, 2020.



Mapeamento de Pequenas Narrativas Quase Invisíveis, Bordado, 42cmx47cm, Juliane Xavier, 2020.



Frente e Verso, bordado, 42 x 29,7 cm, Haidée Lima, 2020.



EreMita – Vestindo as memórias das águas pesadas, Fotoperformance, Sandro Drumond, fotografia: @walton.ribeiro, 2020.



Esqueço, crochê, 130 x 71 cm, Laura Melo, 2020.

Podemos estabelecer muitos adjetivos para as memórias. Tentar descrevê-las. Identificar onde elas se localizam. Buscar explicações do porquê as temos e porque tantas delas insistem em atravessar o tempo de nossa existência e outras desaparecem. Para além de compreender o que elas são, de fato, arriscamos dizer que somente no exercício do narrar é que materializamos nossas memórias, compreensões, experiências marcadoras de processos de reflexão, aprendizagem e criação.

Mas, a materialização das memórias também se efetiva em (des)alinhavar dificuldades enfrentadas, (des)entender-se como corpos novos. Descrever (per)curso em diários lunares, fitando lugares e registrando por meio de sismogramas, os medos, as dores, as superações, as conquistas. As memórias também envolvem mapeamentos do que, aparentemente, parece invisível. Elas se valem do esquecimento da frente ou do verso e na ação de eremitar provoca reflexões sobre a condição nômade do próprio ser humano.

Arriscamos afirmar, ainda, que se trata de um processo ancestral de criação que sobrevive ao tempo porque, por natureza, o ser humano é dotado de memória. Já dizia Aristóteles (2002) que é da memória que a experiência surge, pois as diversas recordações de um mesmo fato perfazem a capacidade de uma experiência.

Partindo deste preâmbulo, neste texto, escolhi algumas linhas para a tessitura de pontos de encontro de diferentes histórias, olhares e produções artísticas. A direção aponta para 10 artistas que se utilizaram da arte têxtil para

cartografar suas memórias materializando-as em produtos artísticos contemporâneos no contexto pandêmico em que vivemos no planeta terra.

Vários elementos são comuns nas diferentes obras, por exemplo: a materialidade que envolve o tecido, a linha, a cor, a textura, o volume; as histórias vividas/refletidas como disparadores ativos de memórias; as relações intrínsecas (explícitas ou implícitas) com o/s outro/s presentes nas narrativas visuais; as inquietações humanas externalizadas através da Arte.

Todas fizeram parte da 3ª edição da exposição coletiva *Tramações* que teve como temática central *A memória e o Têxtil* e foi lançada em novembro de 2020. Essa iniciativa construiu uma grande rede de partilha tão necessária em um mundo cada vez mais individualista.

A utilização do têxtil como matéria prima e suporte para dar existência real, concreta às memórias, nos leva a costurar múltiplos elementos a elas vinculados, ou seja, identidades, representações, tempos, espaços, dispositivos e disparadores que possibilitam sua ativação. Assim, cartografar as memórias pressupõe um ato contínuo de criação.

Sensações de ansiedade, alegria, diversão, frustração e intencionalidade foram despertadas em Luciana Borre ao investigar os sentidos de produção em relação ao uso de saias e vestidos como um demarcador de gênero comum ao feminino.

Ao ampliar sua percepção sobre o objeto têxtil, a artista passa a perceber que também as roupas carregam em si memórias, são heranças, códigos de outras presenças histórico-culturais. Seu fazer artístico explora outras possibilidades que rompem com as técnicas consolidadas e utilizadas em larga escala nas indústrias de confecção. Quebra o padrão, se (des)prende do tempo, questiona relações econômicas e demarcadores de papéis sociais. Volta ao mais simples, como num retorno às origens das funcionalidades de cada etapa da produção, buscando resignificá-las para além da ausência e da morte, dando-lhe novo sopro de vida.

No processo de alinhar e costurar as memórias, é que os caminhos se cruzam entre lembrar e esquecer. A experiência de rever, rememorar, relembra, narrar é bastante singular em um processo de pesquisa em Arte cujo objeto é você mesmo e sua trajetória de vida e formação, assim nos dizem Bernardes; Velloso (2015).

Considerando-se como uma artista do fazer, Maria Clara explora o tato através das mais variadas matérias. Nessa experiência, deixa por meio da transparência que as camadas da veladura permitam a sutileza do indizível, memórias guardadas que encontram caminhos, que escorrem nas superfícies, que atravessam fronteiras.

No trabalho *Corpo Novelo*, a artista parece penetrar profundamente em seu próprio íntimo, e dentro dele puxa linhas, tece pensamentos, prende e se liberta de sentimentos acionados nas memórias, com a leveza da dança que o próprio pincel ensaia.

Nesse sentido, a memória ou a percepção do mundo não são reflexos ou cópias do mundo, mas é atividade, é trabalho ininterrupto de redefinição, é transformação do presente (MONTENEGRO, 2010).

O período de isolamento social, provocado pela pandemia do Covid-19, trouxe muitos desafios à humanidade, sobretudo, nas relações pessoais e interpessoais.

Ana Paula aproveitou esse desafio buscando mergulhar para dentro de si e observar os ciclos de seu próprio corpo, suas emoções e pensamentos. Estabeleceu relação direta com a lua, representação do feminino, vivenciando rituais ancestrais que atravessam o tempo tentando encontrar pontos de equilíbrio com a terra, o ar e o espaço num movimento cíclico de retroalimentação.

Na escuta interna profunda, a artista aborda relatos de experiências vividas durante três meses de quarentena e suas histórias se conectam a muitas outras histórias de mulheres pelo mundo afora, abrindo novos caminhos cartográficos que rompem fronteiras socioculturais, econômicas e étnicas.

Esse processo dialógico de internalização/externalização se vincula ao que Candau (2012) afirma sobre as falhas de memória, os esquecimentos e as lembranças carregadas de emoção, pois o autor sustenta o entendimento de que elas estão sempre entrelaçadas a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro. A lembrança não contém a consciência, mas a evidencia e manifesta, é a consciência mesma que experimenta no presente a dimensão de seu passado.

Na produção de um vídeo, Liz Santos, reflete sobre a fugacidade dos encontros no intenso e dinâmico cotidiano das cidades. O aparentemente, comum e trivial se torna matéria prima para sua produção artística que atravessa questões existenciais profundas.

Valendo-se da lenda chinesa *Akai ito* que apresenta a existência de um fio vermelho que une as pessoas, a artista materializa a ideia de uní-las com este fio vermelho, emaranhar, esticar e adaptar às múltiplas formas de adversidades atravessadas em algum momento da vida, rompendo os limites do tempo e do espaço.

Nesse sentido, as reflexões costuradas se unem à definição de memória apresentada por Candau (2012), entendendo-a como uma reconstrução continuamente atualizada do passado.

A memória está relacionada diretamente com o tempo e o espaço. No tempo e no espaço, experimentamos sensações, sentimentos diversos, descobertas, vivenciamos emoções que vão de um extremo ao outro. Muitas entendemos, mas várias delas ficam no território do desconhecido. Assim, Nara se debruça sobre o esmiuçar do tempo em dias e horas. O tempo que não cessa. O tempo que passa a ser representado pela matéria têxtil, pela linha, em seus múltiplos movimentos e direções, pela cor, pela dinamicidade do movimento sismográfico, como um terremoto que adquire um novo corpo após sua ação.

Desse modo, as lembranças e esquecimentos são elementos que vão fazendo parte do jogo da memória e é nesse jogo cartográfico que fazemos as escolhas memoriais para registrar o que fica daquilo que vivemos.

Juliane Xavier mapeia violências que seu corpo carrega cotidianamente e que, muitas vezes, são invisibilizadas por serem banalizadas socialmente. Mas, potencialmente, a artista borda e expõe essas narrativas como atitude política e de cura das feridas provocadas por outros.

Como um exercício de interiorização, transgressão e libertação, a ação do

bordar passa a ser incorporada como um disparador de memórias e ajuda ao estar e não estar no lugar e no tempo, ligando as linhas a muitas outras histórias de mulheres que enfrentam as mesmas problemáticas cotidianas.

Seu trabalho denuncia preconceitos, invasões, injustiças, agressões, imposições postas às mulheres e escancara um grito de basta às violências humanas!

Essas narrativas estabelecem pontos de encontro ao que Canton (2009a) diz ao tratar das narrativas enviesadas contemporâneas que também contam histórias de modo não linear. A autora afirma que elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos narrando, mas não necessariamente resolvendo as próprias tramas.

Haidee Lima desenvolve um trabalho artístico que se utiliza de objetos marcadores de memórias. As fotografias das mulheres da família, em especial, da avó e da mãe, são dispositivos que trazem consigo as relações com o feminino, com a ancestralidade, com os fios que tecem a história de cada uma.

O campo têxtil se torna território demarcador de presença e, ao mesmo tempo, das sensações de ausência física que são impossíveis de serem materializadas porque estão imbricadas em lugares muito profundos dentro de si mesmo.

No bordado, a artista, segue o ponto a ponto, como se desbravasse cartografias de encontros, de ser e estar, mas, simultaneamente, percorre e descobre que a frente e o verso sempre narram uma história diferente.

Como afirma Ricoeur (2007) a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem porque a memória é passado. E nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu.

As memórias pessoais de Sandro Drumond foram acionadas ao se deparar com sentimentos de frustração e das experiências de morte vivenciadas em seus percursos cartográficos da vida. Enfrentar a depressão, as incertezas profissionais, amorosas e familiares serviram de combustível para o processo criador. Combustível que proporcionou a transformação da matéria, seja ela entendida no sentido concreto, palpável, físico, seja ela entendida de forma abstrata no sentido de sensações, emoções, deslocamentos de presença e ausência.

Em sua ação de eremitar, seleciona também as cores dos têxteis, o rosa, o vermelho, o marrom, estabelecendo uma relação direta com o orixá Oyá que comanda os ventos e as águas, além de ser guia dos mortos no plano metafísico.

Em praias do Recife, com índices de mortes de banhistas por ataque de tubarões, o artista realiza performance explorando os diferentes sentidos, quase como uma busca de unicidade com a natureza. Vestindo roupas que se conectam às memórias de sua avó, busca estabelecer outros sentidos às peças têxteis, ampliando o fio que liga, une as histórias pessoais de geração em geração.

Candau (2012) diz que o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito e que é o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade. Por isso, as lembranças que guardamos de cada época de nossa vida, se reproduzem sem cessar e permitem que o sentimento de nossa identidade se perpetue.

No processo de tessitura minuciosa do ponto a ponto, do vai e vem das linhas,

dos arremates, laços e nós, Laura Melo, em sua produção artística, trança histórias afetivas com a matéria têxtil, as linhas e as agulhas. Desembaraçar, desatar, guiar, dançar com as linhas foram exercícios aprendidos desde a mais tenra infância.

Processos de ensino e aprendizagem que atravessaram as gerações de mulheres de sua família e estabelecem um diálogo com muitas outras mulheres para além de possíveis fronteiras culturais pelo mundo afora.

O tecido se expande por laços de sangue e por manualidades, se valendo de inspirações na experiência criadora. Sua avó, assim como em outras narrativas presentes nesse texto, ocupa um lugar especial em seu interior, em sua trajetória, em sua história.

As memórias são ativadas ao lembrar que entre os cuidados com os filhos, costurou roupas por encomenda e bordou para a família. E os sentimentos de dor e de perda se materializam na obra **Esqueço**, em sua homenagem. A memória se esvai, falha, esquece, apaga, assim como a vida que surge, se desenvolve e desaparece.

Seguir os caminhos das linhas é uma forma de mantê-la viva, é seguir lembrando, enquanto ela foi esquecendo, quase como um desejo de imortalizar o que perece, o que não temos controle enquanto seres finitos nessa dimensão.

