



INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JULIO DE MESQUITA FILHO” (IA - UNESP)

ALESSANDRA PAULA MIGLIATTI VETORAZZI FERREIRA DE PINHO

CORPOS DE COUVE FLOR E OS  
SERES QUE ME HABITAM

SÃO PAULO  
2023

ALESSANDRA PAULA MIGLIATTI VETORAZZI FERREIRA DE PINHO

CORPOS DE COUVE FLOR E  
OS SERES QUE ME HABITAM

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA – UNESP), como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela da Silva Leote

São Paulo  
2023

ALESSANDRA PAULA MIGLIATTI VETORAZZI FERREIRA DE PINHO

CORPOS DE COUVE FLOR E  
OS SERES QUE ME HABITAM

Trabalho aprovado em 24/11/2023 como  
requisito parcial para obtenção do grau  
de Bacharel em Artes Visuais do Instituto  
de Artes da Universidade Estadual Pau-  
lista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP  
pela seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela da Silva Leote

---

Larissa Camnev

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

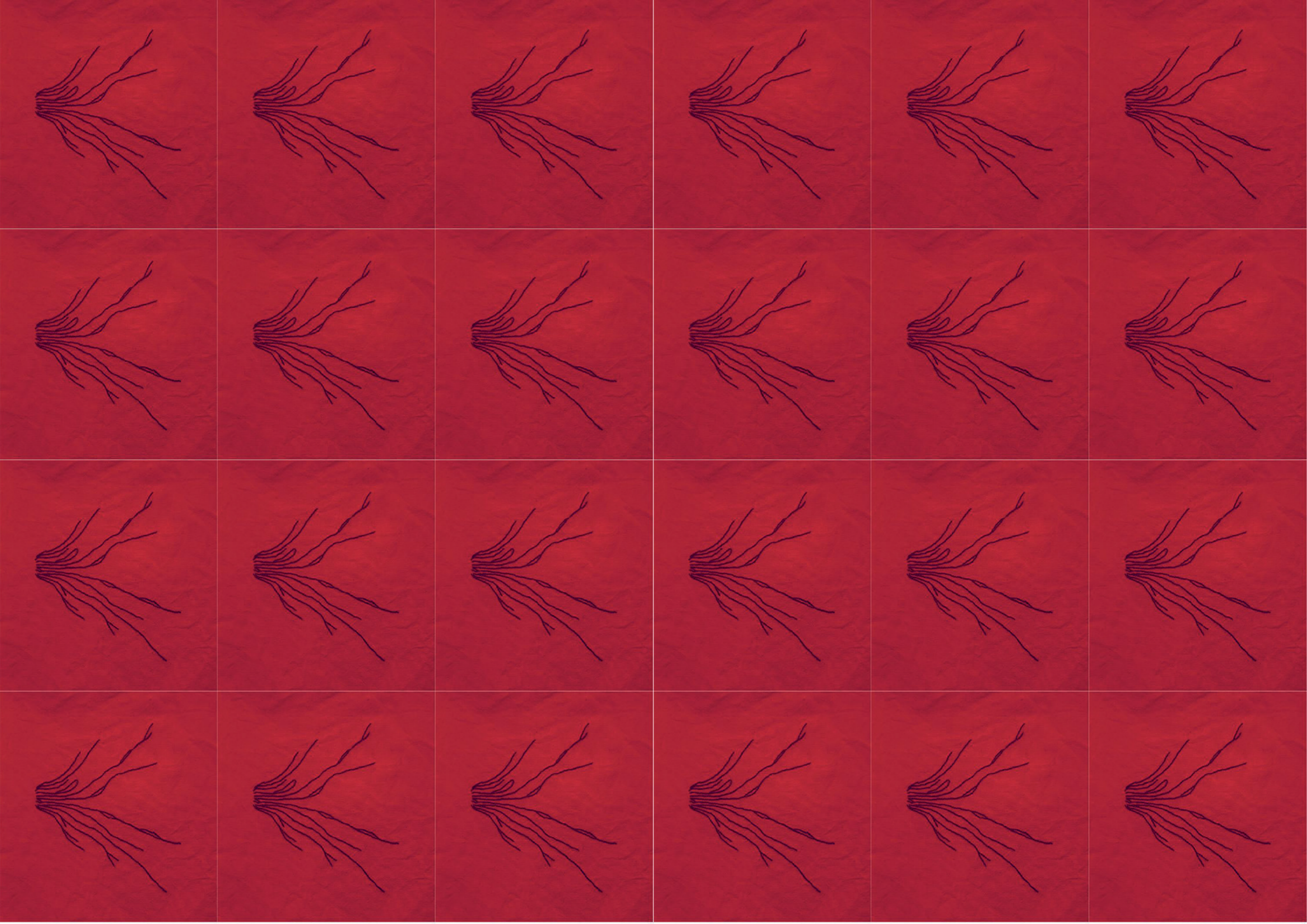
P654 Pinho, Alessandra Paula Migliatti Vetorazzi Ferreira de, 1965-  
Corpos de couve flor e os seres que me habitam / Alessandra Paula Migliat-  
ti Vetorazzi Ferreira de Pinho. -- São Paulo, 2023.  
101 f. : il. color.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela da Silva Leote.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Univer-  
sidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Artistas - Narrativas pessoais. 2. Trabalho feminino. 3. Trabalhos manu-  
ais. 4. Feminismo e arte. I. Leote, Rosangella (Rosangela da Silva Leote). II.  
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 746.4