A artista reforça em sua narrativa visual o processo do esquecimento de sua avó, ação constituinte da memória: lembrar e esquecer. Imersa no território, acompanha os percursos, cartografa os afetos, as falas, os silêncios, os processos de produção construindo conexões de redes, como traçados do plano da experiência.

Por fim, **Alinhavadas** as produções artísticas, aqui apresentadas, compreendemos que o **Corpo Novelo** está cheio de histórias escritas no **Diário Lunar** onde, **Fitando Lugares**, encontramos **Sismogramas da dor** também através do **Mapeamento de Pequenas Narrativas Quase Invisíveis** presentes na **Frente e no Verso** das histórias de cada ser humano que na ação de **ErêMitar** identifica que todos somos nômades por dentro e que em muitos momentos de nossa existência afirmamos: **Esqueço**.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. **Metafísica Livros I, II, III**. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2002.

BERNARDES, Rosvita Kolb; VELLOSO, Luciana Mendes. Experiências biográficas: reconhecer-se incompleto. In: **(Auto)Biografias e documentação narrativa: redes de pesquisa e formação**. Salvador: EDUFBA, 2015, p.243-257.

CANAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, Metodologia, Memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SUBVERSÕES POÉTICAS ENTRE A MEMÓRIA E O TÊXTIL

Ingrid Borba¹



Cabeça coração e mãos, tela em tecido, 84x34cm, Marina Prado, 2020.

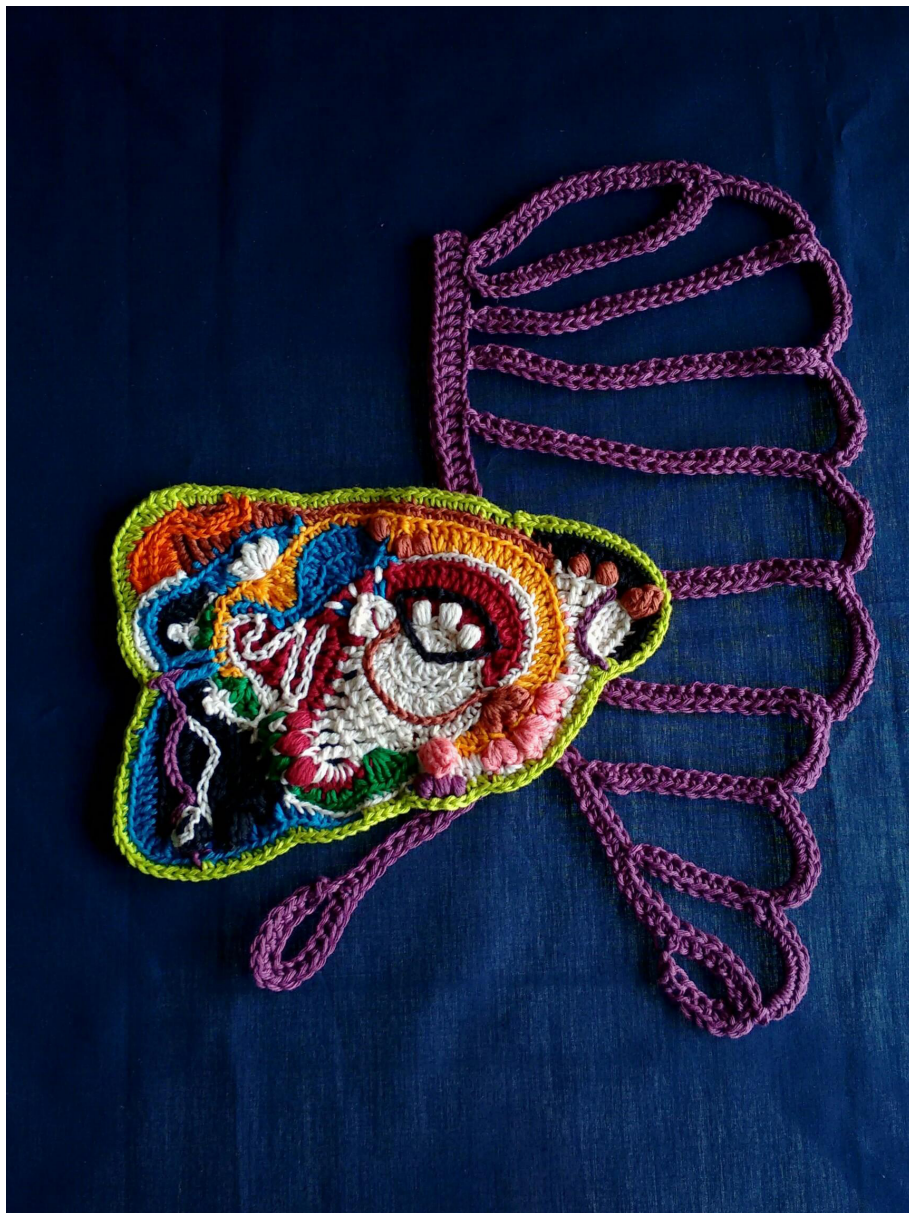
¹ Mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB) e Licenciada em Artes Visuais (UFPE).



Correntes de ar, work in progress, cápsulas e linha, Luana Andrade, 2020



Dispositivo Anti-máscara, Bordado sobre organza, 30x60cm, Camila Barbosa de Amorim, 2020.



Cartografias Viscerais, Crochê, 35 x 26cm; 44 x 25cm, Mainá Araújo de Paiva e Souza, 2020.



O tempo solidifica, Livro de artista, 17x9 cm, Heitor Moreira, 2020.



Vis-a-vis, Libro de derecho reciclado y calado, corazones bordados con hilo de seda sobre textiles de sábanas y vestido de novia, heredados, Cerrado: 14,5 x 22 x 4 cm, Abierto: 12 x 25 cm, Aginaldo, 2020.



Arqueologias da intimidade, Plumas e alfinetes sobre tela, 40x40cm, Emilliano Freitas, 2020.

“É pelo avesso que se conhece a boa bordadeira!”. Tal afirmação representou a condição estética nas quais as/os artistas e as práticas têxteis estiveram imersas. Estas são feituças manuais de diversas categorias distintas, mas que partilham um ponto comum de legitimação: a execução perfeita das tramas pelas mãos de quem as criou. Essa posição não revelaria apenas a qualidade da peça têxtil, mas a validação simbólica e identitária da/do artista. Deste modo, o avesso, caracteriza parte fundamental dos objetos têxteis, pois são os reflexos de tudo aquilo que se queira representar. Nele ficam registrados os caminhos das linhas, as escolhas das casas, os tipos de furos e o arremate dos nós que criaram não apenas a materialidade existencial da peça, mas toda uma cartografia sensível dos processos de criação com tecidos.

O tecer é uma atividade que sempre esteve envolvida com a capacidade humana de expressar seus desejos. Esteve assim vinculado a espaços de intimidade, percepção de si, sensibilidade e intuição. É durante o período do Renascimento que se associa às práticas têxteis o gênero feminino, perpetuando as concepções entre arte e artesanato que caracterizaram o campo têxtil como de menor valor nos sistemas das artes. Na contemporaneidade, grupos e artistas que trabalham com o têxtil buscam subverter as conjunturas estéticas, históricas e de gênero que circundam o imaginário do trabalho com linhas, criando assim fluxos entre a aparente inocência

das agulhas e tecidos com a complexidade discursiva desta prática. Esse escrito, trata-se, então, da exposição e reflexão sobre a poética de 12 artistas que participaram da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*.

As 12 poéticas foram entrelaçadas pela seguinte pergunta curatorial: quais tramas ao avesso estes processos de criação têxtil podem desvelar? Elas constituem criações que subvertem as linhas para dar vazão aos desejos, as memórias, as narrativas, as recriações de si, as problematizações de gênero e do corpo com a criatividade engajada em dar formas as memórias. Segundo Fayga Ostrower (2014), a memória é um trânsito entre os passados-presentes-futuros de quem cria, podendo assim “compreender o instante atual como extensão mais recente de um passado, que ao tocar no futuro novamente recua e já se torna passado. Dessa sequência viva ele pode reter certas passagens e pode guardá-lo” (OSTROWER, 2014, p. 18). As poéticas comentadas aqui, vão além do resultado plástico, elas cartografam, sob o suporte têxtil, autobiografias que possuem relações da memória com a palavra e o afeto; e a memória do corpo e os seus processos.

A MEMÓRIA, A PALAVRA E O AFETO

Qual é o fio que nos conduz e que também nos une? Essa pergunta é parte do que norteia o processo de criação de *Cômodo* (2020), da artista Clara Nogueira. A poética é um bordado sobre tecido, nas dimensões 50 x 28cm, cujas linhas desenham a planta baixa dos cômodos internos da casa de Clara. Esses cômodos são delineados pelo bordado de 40 palavras repetidas por mães em contexto de isolamento social causado pela pandemia covid-19.

Exaustão, desalento, cansaço, medo e incerteza são palavras representadas em linhas que unem e costuram, segundo a artista, poemas cujos os versos registram o seu cotidiano. A poética pode ser observada para além do contexto causado pela pandemia. Refletindo assim, sobre as invisibilidades sofridas por mães e mulheres, em diversos contextos, dentro de seus lares, criando seus filhos e cuidando do trabalho.

As cores utilizadas no bordado, vermelho e branco, apontam para uma certa relação de ambivalência entre a urgência de poder partilhar sentimentos e a busca pelo acalento das angústias, dos aprendizados e das resoluções dentro e fora do ambiente privado. É ambivalente também porque ao mesmo tempo em que nos protege e abriga também nos isola.

Os cômodos da casa são testemunhas de nossas memórias e corpos, abrigo das nossas intimidades, relatos e afetos. Ecléa Bosi (1994) nos aponta sobre a presença constante da casa na narrativa autobiográfica. Para ela cabe aos artistas rememorar esse espaço nas diversas possibilidades criativas (BOSI, 1994). Deste modo, quais seriam os relatos testemunhados pelos cômodos em uma narrativa autobiográfica feminina?

A poética *No quarto de dormir* (2020), problematiza o lugar da mulher e suas obrigações domésticas e simbólicas dentro de uma casa. Utilizando cabelos, linhas vermelhas e lençóis, Louise Gusmão questiona as posições colocadas para o gênero feminino como o casamento, a maternidade, a submissão e a lealdade. Perguntando assim: qual mulher nunca sofreu essas imposições?

Os fios de cabelo tornam-se registros dos desejos que pulsam pelas linhas bordando as palavras liberdade, resistência, sonho e vida. O lençol serve tanto de suporte, como de uma lembrança que remete à aspectos íntimos e à solidão que muitas vezes são condicionadas as narrativas femininas.

Essas duas poéticas investem no campo da memória e das narrativas no feminino para problematizar condições sócio-culturais. Sobre esse ponto, nos processos contemporâneos de criação, a autora Luana Saturnino Tvardovskas nos aponta que “na medida em que as memórias femininas são fortemente ligadas à experiência da privacidade, a arte contemporânea discute essas relações de definição subjetiva imprimindo sensações mais críticas e libertadoras a tais marcas culturais” (TVARDOVSKAS, 2015, p.164).

Seguindo a linha de criação pela memória e problematização das marcas culturais, o Coletivo Aguinaldo, expõe a poética *Vis-à-Vis* (2020). Ela consiste em um livro, do campo do Direito, que passou pela intervenção de colagem e costura. Tal procedimento intenta questionar a certeza dos postulados e seus sentidos reconstruindo um arquivo coletivo com tecidos e memórias afetivas. Segundo o coletivo de artistas, essa poética trata de impressões de traços do passado, histórias já vividas que podem ser arquivadas e assim estabelecer uma relação entre a memória individual e a memória coletiva. A partir desse vínculo, as duas memórias criariam a seguinte descrição:

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado (BOSI, 1994, p. 413).