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666



**À todas as Ritas, Elzas e Marias.**

## AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Arthur, Rafael e Isabela, ao meu companheiro Maurício, motivos para eu querer ser uma pessoa melhor, todos os dias. Obrigada pela paciência, incentivo e compreensão. Amor incondicional;

Aos meus pais, Célia e Luiz, dentre tantos motivos, por acreditarem na educação como criadora de mundos melhores e por estarem sempre ao meu lado;

Aos filhos que adotei como tal durante o período da graduação e que, pra sempre, terão um canto na minha casa e no meu coração, João, Marcela, Jennifer e Naomi;

À querida professora Rosângela, que me lançou inúmeras boias, me acolheu e acreditou em mim a qual eu admiro imensamente;

A todos os queridos amigos que me receberam na Universidade e que me ensinaram tanto. Cada encontro foi sempre uma festa;

Ao Instituto de Artes da UNESP, que, através de seus servidores, permite que uma estrutura de reflexão e formação humana possa existir, a despeito de todo o aparelhamento.

Este é um parágrafo escrito ao final deste trabalho e tem um caráter muito especial. É muito difícil dimensionar o número de pessoas que se dispuseram a me ajudar lendo, conversando, vendo o texto, ensinando os programas de edição, as normas da ABNT, dirigindo a mim uma palavra de carinho e força. Viva este formigueiro gigante! A gratidão é imensa!

Figura 1 – Dama da noite



Fonte: Elaborado pela autora, 2023, giz pastel sobre papel de arroz, 90 x 200 cm

## RESUMO

Corpos, tempo, vida e morte são assuntos recorrentes neste trabalho. Ele é composto por um tempo que se constrói no movimento da vida e não há outra maneira de sintetizar este tempo senão vivendo esta vida. Desta forma, minhas primeiras palavras são sobre o encerramento de uma etapa, a finalização do curso de Artes Visuais que também representa a marca de um início. Este fim faz parte de um trajeto essencialmente pessoal (e que nunca se daria, absolutamente, apenas por mim mesma), de um caminho percorrido para que eu pudesse mirar a direção para o conhecimento de meus processos artísticos e reconhecer neles aquilo que pode me potencializar como ser humano. Num primeiro momento, abordei meu espaço familiar acompanhado de estudos sobre as artistas Louise Bourgeois, Judith Scott e Ana Mendieta, além de pensadoras que se debruçaram sobre o tema da mulher e do trabalho de manutenção na nossa sociedade. Posteriormente, busquei trazer argumentos de como a arte têxtil, assim como as demais manifestações artísticas, pode ser instrumento de transformação da sociedade. Num panorama histórico, abordei a presença dos trabalhos manuais em alguns povos da América Latina, França e Japão, a partir de exposições realizadas em instituições artísticas da cidade de São Paulo, Brasil. Na terceira parte do trabalho, os processos, propriamente ditos: uma sequência de corpos criados a partir de técnicas de bordado, desfiados, perfurações e monotipias; corpos que, ao longo do tempo, foram se fragmentando e perdendo seus contornos.