Procurando revisitar os planos do seu passado e reestruturar o afeto, Cecília Conforti, desenvolveu a poética *Tejiendo Memoria* (2020). Com esse trabalho, a artista cria memórias que possibilitam a prática do cuidado de si. Aponta também sobre as características simbólicas e materiais da atividade têxtil. Para ela, os fios são como a memória, e o ato de tecer, um ritual que desperta desejo e cuidado. Ela também se pergunta como está se construindo e o que fez a si mesma ao costurar duas peças de crochê. As peças remetem a roupinhas de bebê, onde podemos observar algumas palavras escritas que se fundem a linhas do tecido formando uma memória de proteção e ternura.

O trabalho de Cecília pode ser confrontado com o que nos aponta Saturnino sobre as poéticas visuais que investem em cuidado de si “enquanto propostas alternativas de constituição dos indivíduos em práticas mais livres e imaginativas: a arte deve servir à vida, à ativação de nossos corpos, a intensificação das experiências” (TVARDOVSKAS, 2015, p.164).

Na linha curatorial da memória e do afeto podemos observar também as poéticas de Heitor Moreira de Melo e Emiliano Freitas: *O tempo solidifica* (2020) e *Arqueologias da intimidade* (2020). Ambas falam sobre a fixação e lugar das memórias produzidas no cotidiano e nos afetos familiares. Elas também trazem à tona a

condição de desgaste natural dos tecidos cujo aspecto remete à maleabilidade do têxtil. Nessa relação, podemos questionar: quais afetos e memórias podem se solidificar com o tempo?

Nesse processo de recordação e fixação de uma lembrança, Alanys Maria, desenvolveu a poética *Lembre de Nós* (2020). Trata-se de duas telas pintadas a óleo, onde podemos visualizar o autorretrato da artista e sua companheira ligadas por uma linha vermelha. Fazendo referência ao passado da poetisa grega Safo de Lesbos, Alanys quer deixar solidificados os desejos, as dores e o amor entre duas mulheres que, como proferiu Safos, serão lembradas no futuro.

As três últimas poéticas apontam para o próximo caminho curatorial deste escrito. Ao misturar técnicas de acumulação, pintura a óleo, barro, livro de artista e tecido, as artistas citadas nos chamam a atenção para os processos nos quais podem estar envolvidas as práticas têxteis. Neles, poderemos verificar a possibilidade de se trabalhar memória, corpo e processos.

A MEMÓRIA O CORPO E SEUS PROCESSOS

Cartografias Viscerais (2020), de Mainá Araújo, são órgãos do corpo feminino feitos em crochê. A poética é uma proposta de busca por narrativas que impregnam nossos corpos, observando este como um local conjugado a sua subjetividade. Essa intenção artística se aproxima também da poética de Marina Prado, *Cabeça, coração e mãos* (2020), que são moldes do corpo da artista feitos também em crochê. Ambas as artistas procuram representar a memória do corpo através de uma anatomia das texturas que aludem ao afeto, a resignificação dos órgãos e nosso vínculo com eles.

A utilização de técnicas como o crochê para redesenhar órgãos também nos aponta para a fragilidade e vulnerabilidade que os corpos apresentam. Deste modo, projetando criar um corpo feminino têxtil, Flávia Romero problematiza questões que circundam tanto o corpo feminino quanto a arte têxtil. *Alfinetadas* (2020) é um bordado que carrega em sua composição indagações que a artista já sofreu em sua trajetória como mãe, artesã, mulher, esposa e estudante.

Anteriormente pontuado, é durante o período do Renascimento histórico que se concebem as divisões entre arte e artesanato. A atividade têxtil além de ser considerada uma atividade artesanal, e desta forma desprovida de reflexão intelectual, será associada ao ambiente feminino doméstico associando-a a saberes e narrativas que foram menosprezadas dos circuitos das belas artes.

A poética de Flávia encontra-se nessa linha crítica das narrativas criadas em torno das capacidades dos corpos femininos como: amamentar, parir, estudar e trabalhar. Traz também a subversão das práticas têxteis como uma potência discursiva para as invisibilidades das relações de gênero e do artesanato têxtil como uma atividade inferior. Ao criar imagens de suas narrativas, a artista traz essas questões que “tornam o trabalho persistente da memória, das teias, das redes, imprescindível politicamente. Narrar é uma resistência, mesmo que não plenamente consciente, faz persistir na cultura o incômodo contra a opressão e a violência” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 298).

Nos processos entre a memória e o corpo são criadas imagens que habitam tanto nossas subjetividades, quanto nossos corpos físicos. Ecléa Bosi irá nos dizer que:

Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito (BOSI, 1994, p.44).

Os processos imagéticos que circundam o corpo e as memórias da artista Luana Andrade, tem ligação com o exagero acumulativo do que ela chamou de: próteses diárias. *Correntes de Ar* (2020) é um trabalho em processo de acumulação e costura de cápsulas de Fumarato de Formoterol, Di- hidrato e Budesonida.

A poética de Luana traz memórias do corpo como o local que pode ser aprisionado e imobilizado contrastando, assim, com processos de criação que aspiram fluxos em correntes. Estes, apresentados como um colar na garganta da artista, querem respirar livremente e experienciar o descanso das fragilidades dos corpos.

O processo de criação de Luana também pode ser reconhecido como uma costura de si e cria ligações com o *Dispositivo Anti-Máscara* (2020), de Camila Barbosa de Amorim. Nesse poética, ainda estamos indagando sobre a instabilidade corporal perante a vida.

Com um bastidor, tecido de voal preto e linhas coloridas, Camila borda pontos aglomerados que cercam e delimitam os orifícios. Podemos aqui pensar na relação de proteção que os têxteis estabelecem para os nossos corpos. Representados por essas duas últimas poéticas, eles querem encontrar relacionamentos de cuidado e cura com sua prática artística.

A COSTURA DE TODAS AS MEMÓRIAS

As 12 poéticas e artistas trazidas aqui geraram reflexões em torno das artes têxteis contemporâneas e suas conexões criativas com a memória. Numa aproximação teórica com Fayga Ostrower, Ecléa Bosi e Luana Saturnino Tvardovskas, essas produções artísticas desvelam narrativas pelo avesso de suas feitura. Trazem à tona problematizações sobre as relações da atividade têxtil entre a arte e o artesanato, as invisibilidades e violências de gênero, a experimentação dos tecidos com outras práticas artísticas. Criaram também processos de reconstrução dos corpos e possibilitaram dar espaço para memórias de cura. Investiram assim em uma produção poética que subverte a lógica da execução perfeita das tramas para oferecer e inventar modos de compreensão artística pelas narrativas de vida.

REFERÊNCIAS:

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembrança dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos:** Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

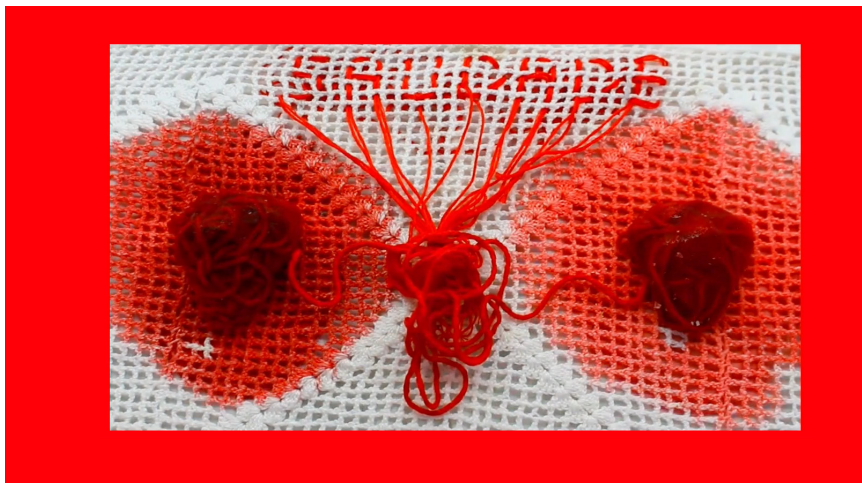
UM FIO NUM TEAR FEITO DE HISTÓRIAS

Letícia de Melo Andrade²



Enrollo y me Desenrosco, Victoria Muniagurria, 2020.

² Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela UFPE e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), sob orientação da Prof^a Dr^a Luciana Borre.



Ensaio sobre a permanência e o tempo, Vídeo-instalação/Vídeo-arte, Sumaya Nascimento, 2020.
<https://youtu.be/byql2O8VVXk>



Areia, Bordado e aquarela, 28 x 26 cm, Maria Luiza Teixeira Batista, 2020.



Abismo, Técnica mista: fotografia e bordado em algodão cru, 35cmx45cmx20cm, Kaísa, 2020.



Fragmentos, vestido de noiva e veil de cortina, 21x25cm, Gabriella Magno, 2020.



Herança, Costura, bordado e colagem sobre tecido, 26,5 x 23 cm, Janice Kirner, 2020.



Quanto tempo evitando colisões?, bordado, 20x20 cm, Liliana Monetta, 2019.

*Tudo vive em mim. Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E por isso
Não te enganas, homem, meu irmão,
Quando dizes na noite que só a mim me veja [...].
(HILST, 2018, p.112)*

Tudo vive em mim. Tudo. Família e amigos; quem só de ouvir o nome me alegra imensamente e quem eu só observo de longe, sem denominação nenhuma; quem eu amo e quem não faço questão de encontrar. Tem risadas, algumas gargalhadas e tem choro. Aquele final de semana em Porto de Galinhas antes de tudo virar de cabeça pra baixo e aquele churrasco de queijo coalho na tua casa; aquela véspera de Natal e aquele almoço de domingo na frente da TV; aquele açaí e aquele sorvete. Aquele viagem de um mês pra bem longe, tão longe que até te vi de novo, assim como vi pela primeira vez as ruas branquinhas de neve e meus sapatos ensopados.

Aquele dia que fomos no cinema também está marcado em mim, assim como o filme que a gente viu e outros infinitos filmes mais; aqui dentro também tem aquele show que a gente esperou tanto, até que finalmente a gente viu e ouviu *Weird Fishes*. Também encontrei algumas cartas, umas receitas, tudo em gavetas que pertencem a vários móveis de várias casas. Vive o divino e o terreno, o natural e o artificial. Essas obras aqui representadas agora também tem a mim como morada.

Penso que fazer um texto curatorial é achar um fio condutor. Seja esse um fio de cabelo, que pode aqui representar a história contada por cada uma, suas experiências de vida, únicas. Ou um fio de fibra de algodão – que são as narrativas que permeiam nossas vidas – de mulheres produtoras de poéticas têxteis. No texto curatorial, é preciso criar uma teia, tecer com o maior dos cuidados um enorme carinho e uma atenta minúcia, é preciso unir mas deixar evidente as singularidades.

Tudo nos constrói, nos forma, nos configura de presenças e ausências. Somos o que eu *somos* e o que eu ainda *seremos*, numa dança que mistura passado, presente e futuro. Penso que essas artistas, Gabriella Magno, Kaísa, Janice Kirner, Liliana Monetta, Maria Luiza Teixeira Batista, Sumaya Nascimento e Victoria Muniagurria, trouxeram para mim essa vontade de divagar sobre o que e quem habita em nós, e como essas pessoas, objetos, momentos e tantos outros elementos das nossas vidas cotidianas nos constroem. Esse é o fio que me guia, as relações que construímos com aqueles ao nosso redor, uma vida decomposta sobre o que/quem nos atravessa e como isso transpassa para nossos tecidos. Assim como Gabriella Magno, questiono-me: “Como me tornei quem sou?”.

Percebo que assim como as plantas e outros animais, podemos construir algumas relações harmônicas e outras nem tanto, mas ambas existem e nos compõem. Deste modo, pode ser que criemos um existir em conjunto, numa união muito delicada de mutualismo, uma colônia. Esse contato também pode se dar por outros processos um pouco mais perigosos e desvantajosos como o parasitismo e a competição. Nessas obras, vemos relações harmônicas e desarmônicas, algumas nutrem e fazem crescer, outras devem ser quebradas por possuir uma forte potência de deterioração. Ambas, contudo, são usadas para criar, construir, reinventar a vida e nossa própria história.

O vínculo que crio com essas narrativas é muito forte. É fascinante compreender que da mesma maneira que essas artistas alimentam-se do contato tramado com o outro, elas alimentam também a nós, como público, criando uma troca muito sincera de vivências. Assim, ao relacionar-me visual e emocionalmente com estes projetos e ao escrever sobre eles, os transmuto, os leio com a visão que construí até este momento pelo conjunto de outras pessoas, experiências e outros elementos de minha vida que me permeiam. A maneira que interpreto o que vivo no momento presente está agora embebido de tudo o que me foi despertado em consequência do meu contato com essas poéticas.

Para que essa troca ocorra, é preciso que o público esteja aberto na mesma medida em que as artistas se doam àquela produção, da mesma maneira que estas artistas se abriram para a vida. Penso que a natureza tem muito a nos ensinar em termos de receptividade, o que me faz recordar o trabalho *Areia*, de Maria Luiza Teixeira Batista, e as trocas entre mar e areia, areia e rochas. A artista busca suas raízes têxteis e encontra a figura de sua mãe, a rocha-mãe, o som do mar e também de sua velha máquina de costura.

O mar vem e vai, em conexão com a Lua muda sua maré. Tem um momento do dia que está mais recolhido, em outro se doa por inteiro em devoção completa. A areia é testemunha desse processo diário, dança embaixo dos nossos pés, quando

bate o vento ou com o ir e vir das águas. Para além de todos esses vínculos, penso que o movimento mais gracioso e que se assemelha à minha leitura da obra de Maria Luiza é a da formação e “morte” da areia da praia.

Assim como a areia, Maria Luiza passa por diversos processos e elabora laços com diversos indivíduos até chegar à praia, até tornar-se quem já se é: vários elementos naturais lixam a rocha-mãe, formando pequenas partículas que continuam perto dessa rocha originária, formando um tipo de solo. Outros agentes naturais, como o vento, encaminham o que agora é sedimento para os rios, que fazem o papel de peneirar esse sedimento até que sobre apenas a areia. Esta pode passar por um processo de amadurecimento dos grãos até ser carregada até a praia (ARAÚJO, 2018).

Como já mencionei anteriormente, essas artistas se alimentam de relações construídas com terceiros e nos alimentam no processo. Essas poéticas são geradas pelo contato, pelo toque e, como consequência, são catalisadoras de encontros. Numa forma circular começam e terminam, apenas para recomeçar no mesmo ponto. Esse mesmo processo também ocorre com a areia da praia, quando ela “morre”:

[...] depois de figurar na paisagem praiana por milhões de anos, os grãos de areia também morrem. Tudo acontece ali na praia mesmo: empilhado pelo peso enorme das novas camadas de areia que continuamente chegam à costa, o grão desce a centenas de metros de profundidade e volta a ser pedra, formando o assoalho oceânico (ARAÚJO, 2018, s/p).

Volta a ser pedra. Como é bonito esse ciclo de transformação, transmutação. Este é outro aspecto que permeia alguns desses trabalhos, elas mostram a rocha-mãe de onde partiram, compartilhando todos esses processos que ainda não cessaram, aceitando que o lapidamento é um movimento infundável e constante.

A partir deste momento, no qual reflito sobre as miudezas, sobre a narrativa poética de um grão de areia que tem um trajeto tão parecido com o nosso, logo associo essa pequena investigação a um texto encantador de Ana Maria Machado (2003) chamado *O Tao da teia: sobre textos e têxteis*.

No começo de seu artigo, a autora descreve a experiência que compartilhou com sua filha ao assistir a uma aranha confeccionando sua teia, uma ação tão rotineira, às vezes invisível ao desatento. Machado descreve o momento como “um contato com algo vago e indefinível, irreduzível a palavras. Algo simples e raro: a vivência de uma sensação de pertencer a uma totalidade, uma percepção próxima daquilo que os orientais chamam de Tao” (MACHADO, 2003, p. 174).

Acredito que o têxtil tem esse poder de promover esses encontros de infinitas trocas. Às vezes realmente sinto que talvez o texto não alcance esse sentimento provocado pelo têxtil, vai além de qualquer tentativa de tradução. Lembro, por exemplo, do dia que minha mãe ensinou a mim e a minha irmã a bordar. Não era a primeira vez que tentava adentrar nas práticas têxteis, minha mãe já havia tentado me ensinar o ponto-cruz quando eu ainda era criança, me faltou a concentração e a paciência. Lembro com ternura do sentimento de me aproximar mais ainda de minha mãe e irmã.

O ato de repassar um conhecimento é tão singular, principalmente quando se trata do conhecimento têxtil por, na maioria das vezes, ser um aprendizado que se dá no ambiente familiar, sendo possível reforçar ou ainda criar vínculos. Penso que do mesmo jeito que naquela hora me senti conectada às mulheres que tecem em minha família, essas artistas também sentem-se, de alguma forma, conectadas com essa rede de saberes sempre que pegam em suas agulhas.

A máquina de costura que Janice Kirner nos apresenta é muito mais do que a representação de um objeto tão utilizado no desenvolvimento de projetos têxteis. Essa ferramenta de trabalho costura não apenas tecidos, mas faz reparos, desde bainhas a alguns remendos, também ajuda a criar roupas do zero, e sobretudo entrelaça narrativas. A máquina de costura da bisavó de Janice não apenas conta histórias, mas canta e, enquanto ela canta, as mulheres dançam com as mãos em cima do tecido, realizando coreografias extraordinárias. Alguns passos Janice aprendeu mesmo com sua comunidade têxtil, mas a artista também cria seu próprio “dois pra lá, dois pra cá”.

“A maquininha”, como Kirner a chama, é formada não apenas por fragmentos da memória da artista, mas tecidos que já formaram outras peças, que já tiveram outras vivências. Janice ressignifica esses retalhos, juntando não apenas peças têxteis, mas também textuais de sua história, de sua infância. Trata-se de uma investigação da memória, percebendo partes do passado que fazem talvez ainda mais sentido hoje. Essa *herança* não se limita à ideia de lembrança. Janice acolhe os ensinamentos têxteis que lhe foram passados, abraçando-os, entendendo que se criou ali uma rede de afeto materializada nesta máquina de costura, ferramenta que agora está mais próxima de máquina do tempo, que viaja para passado e futuro, mas que Janice decide sabiamente explorar no presente.

É impossível falar de memória sem falar de tempo. Nós, produtoras de textos e têxteis, parecemos manipulá-lo em nossas próprias mãos, nos entregando à prática têxtil horas a fio, criando obras que sobrevivem e resistem a ele. Essas preciosas heranças têm o costume de atravessar gerações, ligando as mulheres da família, eternizando-as. Mostrando, ainda, que a relação das mulheres com o têxtil é uma temática que permeia estes trabalhos. Por que essa materialidade é tão associada a uma prática feminina?

Liliana Monetta também recorda de sua infância, dos artefatos têxteis interligados a sua história. A artista lembra dos lenços de linho que sua avó paterna a presenteava em seus aniversários, de seus vestidos cor de rosa, narra como tudo isso comunica um estereótipo do que supostamente seria o feminino, o ser mulher. Ela transforma o linho com a linha, relê a própria história. A artista renova-se, constrói algo novo olhando para suas recordações. É como se trocasse de pele, como tantos outros animais ou como se estivesse muito queimada de sol, descascando. Sai tudo para criar outra, renovar por inteiro. A pele que cai não é descartada, é usada como material totalmente vivo para refletir sobre o porquê dessa regeneração.

Creio que Liliana Monetta hoje aceita as colisões de bom grado, percebendo que isso pode, de vez em quando, significar destruição de laços, mas também o melhor entendimento das relações que tramamos com as pessoas ao nosso redor. É

preciso entender que, sem esses embates, não existe movimento, e que o trabalho têxtil é tudo, menos estático. Nossos movimentos estão ali em cada ponto.

Retomo mais uma vez ao texto de Ana Maria Machado (2003), no qual a autora também discute amplamente a relação das mulheres e o têxtil por meio da força de trabalho majoritariamente feminina e como as mulheres construíram a partir daí uma comunidade. Assim como aborda Simioni (2010), a autora reforça a ideia de como o têxtil permitiu a domesticação feminina na qual

a fição e a tecelagem se faziam lá dentro, longe das vistas, permitindo que os homens que comercializavam ocultassem essa evidência e pudessem negar sua dependência da produtividade feminina. Por outro lado, esse processo reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação (MACHADO, 2003, p. 181).

Hoje, percebo que a relação entre mulheres e o têxtil foi reinventada. Por meio do desenvolvimento de práticas têxteis, mulheres se ajudam, realizam um movimento de cura. Criamos uma comunidade arachnida de mulheres tecelãs, bordadeiras, fiandeiras, tricoteiras, demonstrando que a relação que as mulheres desenvolveram com o têxtil se dá de maneira afetiva, ultrapassando convenções ou tratados feitos em nosso nome.

Victoria Muniagurria procura encontrar a tensão exata em sua obra, o movimento certo para enrolar tecidos, relembrando as mulheres que trabalhavam fazendo cigarros, enrolando folhas de tabaco. A artista também recorda seu trabalho na loja de sua família, a manipulação dos tecidos neste espaço. Esta tensão exata faz parte da relação que mantemos com a materialidade têxtil: a tensão exata do tecido no bastidor; de puxar a agulha no bordado; de dar o ponto de crochê; de pisar no pedal da máquina de costura. A corporalidade está sempre presente nesses movimentos, nossos movimentos precisam ter minúcia, atenção.

O que cabe na caixa de madeira que Victoria nos apresenta? Cabem tecidos, cabem histórias (e, por que não, estórias); cabem lembranças de mulheres trabalhando com o corpo, com o enrolar de folhas de tabaco nas coxas. O trabalho têxtil também é um trabalho corporal. Pergunto-me o que acontece quando não tencionamos esses tecidos de maneira a fazê-los tão enrolados, quando afrouxamos esses nós. O que acontece quando *Enrollo y me Desenroscó*?

Há vezes que o corpo, mente e têxtil trabalham em tamanha sintonia que é difícil acreditar que não se trata de uma extensão de nós mesmas. A nossa pele é um tecido de derme, epiderme e hipoderme. Um tecido que envolve a todos nós, pelo corpo todo. Esse tecido conta histórias por si só, sem precisar da palavra, dá pra sentir pelo tato, dá pra ver, testemunhar narrativas em silêncio. Esse tecido é vivo, ele sente dor e prazer; ele queima, molha, é cortado; tem outra textura quando arrepia. Comunica-se com o ambiente de forma única, às vezes parece ter vontade própria, seguindo seus próprios desejos. Tem quem goste de fazer desenhos que duram pra sempre nesse tecido, tem outras que preferem perfurá-lo e depois deixar a pele se

regenerar, quase voltar a ser o que era antes, cicatrizar. Mas tudo isso fica marcado, tudo isso a gente transpira.

A pele também morre, definha, desfia, se esgarça formando marcas que nós, querendo ou não, carregamos conosco expondo nossas experiências de maneira itinerante. Até que a pele se desfaz, fica na lembrança em outros tecidos, faz parte agora de outros bordados, um fio num tear feito de histórias.

Já os tecidos, feitos de fibras naturais ou sintéticas, também têm várias propriedades como a pele: ele pode ser rasgado, molhado, perfurado, costurado, ele esgarça, queima, protege. Nós também temos a capacidade de modificá-lo, contar histórias que também ficam vivas e visíveis para além da nossa fala. Por mais que tenhamos o controle sobre o que podemos fazer com ele, às vezes também parece seguir suas próprias regras, independente de nós.