### Palavras-chave

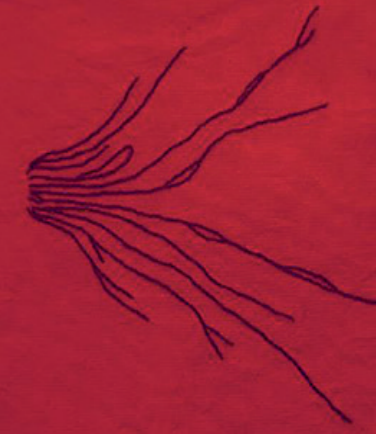
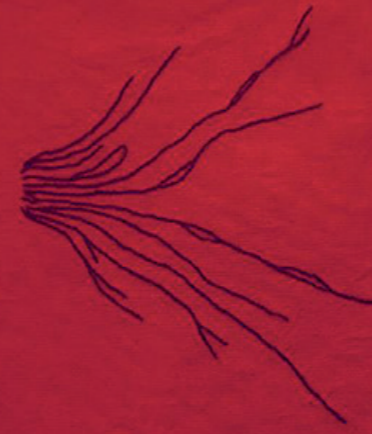
**Memória; Feminismo; Pertencimento; Corpo; Ancestralidade.**

## ABSTRACT

Bodies, time, life and death are recurring topics in this study. It is composed for a time that is built in the life movement and there is no way to summarize this time except living this life. Therefore, my first words are about closing a stage, the completion of the Visual Arts course, which also represents the mark of a beginning. This end is part of an essentially personal journey (and that would never happen just for myself), it is part of a journey taken so that I could direct myself towards knowledge of my artistic process and recognize in them what can enhance me as a human being. At first, I explored my family environment and studies on artists Louise Bourgeois, Judith Scott and Ana Mendieta, as well as thinkers who focused on the topic of women and maintenance work in our society. Afterwards, I sought to bring arguments about how textile art, as well as other artistic forms, can be an instrument for changing the society. In a historical overview, I addressed the presence of manual labor in some peoples in Latin America, France and Japan, based on exhibitions held in artistic institutions in the São Paulo, Brazil. In the third part of the work, the processes themselves: a sequence of created bodies made with embroidery and engraving techniques that, over time, became fragmented and lost their borders.

### Keywords

**Memory; Feminism; Belonging; Body; Ancestry.**



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Dama da noite.....	11
Figura 02 - Caminhos.....	21
Figura 03 - Série Corpos.....	30
Figura 04 - 1967.....	34
Figura 05 - Árvore Genealógica.....	37
Figura 06 - Agulha de Costura Magdaleniana, Caverna de Gourdan, Haute-Garonne, França.....	39
Figura 07 - O Duque de William navega no mar.....	40
Figura 08 - Túnica Lambayeque.....	41
Figura 09 - Boneca Estilo Chancay.....	41
Figura 10 - Kumihimo.....	42
Figura 11 - Fillete.....	44
Figura 12 - Histérico.....	45
Figura 13 - Insônia.....	46
Figura 14 - Sem Título.....	48
Figura 15 - Sem Título.....	49
Figura 16 - Sem Título.....	50
Figura 17 - Siluetas.....	56
Figura 18 - Vestígios.....	57
Figura 19 - Me encontro na terra.....	58
Figura 20 - Me encontro na terra.....	58
Figura 21 - Me encontro na terra.....	59
Figura 22 - Me encontro na terra.....	60
Figura 23 - SilhuetaIpê.....	61
Figura 24 - SilhuetaIpê.....	61
Figura 25 - SilhuetaIpê.....	62
Figura 26 - Ciclos.....	66
Figura 27 - Silhueta.....	67
Figura 28 - Composição de registros de Silhueta.....	68
Figura 29 - SilhuetaI.....	69
Figura 30 - Composição I Série Fáschia.....	70
Figura 31 - Composição II Série Fáschia.....	70
Figura 32 - Série Fáschia.....	71
Figura 33 - Série Fáschia.....	72
Figura 34 - Estrutura celular da cortiça e de um raminho de planta sensível da Micrografia.....	74
Figura 35 - Fragmentos.....	76
Figura 36 - Fragmentos I.....	77
Figura 37 - Pedaçõs.....	77