Essas poéticas expõem justamente isso, as narrativas que transpiram fazendo com que troquem de lugar a pele e o tecido, escrevendo em um o que há muito tempo já está escrito no outro. Acredito que compartilho essas impressões com Kaísa, que nos mostra em sua poética “a ideia de pele enquanto lugar da experiência no mundo, o primeiro interface entre o Ser e o Outro, onde são gravadas os traços particulares do tempo vivencial” (PEREIRA, 2018, p. 103).

Kaísa atesta que o tecido também é uma pele, que seu corpo é uma casa, que ela deseja transpirar, transbordar o que se é para além de espaços determinados. Em *Abismo*, a artista deseja discutir como se dá a existência dos nossos corpos, transpassados por diversas questões como as de gênero e sexualidades no espaço que não nos acolhe. Como existir além? Além do que é visível, além do que se é suposto ou determinado.

O tempo vai deixando a pele marcada com rugas e estrias que aparecem quando a gente cresce. Algumas vezes, essas marcas parecem surgir em lugares específicos do corpo, como se fossem de família, sinais e pintas herdadas. Sumaya Nascimento vai tricotando um grande cobertor, um manto feito por mulheres de sua família e que cresce com fios feitos de memórias. O coração de Sumaya se derrete em saudade, numa fusão do sólido para o líquido. O que não quer dizer que o sentimento se esvai, mas fica num estado mais maleável, possibilitando que a artista o veja de outra forma. Uma saudade que não acaba mas mancha a memória, mancha que nem nódoa de caju na roupa.

Acho que a saudade nunca morre, mas se renova. A artista utiliza seu pano de batismo e um crochê realizado pela sua tia-mãe como base para sua produção, unindo-as no bordado, um encontro no tempo-espaço. O têxtil tem a potência de carregar um pedaço de quem o faz, por meio de uma dedicação disposta na feitura dessas poéticas, o entrar e sair da agulha no tecido, um perfurar que não fere, mas proporciona processos de cura.

Lembro-me de uma canção da cantora Björk (1997) onde ela demonstra esse ritual de abertura e cuidado pelas linhas, linhas que brilham no escuro e emaranham-se em cada uma de nós, oferecendo um espaço de acolhimento:

Eu teço para você
 a maravilhosa teia
 fios que brilham no escuro, tudo como neon.
 O casulo te cerca
 envolve tudo
 para que você possa dormir
 como um feto. [...]
 Não se irrite consigo mesmo
 não, não se irrite consigo mesmo
 eu te curarei.
 Com uma navalha eu corto uma fenda e o raio luminoso te alimenta,
 querido, te cura. [...]

(GUÐMUNDSDÓTTIR, 1997)

Retomo aos *Fragmentos* de Gabriella Magno, na qual a artista também faz uso de tecidos que já tiveram outras vidas e que passa por uma ressignificação em suas mãos. Tudo atrela-se a seu questionamento: Como me tornei quem sou? Não busquei diretamente responder a essa pergunta, pois acredito que ela seja de natureza retórica, acredito que seja uma pergunta motivadora que deva encontrar em nós uma morada. Contudo, empenhei-me a demonstrar alguns fatores e aspectos de nossa vida cotidiana que perpassam a nossa formação como artistas mulheres criadoras de poéticas têxteis.

As possíveis leituras a serem feitas sobre esses trabalhos vão muito além do que apresento aqui, cada pessoa que deparar-se com essas obras pode percebê-las de maneira distinta. A narrativa de cada um terá um papel no momento dessa leitura, pois talvez

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p. 21).

Somos feitos de pessoas; de histórias e estórias; experiências; objetos; lugares e tantos outros elementos que nos rodeiam e nos fazem criar, nos fazem reinventar a própria vida. A memória é um espaço sem limites assim como nossa capacidade de desenvolver poéticas a partir dela. Minha narrativa liga-se a de todas essas artistas, absorvi suas memórias e elas agora fazem parte não apenas de meu repertório visual, mas também de mim, é a matéria de que sou feita.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Tarso. Como se forma a areia da praia?. **SuperInteressante**, out. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-se-formou-a-areia-da-praia/>. Acesso em: 12 mar. 2021.

GUÐMUNDSDÓTTIR, Björk. **All neon like**. In: Homogenic. Reykjavik: One Little Independent Records: 1997.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1. ed., 2018.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Ana Maria. O Tao e a teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 17, v.49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão, questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palayzan. **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v.1, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002184146>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PEREIRA, Teresa Matos. A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza. **Revista Estúdio: artistas sobre outras obras**, Lisboa, n. 9, v.22, p. 100-112, 2018. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582018000200010&lng=pt&nrm=iso&tling=e. Acesso em: 10 mar. 2021.

ARTE TEXTIL/MEMORIA/GRÁFICA: PROCESO Y PRODUCCIÓN DE NUEVE ARTISTAS

Cecilia N. Conforti¹



Para que tu vivas, Bordado sobre fotografía, Maria Duda, 2019.

1 Licenciada en Grabado, Profesora Superior de educación en Artes Plásticas -Grabado, Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística contemporánea, Universidad Nacional de Córdoba. (UNC). Cursa el Doctorado en Artes, FA. UNC. Se desempeña como Profesora Adjunta cátedra Grabado 2 UNC. Es investigadora, años 2014/15; 2016/17, como co- directora SECyT UNC (Secretaría de Ciencia y Tecnología) Proyecto B con subsidio. En el 2018/19 y 2020/21 directora de Proyecto Formar SECyT UNC con subsidio. Es también Investigadora de proyecto Consolidar UNC. Es co fundadora de Galpón Gráfico Quintana Conforti donde forma y desarrolla su producción artística.



Florescer, Colagem e bordado, 36,5 x 27,5 cm, Heloísa Marques, 2020.



Urdimbre, livro de artista, 22x15 cm, Isabel Duarte, 2020.
<https://www.instagram.com/p/CIQuiFCLUXE/>



Ponto a ponto, tecendo lembranças e reinventando memórias, Bordado e Crochê em Fotografias, 150cm x 90cm, Bruna Belo, 2020.



Espelamento da Falha, Tingimento Têxtil Natural e Impressão Botânica, 1.0x0.5m,
Lucyana Xavier de Azevedo, 2020.



Infinito, bordado y grabado, 33 x 30 cm, Graciela Rocha, 2020.

El artículo incluye un recorrido por la exposición virtual organizada por “Tramações”, convocatoria que, en esta oportunidad, fue presentada en formato digital a través de la red social Instagram. Esta modalidad conecta con la situación actual donde operan nuevos circuitos experimentales de difusión creados por los artistas “[...] algunos en vías de consagración (barrios, galerías emergentes), y otros [...] resultado de las nuevas tecnologías como Internet” (ALONSO, 2003, s/p). Esta proliferación y fortalecimiento evidencia una descentralización del campo del arte y cuestiona su homogeneidad. Desde esta mirada, *Tramações: a memória e o têxtil* apuntó a una propuesta experimental, vinculada con las prácticas en red, intención que en sí misma fue una actividad relacional, que luego dio paso a una estética relacional (BOURRIAUD, 2002).

En este contexto se seleccionaron las obras de nueve participantes, obras que giran en torno a la memoria, al arte textil y también, en algunos de ellos, al uso de técnicas y recursos expresivos, provenientes de la gráfica. Se trata de un relato que se corresponde en concordancia con el concepto de expansión¹, desplazamiento o

1 El concepto de expansión tiene una presencia creciente en el sistema artístico. Con esto queremos definir aquellas propuestas que, en cada una de las diversas disciplinas y medios artísticos, intentan superar las convenciones históricas y las dimensiones físicas de aplicación, intervención y presentación, así como su adaptación al contexto en que se manifiesta (MARTINEZ MORO, 2017).

derivación de la obra en la actualidad y está basado en las investigaciones en producción artística realizada en la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, SECyT².

Estos artistas, en sus modos de hacer de la obra, incluyeron historias particulares referidas a la memoria, la identidad, la mujer, la familia y la herencia, entre otros. Una combinación que se articula físicamente con: el hilo, la aguja, la tela, papel, crochet. Por otro lado, se evidencia un elemento de gran importancia: el tiempo en que se desarrolló el proceso de hacer. Un momento íntimo que se percibe como algo que trasciende lo visual y abre la puerta a todo el mundo contenido en el trabajo. Los diferentes soportes y formatos, el espacio expositivo, la edición y las herramientas conceptuales, permiten entrever una conexión entre lenguajes tradicionales (collage, fotografía, cianotipo, gofrado, xilografía, libro de artista), que cruzan historias y biografías, como soporte, material, discurso y herramienta representativa o como lenguaje alternativo para los textiles.

DESARROLLO

El artista João Paulo Baliscei en su obra *¿Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?* (2019), apela a la memoria a través de una fotografía de la infancia que lo lleva a contemplar todas las construcciones sociales, historias, instituciones que han atravesado su cuerpo como escuelas, iglesias y medios de comunicación con lo masculino/masculinidad. Su propuesta autobiográfica, se caracteriza por la presencia constante de la silueta del artista, así como de símbolos personales. En su relato cuenta el proceso paulatino de cómo se fue desarrollando la obra. En una primera instancia reproduce treinta veces la fotografía que rescató de su memoria para convertirla en plano de composición. Con estos nuevos soportes, en una segunda instancia, la fragmenta dejando un contorno vacío de silueta. Luego con el hilo azul el proceso de bordado toma relevancia, no como una unión y remiendo, sino como marcas que tratan de hacer visibles recuerdos mediante el símbolo. Las intervenciones se presentan yuxtapuestas en una especie de damero, como una manera de ir mostrando todos y cada uno de los “años” del desarrollo, o sea, sus vivencias hasta cumplir treinta años.

A linha azul dá formas, por exemplo, aos chifres de veado (em alusão à primeira vez que ouvi a palavra “viado” sendo dirigida a mim); à corda e aos pompons (ilustrando brinquedos tidos como femininos e com os quais eu não podia brincar); e ainda à cruz, ao enquadramento e ao aprisionamento (remetendo-se às consequências que a aproximação com o catolicismo conferiu à minha homossexualidade, na adolescência). (notas de João Paulo Baliscei)

2 Proyecto Formar Grabado no tóxico. Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo. 2018-2019 SECYT-UNC. Proyecto Formar Grabado no tóxico. Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo. 2020-2021 SECYT-UNC

En el proceso de visualizar las huellas surge una nueva indagación: “¿Quién hizo masculino el cuerpo infantil del niño?”. Todos los fragmentos extraídos de las fotografías vuelven a ser utilizados, no como soporte sino como parte de una acción performática. El artista buscó en la Biblioteca Central de la Universidad Estadual de Maringá, treinta libros que tuvieran la palabra “infancia” y colocó en cada uno de ellos la imagen extraída de cada copia que había realizado. Luego fotografió esta acción.

Este proceso creativo se va prolongando en el tiempo y tiene la posibilidad de una nueva interpretación, de una nueva intromisión del factor temporal, a partir de nuevas visualidades y aperturas. Desde esta mirada, el proceso por el que atraviesa la fotografía convertida en impresión gráfica seriada, está emparentado con aquellas tendencias del arte contemporáneo que se interesan precisamente por el proceso, como ocurre con el concepto de *work in progress*, que aquí se podría traducir como “expansión temporal” (MARTÍNEZ MORO, 2017).

Maria Duda, en su obra *Para que tu vivas* (bordado s/ fotografía), utiliza la metáfora para transformar el pasado, como una forma de auto comprensión y aprendizaje. La artista borda la fotografía como símbolo de reconciliación. En las ligaduras se percibe una poética de renovación y búsqueda plástica donde la costura representa una fractura en el pasado que, al ser restaurada con hilo rojo, se recupera a través de la añoranza, el hilo la cubre, dejando visibles las imperfecciones. Esto recuerda a la artista Louise Bourgeois (2000, p. 171) cuando expresa: “mi objetivo es re-vivir una emoción pasada”. La obra de Duda, además significa reconstrucción y renacimiento de su madre en ella, recuperar y honrar los lazos entre ellas. Así lo expresa:

Esta fotografia, agora bordada e com suas partes reunidas, é um símbolo dessa conciliação com minha mãe, do renascimento da minha mãe em mim. A sutura foi a única forma possível de reunir partes que estavam profundamente feridas, a cicatriz é uma forma de não esquecer a nossa história e honrá-la. Hoje, essa imagem é mais do que um mero registro, é um amuleto. É a consagração dos três corações que batem em meu peito (notas de Maria Duda).

De este modo la producción representa lo que vemos, pero también implica una forma distinta de concebirla y crearla, que va más allá del sentido visual. Es una imagen autorreferencial con valor y significación, es decir, que “narra” una historia (propia en cuanto a objeto y discursiva en cuanto cruce de “existencias” significativas que hacen al mismo un objeto valioso), las suturas son la única forma posible de conectar las partes rotas, y las cicatrices son una forma de no olvidar la historia y valorarla.

Heloísa Marques, en su *Colage manual y bordado* (en pedraria y conchas), dice:

As meninas e as conchas são o ponto central da obra, circundadas pelo jardim que delas cresce e vive. [...] Falo através das linhas sobre o tempo. Sobre florescer em tempos difíceis e não perder a doçura. É fundamental saber respeitar os próprios ritmos, principalmente os criativos. Através de minhas mãos resgato memórias que não são minhas, mas das gentes que vieram antes, cujo o sangue ainda corre aqui, em

veias: honro as mulheres que foram para que eu agora seja, através dessa memória “têxtil-tátil” em conexões impalpáveis que atravessam os séculos” (notas de Heloísa Marques).

La artista toma el papel como soporte, interviene con bordado imágenes impresas en blanco y negro e incorpora pedrería y conchas de mar. Heloísa utiliza cualidades sensibles y expresivas, como una forma de dibujar con hilos. Éstas, se perciben en la manera de ejecutar el bordado, en la elección del grosor del hilo, en la precisión de la puntada, en la limpieza de hebras sin sobrantes, en la elección del soporte, en el tono elegido tanto del soporte como del hilo, en el largo de la puntada... es decir, posibilidades gráficas que apelan a la memoria.

Através de minhas mãos resgato memórias que não são minhas, mas das gentes que vieram antes, cujo o sangue ainda corre aqui, em veias: honro as mulheres que foram para que eu agora seja, através dessa memória “têxtil-tátil” em conexões impalpáveis que atravessam os séculos (notas de Heloísa Marques).

Con su relato, Heloísa expresa nostalgia sobre esa vivencia. La imagen impresa, como herramienta que media, para luego, en una instancia de bordado volver a ser utilizada como recurso en la acción de bordar, es un acto reformativo, porque vuelve a pasar el cuerpo por el mismo lugar, a repetir sistemáticamente las mismas puntadas, a recorrer los mismos caminos. Tanto en la fotografía como en el bordado se pueden identificar la memoria y la imaginación como constitutivas de una imagen fotográfica, de este modo ambas por sus orígenes comparten e involucran arte, identidad, historia cotidiana y emoción. La aguja en relación con el hilo como material, atraviesa lo que la imagen impresa encierra: la historia, la técnica, la luz y el material, conjuntamente con la práctica del bordado que trasciende siglos de sistemas, para convertirse en un lenguaje del arte contemporáneo (CERRUTI, 2020).

Bruna Belo en su obra *Ponto a ponto*, tecendo lembranças e reinventando memórias, realizada con fotografías y la técnica de tejido al crochet, construye la memoria. Los hilos entretejidos son los que unen las fotografías y recuerdos de su pasado. Desde el centro hacia los bordes y a través de relatos de memoria, narra en la medida que se recopilan historias que se hacen visibles a los ojos de otro y lo sensibilizan a medida que se encuentra el medio adecuado para relatarla.

Esta colcha de retalhos é construída, então, com base em lembranças materiais – fotografias, bordados, documentos e cartas – e imateriais – histórias contadas oralmente, o cheiro das plantas, o gosto da comida. É construída a partir da minha memória afetiva e familiar. Porém a memória sempre tem falhas. Falhas estas que precisavam estar representadas na obra. A forma que encontrei para representá-las foi através de lacunas fotográficas, preenchendo espaços apenas com crochê e linhas coloridas (notas de Bruna Belo).

A los recuerdos los extrae a partir de las historias de vida y los lleva al soporte artístico que obra como un archivo de recuerdos donde se almacenan historias o

hechos afectivos que sirven para encontrar el origen, cómo decía Louise Bourgeois (2000, p. 125): “Necesito de mis recuerdos, son mis documentos. Estoy pendiente de ellos. Son mi intimidad y los protejo celosamente”.

Ricoeur (2000), en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, explica que para los griegos existían dos palabras referentes a la memoria, la primera es *mnéme* que significa el recuerdo o algo que aparece (en la memoria), la segunda es *anamnésis* que significa el recuerdo como una búsqueda, es decir la rememoración o recolección y búsqueda de recuerdos (RICOEUR, 2000). Es así que esta recopilación de recuerdos dentro del hilo de la vida, es lo que permite la creación de la memoria o la rememoración, es decir, el envolver y anudar el hilo en sí mismo cuantas veces sea necesario con el fin de recordar algo que ya se vivió y desea traerse al presente. Pero la artista expresa también que la memoria siempre tiene “fallas”, fallas que necesitaban estar representados en el trabajo. La forma que encuentra para representarlas es la ausencia de fotografías en algunos lugares, llenando de este modo esos espacios solo con crochet.

Leticia de Melo Andrade, en su poética descriptiva *Livro Têxtil: Não sei o nome ainda*, dice:

Este livro foi feito com o intuito de tentar materializar as saudades. “As saudades” mesmo, porque são várias, infinitas. São individuais mas coletivas, assim como esse livro, que foi feito por várias mãos, vozes, presenças e ausências. Tenho saudades dos amigos, da cidade, do mar, da minha família, do passado, do presente e do futuro, saudades de tudo. Mesmo depois desse processo de realização têxtil não consigo definir saudades. Não sei o nome ainda (notas de Leticia de Melo Andrade).

En este tipo de libro es posible jugar con el tiempo. Leticia invita a recorrer su obra a partir del video. Cuando se reproduce, da la sensación de que es ella misma la que pasa sus páginas una a una con ritmo pausado haciendo énfasis a “*As saudades*”, un libro que tiene un discurso plástico en secuencias. La artista utiliza como soporte la tela y nace así la necesidad de reconstruir su historia en un reencuentro con el hacer, así como también del anhelo de hallar y comprender el concepto de nostalgia.

Estas expresiones aluden a un sentimiento de tristeza mezclado con placer y afecto cuando piensa en tiempos felices en el pasado, también descritas como un sentimiento de anhelo de un momento, lugar, situación o acontecimiento. Fotos, textos, imágenes se ven en el recuerdo con nostalgia, y la artista lo reafirma a través del bordado, las distintas materialidades y sus desplazamientos gráficos. Estas combinaciones, proporcionan que en la transdisciplinariedad las disciplinas se fusionen penetrando unas en el ámbito de las otras. Este concepto de unidad, constituye una de las características formales más evidentes de este libro textil.

El libro “*Correnteza*” impresso em Cianotipia, tecido como suporte, es la obra que presenta Marina Soares:

Meu cabelo é um mar de ondas esvoaçantes. Escorre em meu peito, se forma na direção do vento e vive as fases da lua. Conto o tempo a partir dele, faço amarras e armaduras. Quando úmidos e soltos, me fazem

ouvir o mar, como quem coloca uma grande concha sobre o ouvido. Dá-me forças ao mesmo tempo em que as suga. É parte da minha identidade; preso a mim (notas de Marina Soares).

La artista, en una acción intimista, registra en la tela, estados momentáneos de su cabello, el soporte textil funciona como contenedor de la imagen y todos los registros conforman el relato del libro. La técnica que Marina utiliza le permite exponer su cabellera a la luz, traspasando en sus intersticios o bloqueándose según la densidad de su cabello. Estas acciones repetidas de manera secuencial y en movimiento, al ser aleatorias, refuerzan la idea de no control, de un trabajo en estado de incertidumbre, que se vincula naturalmente con la técnica elegida (el cianotipo³) en la que la artista, a pesar de tener un dominio de la técnica, desconoce lo que aparecerá en el soporte final (MARTÍNEZ MORO, 2017), actitud que refuerza la idea de no control que expresa Marina cuando dice: “se forma na direção do vento”, metáforas ligadas también al pelo como elemento natural propio de los seres vivos.

En el caso de Isabel Duarte y su libro de artista Urdimbre, utiliza el textil (puntilla) y en su memoria descriptiva comienza diciendo,

ensueño, descubro en la textura de esa puntilla la referencia de lo intangible, lo etéreo, retazos de memoria (...) Trasladar con gofrados la huella del textil, calar, dejando paso al entramado de capas, que se superponen yuxtaponen, descubriendo esta maraña de contrapuestos, vacíos, llenos, ausencias, repeticiones, espacios que dejan lugar a interrogantes”. ¿Qué repetimos casi sin darnos cuenta? (notas de Isabel Duarte).

En este proceso el soporte toma relevancia y funciona como estampa del textil, una huella de apariencia frágil y delicada donde al realizar una impresión, tanto en la manipulación como en la conservación del mismo, el mismo soporte opera como metáfora de su poética. El posterior calado y corporización de la estampa, funciona hacia una apertura, proyectándose como una obra expandida al espacio. A través de la fotografía y el video, el concepto de urdimbre queda potenciado cuando Duarte presenta la obra, evidenciando esas capas a partir de la edición de las imágenes, por superposición que establecen las aplicaciones informáticas y que no es otra cosa que lo que vienen haciendo históricamente los grabadores y estampadores a la hora de plantear por superposición y/o yuxtaposición. De este modo la artista presenta la obra textil como medio y la gráfica virtual como obra para ser “materializada ópticamente” de forma exclusiva en pantalla (lo que sería el arte en Red y otros productos interactivos) (MARTÍNEZ MORO, 2017).

Graciela Rocha, con el título *Infinito*, bordado y grabado:

La costura de sashiko nace antiguamente en Japón como la opción de las clases trabajadoras para remendar la ropa con puntadas cortas y repetitivas, reciclando telas desgastadas. Las mujeres eran quienes la practicaban solían hacerlo en invierno cuando las fuertes nevadas obligaban

3 Cianotipia (procedimiento fotográfico monocromo, del cual se puede obtener una copia negativa del original en un color azul de Prusia).

a quedarse en sus casas. Se usaba hilo sin teñir sobre tela de color azul índigo. Se creía que el tinte del índigo repelía insectos y serpientes, por lo que lo preferían las mujeres que trabajaban en el campo. El sashiko era usado también como amuleto. Para esta obra tomé la estampa de un colibrí sobre un retazo de jeans uniéndolo a una tela de camisa gastada con hilos de colores. Como parangón con la historia del Japón fue hecho con puntadas repetitivas sobre una tela azul, en época de frío y a raíz del encierro que trajo la pandemia. La simbología de un ave en comunión con las flores sobre un cielo azul funciona como una especie de protección, ante las preocupaciones, miedos tristeza que traen el mundo de hoy. El colibrí como símbolo de felicidad como guardián del tiempo, en aleteo infinito constante recuerda el disfrutar de estar vivos, de seguir afrontando los inconvenientes como lo hicieron las costureras del pasado (notas de Graciela Rocha).

En la obra de Rocha hay una superposición de soportes y acciones como metáforas que aluden a capas de memorias, donde el tiempo también queda superpuesto en una continua apertura a seguir y modificar sin límites.

El paso del tiempo en la manera de ejecutar sus producciones, la vincula con aquellas tendencias del arte contemporáneo interesadas en la exploración procesual, o *work in progress* (MARTÍNEZ MORO, 2017). La costura interviene en la obra gráfica uniendo las diferentes capas de tela contenedoras primero del bordado sashiko en tela de jean (memoria ancestral) segundo con la impresión de la estampa en tela de camisa gastada y luego el bordado en colores que unifica todas las capas, hacia una continua actitud reiterada en estrecha relación al título de la obra “infinito”.

Lucyana Xavier de Azevedo dijo:

Espelhamento da Falha é um registro do processo de coleta de matéria prima vegetal para experimentos têxteis com tingimento natural, realizado na Serra Velha, região Agreste da Paraíba, em outubro de 2020. Após testes com esse material, as sobras permitiam aplicações livres em qualquer superfície, porém limitadas a pedaços de tecidos já disponíveis no ateliê. A obra surgiu de maneira orgânica, experimentando aplicar o eucalipto por cima da seda anteriormente tingida com angico, utilizando como proteção o tecido de algodão. Seu resultado proporcionou um espelhamento com uma falha na impressão e algumas manchas e, por essa razão, seria descartada pela mina auto-crítica, com a qual eu batalho há anos para reconhecer beleza na imperfeição. Mas, também, propunha transparência, fluidez e leveza. Chamá-la de “obra artística” é uma batalha vencida ao reconhecer que o registro do momento da coleta e as sobras do trabalho mecânico podem resultar em um espelho que me desafia a expor essas falhas e manchas naturais que são parte de mim (notas de Lucyana Xavier).

Lucyana revela el registro de la huella en su obra. El hecho de dejar una huella en el soporte textil en un momento determinado sitúa este trabajo en el límite entre las disciplinas (arte textil y estampación). La tela es soporte de la huella gráfica y es en el proceso donde radica toda su importancia. El uso de materiales orgánicos o de bajo impacto ambiental está relacionado con la elección de su valor simbólico y sus propiedades estéticas. Esta acción, de visibilizar una huella, muestra una práctica artística compatible con los equilibrios naturales y genera una mirada contemplativa

de Lucyana, que, menciona, le funcionó como un espejo. La imagen que se hace visible muestra lo opaco y le provoca una nueva mirada a la impresión. Lo que aparece como un error, se transforma, es decir, es una interrupción en el proceso que vuelve a reiniciarse cuando presenta como obra esas manchas.

A MODO DE CIERRE

El aporte mostrado por cada artista es el resultado de la mixtura y devela la memoria como huella y recuerdo en sus modos de hacer. Sus trayectorias técnicas y el proceso en relación a la gráfica, entre otros, se utilizaron como medio y como herramienta, que, junto con los textiles, se convierten en un ejemplo de esta diversidad. En este sentido, las derivas incurren, en nuevos desafíos en el campo del arte. Martínez Moro (2017) considera que la idea de ampliación “extensiva” de los procesos mentales y de los procesos de comunicación, resulta equiparable a las manifestaciones “expandidas” del arte contemporáneo, en la medida en que el hecho artístico (es decir el producto cultural humano por excelencia) no se conforma con frontera alguna, sino que forma parte de una experiencia fluida y diluida en términos de espacio y tiempo. En esta manera de narrar, la obra, desvela vivencias personales que inicialmente son vistas como propias y a través del arte se vuelven públicas. Esto permite, tanto al artista como al espectador, una amplia libertad de pensar, sentir y comprender a la hora de interpretar dicha obra.

REFERENCIAS:

ALONSO, Rodrigo. Reactivando la esfera pública. **Revista Lucera**, São Paulo, n. 3, Rosario, 2013.

BOURGEOIS, Louise. **Construcción del padre / Destrucción del padre**. Londres: Ediciones Violette, 2000.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A, 2008.

CERRUTI, Marina. Abordar la imagen: el fotobordado. **Revista-Red de Antropología del Arte**, Campinas, n. 3, 2020.

DALMAU, Jorge; GÓRRIZ, Lidia. La Problemática Interdisciplinar en Las Artes: ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer? **Revista On the Waterfront**, Barcelona, n. 27, 2013.

MARTINEZ, Moro. **Grabado en expansión Medios históricos y nuevas perspectivas**. Universidad de Cantabria, 2017. Recuperado de https://www.academia.edu/35460012/Grabado_en_expansi%C3%B3n_2017. Acceso em: set. 2021.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Madrid: editorial Trotta, 2000.

PROJEÇÕES EM PASSEIO: ENQUANTO PÚBLICO, PENSAR CURADORIA

Guilherme Moraes⁴



Ixchel, fieltro-bordado, 20x20x30cm, Walter Vera, 2020.

4 Guilherme Moraes é de Recife (PE). Licenciado em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é editor e curador-educador da revista-espaço autônomo Propágulo, a partir da qual desenvolve pesquisas que atravessam a curadoria enquanto prática educativa e mediação cultural como espaço de reflexão crítica e poética.



Moon River, Bordado e aplique de moedas sobre jeans e seda, 59 x 38 cm, Ludmila Mueller Leal, 2018.



Ariadne, Bordados sobre algodão (13x13cm cada), fotografias digitais e textos escritos, Coletivo Ariadne, Luma Torres e Nina Xará, 2020.



En Deconstrucción, Textil reciclado y desgarrado, 220 x 160 x 112 cm, Josefina Eyheremendy, 2020.



Angústia, linha sobre tecido de algodão, 77 x 87cm, Geysa Moura, 2020.



Carrego, Ponto Cruz em tecido etamine, 22,5 x 16,5 cm, Ivana Bahls, 2020.



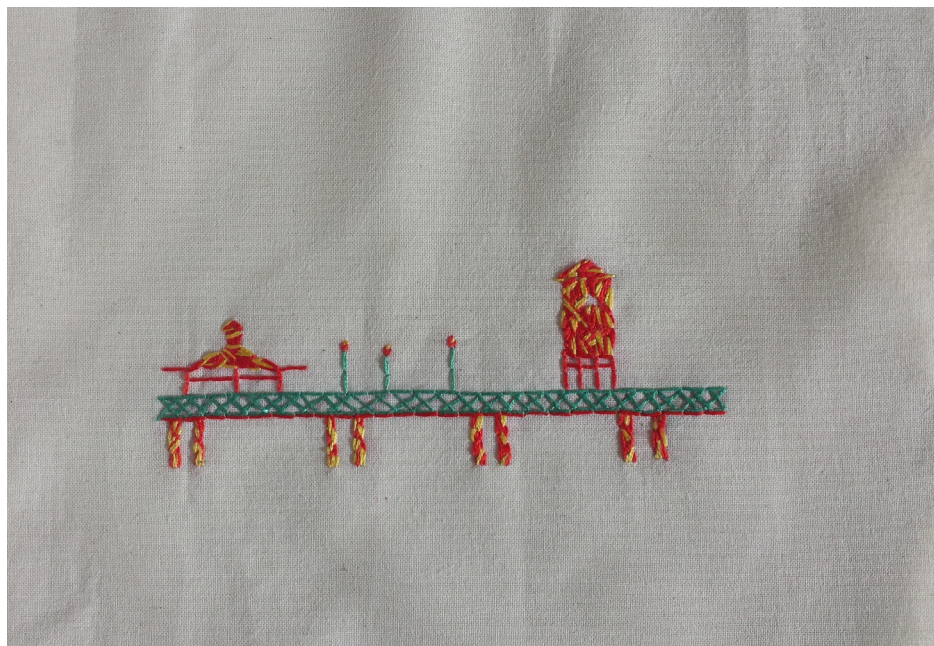
Preservada, 33 x16 cm, Lucrecia Romero Victorica, 2020.



Desvencilhar, vídeo performance 05:52min. Bordado sobre tecido 1,43x 1,02 cm, Graciela Ferreira, 2020. <https://www.instagram.com/p/CIBMAVGF48G/>



Vestido de mim, fotografia digital, Elyenai Fernandes, 2020.



A ponte, bordado sobre tecido, 21x 18 cm, Wilma Farias (uiu), 2020.



Rios Tecidos, Bárbara Lissa y Maria Vaz (Paisagens Móveis), 2020.



Las Marías, imagineria textil tradicional, tecnica personal, 0,77 x 0,20 cm, María Castillo, 2020.

PRIMEIRA PARTE

É inegável perceber como o digital se tornou um meio quase que absoluto entre as ações culturais que se dão ao longo dos anos de 2020 e 2021 no Brasil. Categoricamente ruas, galerias, salas de aula e museus se tornaram ambientes segundos, esvaziados de seus públicos presenciais que, independente da maneira como são entendidos — seja enquanto extensão de desejos paternalistas⁵ de quem educa, seja como possibilidade de aprendizado⁶ e reflexão a partir do encontro —, fazem falta.

De que maneira cada presença é afetada com essa migração forçada? Será que nossas coreografias mediadoras, afiadas para contextos presenciais, caducam⁷

5 Para Honorato (2011), a mediação cultural muitas vezes se encontra entrelaçada a um paternalismo motivado por algum déficit que atribui ao público. Nessa lógica, ela acaba por se tornar uma atividade que constantemente imagina, “de um lado, que a arte seja um valor cultural pré-estabelecido, indiscutível portanto enquanto valor, como se ela fosse um ‘reino dos céus’ a ser alcançado, e de outro, que haveria no público um déficit de arte a ser reparado, como um tipo de ‘pecado’ a ser expiado.” (HONORATO, 2011, p. 344).

6 Mörsch (2009), como posto por Moraes (2014), estabelece que o discurso transformativo, atrelado à mediação cultural, busca criar uma inversão na ideia tão difundida de que exposições e museus transformam os públicos em termos de sensibilidade e conhecimento. Pelo contrário, busca a mediação transformativa modificar a si mesma (e assim a própria ação cultural que a desempenha ao longo de seu ciclo de vida).

7 Através de minha graduação em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco, aprendi a atentar para o fato de que nós, educadores, ao adentrarmos em contextos de desafio ou instabilidade, acabamos por performar, inconscientemente, práticas de professores que fizeram parte de

nessas conjunturas? Como exercitamos a escuta⁸ dentro de plataformas criadas para o contato corriqueiro? Torna-se árduo e urgente exercitar uma mediação cultural que busque transformar a si mesma a partir do outro, mas as arquiteturas virtuais assentadas em algoritmos que nos fazem dizer mais que ouvir estão tendo, nesta pandemia do covid-19, como vantagem avassaladora o fato de serem muitas vezes os únicos meios possíveis e cabíveis para a interação.

O *like*, o salvamento, o encaminhamento, a visualização, o comentário, o cancelamento, o *follow* e o *unfollow* são transposições equivalentes do que nós, mediadores culturais, presenciamos em exposições? Como ficam os silêncios, os suspiros e as hesitações? E os dissensos⁹, como entram nessa história? De que maneira, ao termos em vista uma perspectiva *transformativa* de mediação, conseguimos esticar nossos olhos, ouvidos e pele em busca de atenção pelo outro?

Encontro-me em uma situação interessante ao escrever esse texto. É que acompanho Tramações enquanto público desde sua primeira edição. Como interagente¹⁰, presenciei suas três exposições, derivadas de curadorias compartilhadas que acrescentaram pontos importantes nas vivências das pessoas artistas e educadoras envolvidas por se apropriarem também da prática curatorial contemporânea.

Mais que isso, acolher assuntos tão sensíveis enquanto premissas investigativas e sustentar esses canais de comunicação diante de estratégias que buscam minar os territórios acadêmicos enquanto espaços para livre trânsito de ideias faz da ação

nosso processo formativo. Consequentemente, acabamos por nos apoiar muitas vezes em posturas que não necessariamente acreditamos ideologicamente. Ainda enquanto mediador cultural que busca se afastar de uma didática expositiva, tradicionalista ou bancária, diante das ações culturais que participei durante a pandemia do novo coronavírus, acabo também identificando impulsos por fornecer, mastigar e traduzir, anulando minha subjetividade e a subjetividade dos que comigo se encontram, em função do conteúdo informativo.

8 Talvez estejamos presenciando uma importante virada tecnológica ancorada justamente em concepções anacrônicas de educação. Por qual motivo é tão desafiador imaginar redes sociais que do espectador não queiram mais do que interações corriqueiras? Para além da acessibilização de conteúdos que traz consigo, acredito ser importante problematizarmos os motivos pelos quais palestras, seminários e ações expositivas são tão possíveis em redes sociais, no lugar em que exercícios ativos de escuta são tão escassos.

9 Hoff (2018) propõe que a sociedade brasileira está ganhando gosto pelo conflito posto em prática enquanto disputa e não como possibilidade de debate. Contudo, uma concepção de conflito banalizado, para a autora, é insuficiente, visto que estar de acordo com ela “significa considerar que as contendas, manifestações e divergências não estão gerando debate em nenhum nível e que, portanto, não está havendo nenhum tipo de aprendizado” (HOFF, 2018, p. 167). Pensar a mediação cultural como dissenso, para a autora, não se trata da disputa, mas de admitir a sua presença como ponto fundamental para a construção do debate (e, consequentemente, do aprendizado de quem media).

10 Barbosa (2015) prefere “tentativamente” chamar os públicos a partir desse termo, ainda que reconheça que o vocábulo “não vai pegar, [porque] é muito pedante” (BARBOSA, 2015, p. 41). A autora emprega esse termo no texto que escreve para o livro contidãocontido como forma de demonstrar que há uma necessidade por uma novo jeito de nomear o que atualmente pode ser chamado de “o público, o apreciador, o espectador, o consumidor de arte, o receptor, a plateia, o sujeito observante ou os observadores” que seja menos prepotente e hierarquizado por parte dos museus.

um exemplo de resistência. Apropriar-se da curadoria enquanto dispositivo, aventurar-se em seus paradigmas, como evocados por Daring (2011), de conversação, teatralidade, de jogo ou de arquivo, ou entender seus atravessamentos hierárquicos, burocráticos, éticos e até suas autorias e autoridades é importante não só para ler, a partir dessas lentes, ações culturais que enquanto público são presenciadas, mas também para, enquanto pessoa artista e/ou educadora, compreender como essas práticas se entrelaçam às suas redes de atuação. Como posto por Gonzalez-Foerster (2011) no mesmo livro, em relação ao seu processo, é “importante estudar essas problemáticas e considerar que a exposição também é um meio tanto para o curador quanto para o artista” (p.15, tradução minha¹¹).

Enquanto curador-educador e mediador cultural que enxerga oportunidade de descoberta do infinito tamanho das propostas de arte a partir de quem entra em contato com elas, como falar sobre alguns trabalhos desta edição de Tramações se não estive presente em sua concepção? Agora, parece lógico, mas quase me pus a informar quem possa ler este texto sobre algo que não necessariamente sei deixando minha experiência, enquanto público, que eu acabei de ter — e que ainda estou tendo — de lado. Agora, parece lógico: enquanto público, também posso, chegando agora, transformar Tramações por dentro.

SEGUNDA PARTE

Como seria realizar um experimento curatorial com os trabalhos que neste texto tenho que encontrar? Existe algo que me puxa diretamente para “Rios Tecidos”, do duo Paisagens Móveis, composto em 2020 por Bárbara Lissa e Maria Vaz. Li que a investigação das artistas cruza com a memória dos rios urbanos em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. O trabalho conta com a participação de Ediléia Barbosa, mulher de 70 anos que vive desde criança nas margens do Rio Arrudas, e Virgílio Muniz, que saúda, bordando com sua mãe e sua tia, o Rio Sumidouro. Eles intervêm em um manto negro em homenagem a esse corpo-rio coletivo. O tecido, que parece fumaça estancada, forma uma presença que repousa/padece em uma cama.

Em “A desumanização”, Valter Hugo Mãe (p. 61, 2017), através das palavras de Halla, protagonista do livro, conta que na Islândia “As montanhas eram corpos deitados. Não tombaram. Eram assim. Deitavam-se por maturidade. Sem palavra. Como um poema calado.” Penso se a maturidade dos rios pode ser equiparada às montanhas, tão absolutas. Talvez, por serem de água, os rios sejam tão densos quanto frágeis, diferentemente das montanhas e suas formas resistentes de solidez. Na crônica “chamava-se Amarelo”, Rubem Braga (p. 83, 1913-1990) realiza um “testemunho, perante a História, a Geografia e a Nação, de uma agonia humilde: um córrego está morrendo. E ele foi o mais querido, o mais alegre, o mais terno amigo de minha infância.” Diferentemente das montanhas, que julgo não se importarem quando erodidas, pois viram outro tipo de chão, colina, planalto... a morte dos rios é atestado da vulnerabilidade que têm esses sábios corpos em movimento.

11 “Pour moi, cela a été important d’étudier ces proximités et de considérer que l’exposition était un médium à la fois pour le curator et pour l’artiste”.

Não sei se ladearia o trabalho supracitado com “En Deconstruccion”, de 2020, proposto por Josefina Eyheremendy, realizado a partir de um alvo tecido reciclado e desgarrado. É que, para mim, um trabalho poderia estar na antípoda do outro e, só de habitarem uma mesma sala, eles já conversariam diretamente. Digno de ter sido sonhado, há neste uma solenidade leve.

Uma terceira peça entraria no tabuleiro: “Preservada”, feito em 2020 por Lucrecia Romero Victorica. A flor negra em redoma parece ter brotado enquanto triste triunfo em ambiente pantanoso, no mesmo país em que desaguam os “Rios Tecidos”. Uma flor negra e, como posto por Thiago de Melo em algum de seus poemas, grávida de nada.

A dramática série fotográfica de Elyenai Onias Fernandes está ancorada, nas palavras do artista, no que lhe foi negado pelo conceito hegemônico do que é ser e trajar-se como homem. “Vestido de Mim”, de 2020, seria exposta através de dois autorretratos em que o fotógrafo se encontra com a boca carmim, rosto empoadado, olhos marcados e bigode pronunciado. Em uma, Elyenai se encontra de vestido escuro, cigarro aceso na mão e defronte para o observador. Na outra, quase que de perfil, coloca-se em evidência a meia-calça que veste suas pernas e seus braços enluvados.

Alguns passos depois poderia estar “Angústia”, proposto em 2020 por Geysa Moura. Neste, um sem-fim de linhas pretas escorrem, criando singelas pontes entre o pequeno abismo que irrompe das duas faixas quadradas de tecido de algodão das quais brotam.

Aí viria “Desvencilhar”, de Graciela Ferreira, videoperformance em que a artista propõe um desfazimento da costura que une dois pedaços de pano branco de tamanho próximo ao seu. Mais uma vez no percurso, estaria encontrando um duplo entremeado, um rio e uma porção de reflexões acerca do que pode um corpo, neste caso de uma mulher. A artista sobrepõe ao som do registro depoimentos seus e de outras mulheres a partir de entendimentos de fé e a religião cristã que as atravessam.

“Las Marías”, da ceramista, fotógrafa e educadora María Castillo, entraria em cena. A homenagem às mulheres roncalesas que desenvolveram, em anonimato, o trabalho têxtil, me faz lembrar as figuras da artista Lizandra Santos, que, através da modelagem e de resgates afetivos e documentais, propõe acúmulos de pessoas e objetos em uma obra de crescimento gradual e ininterrupto. Uma outra figura feminina, dessa vez proposta pelo artista têxtil Walter Vera, traz “Ixchel” representada em feltro-bordado. Deusa da mitologia maia, a quem é atribuída a lua, veste um arco-íris de texturas que brotam da brancura de seu torso.

Um sem-fim de cores e texturas também está presente em “Moon River”, bordado de aplique de moedas utilizando linha acrílica e algodão sobre jeans e seda, de 2018, da artista Ludmila Mueller Leal. Em uma cacofonia de memórias que lhes são caras, Mueller condensa a calça jeans de seu ex-marido, a saia de uma das suas melhores amigas e velhas moedas de um tio já falecido a escritos e desenhos bordados a partir dessas variadas materialidades.

Por serem mantos estendidos, quem sabe “Moon River” poderia estar perto da proposta de Luma Torres e Nina Xará, do Coletivo Ariadne, em que as artistas apresentam uma obra homônima de 2020 composta de bordados sobre algodão

fotografados. O conjunto de imagens, realizado com consistente periodicidade ao longo da feitura da obra, resume um período de um mês de isolamento em que as artistas passaram traçando palavras-atravesamentos. Os retalhos, prometem elas, serão costurados enquanto trama em um texto — em vários dos sentidos que possui a palavra — que condensará esse tecido diário.

“Carrego”, de Ivana Bahls, realizada em 2020 em ponto cruz apresenta uma mão bordada com temas gráficos que, segundo a artista, evocam a cultura ucraniana, parte da ancestralidade que carrega. Como uma mão que no que toca imprime um índice de sua origem, Bahls representa a força que entende ter, enquanto mulher, em detrimento das tantas violências machistas e patriarcais que tentam suprimi-la. Ao seu lado a ponte mais uma vez reincide no trabalho de Wilma Farias (uiu), de 2020. Bordando a sua cidade enquanto exercício de pertencimento, a artista resgata em sua costura a Ponte dos Ingleses, passagem criada em 1920 em Fortaleza, capital do Ceará. Hoje, em ruínas, para ela o lugar se encontra vitimado pelo descuido do poder público. Penso em uma frase de Júlio Cortázar (1973), de acordo com Villa (2018), em que o escritor diz que “uma ponte, apesar de que se tenha o desejo de estendê-la, [...] não é verdadeiramente uma ponte enquanto os homens não a atravessarem”.

TERCEIRA PARTE

De que forma é possível abrir “caminhos de exploração e dar a palavra aos visitantes para descobrir as diversas camadas de sentido das obras [e estabelecer] um intercâmbio que ative a polissemia da arte” (VILLA, 2018, p. 117)? Talvez essa postura que, segundo a autora, pode acontecer para todo tipo de público, especializado ou não, ofereça ainda uma outra pergunta: de que forma podemos abrir, em nós, artistas, curadores, mediadores culturais, um consistente espaço de escuta? Como crescem as nossas ações culturais a partir dos acrescentamentos, discordâncias e encontros que, uma vez estando nós dispostos, nos atravessam a todo momento? De que maneiras podemos entrelaçar às nossas pesquisas, do ponto de vista de realizadores, as andanças daqueles que já objetivamos — seja enquanto extensão de desejos paternalistas de quem educa, seja como possibilidade de aprendizado e reflexão a partir do encontro —, estarem conosco?

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Ana Mae. Participação em museus. *In*: DINIZ, Clarissa (org). *contidonaocotido*. Recife: Ideário, 2015.

BRAGA, Rubem. **O lavrador de Ipanema**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

DURING, Elle. *et al.* **Quest-ce que le curating?**. Paris: Manuella Éditions, 2011.

HOFF, Mônica, HONORATO, Cayo. Mediação não é representação: uma conversa. *In*: CERVETTO, Renata, LÓPEZ, Miguel A. **Agite antes de usar**. São Paulo: Sesc, 2018. p. 165-181.

HONORATO, Cayo. **Arte para o público: comédia ou tragédia da mediação?**. Rio de Janeiro:

ANPAP, 2011, p. 338-351.

HUGO MÃE, Valter. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MORAES, Diogo de. Mediações em zigue-zague: Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, dez. 2014. p. 1-28.

VILLA, María. Uma ponte não é uma ponte até que alguém a atravesse. Reflexões sobre a arte contemporânea e diálogos educativos. *In*: CERVETTO, Renata, LÓPEZ, Miguel A. **Agite antes de usar**. São Paulo: Sesc, 2018. p. 110-122.