Figura 38 - Veias e Artérias.....	78
Figura 39 - Composição Fragmentos II.....	78
Figura 40 - Labirinto.....	79
Figura 41 - Ductos I.....	80
Figura 42 - Ductos II.....	80
Figura 43 - Sem Título.....	81
Figura 44 - Sem Título.....	81
Figura 45 - Gero.....	82
Figura 46 - Aquem pertence este corpo.....	83
Figura 47 - Corpos sem dono.....	84
Figura 48 - Composição fotográfica - Registro 47 e 48.....	84
Figura 49 - Composição I – Série Marcas.....	89
Figura 50 - Série Marcas.....	89
Figura 51 - Série Marcas.....	90
Figura 52 - Composição II – Série Marcas.....	91
Figura 53 - Estrias.....	91
Figura 54 - Para Alfonsina.....	92
Figura 55 - Composição – Para Alfonsina (Detalhes).....	92

## SUMÁRIO

<b>1. PRÓLOGO.....</b>	<b>23</b>
<b>2. APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>27</b>
<b>3. CONSTRUINDO PAISAGENS, DESFAZENDO BORDAS.....</b>	<b>31</b>
3.1. CONTEXTO FAMILIAR.....	33
3.2. UMA BREVE HISTÓRIA.....	39
3.3. ARTISTAS REFERÊNCIA.....	43
3.3.1. Louise Bourgeois.....	43
3.3.2. Judith Scott.....	36
<b>4. O PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>51</b>
4.1. CORPOS.....	53
4.2. SEGUNDA SÉRIE DE CORPOS.....	63
4.3. FRAGMENTOS.....	73
4.4. MEU CORPO É BORDA DE MAR.....	85
<b>5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>95</b>



Figura 2 - Caminho



Fonte: Elaborado pela autora (2020). Fotografia Digital

## 1 PRÓLOGO

É para o pequeno que constrói o todo que me dirijo, instintivamente e é pela figura de linguagem, pela metonímia e, mais precisamente pela sinédoque que meus desejos são manifestados e nos quais germinam as ferramentas da minha criação.

A maneira como nos relacionamos com o espaço em que vivemos é expressa de múltiplas formas, diferentes linguagens ou estilos, de acordo com nossos desejos.

Nesta diversidade de conexões com o mundo, acompanhamos a criação de novas realidades, novas sociedades e, ao analisarmos os desejos, registramos escolhas de como viver, escolhas dos critérios com os quais o social se inventa, participamos e tomamos parte do que é partilhado, emancipando-nos.

Esta pesquisa se constrói na descoberta permanente das matérias de expressão e composições de linguagem que permitem a passagem das intensidades que percorrem meu corpo no encontro com os corpos inscritos neste mundo e na inquietação que provoco e que me é provocada por eles.

Os territórios pelos quais caminho e descubro são formados por um emaranhado de fios, de rotas que, além de se cruzarem, se interdependem (Figura 2).

Fazem parte deste território um passado contado pela tradição oral e através de “trabalhos manuais” - composto por linhas visíveis e invisíveis – por mulheres que, por saberem muito bem o chão que pisavam, fortaleciam-se umas às outras; um presente de descobertas no contato com artistas jovens na universidade, presente que me faz capaz de agir e formular o que está no tempo mas que não se conforma a ele e um futuro que considera a interdependência, a cooperação e a relação múltipla com o outro para a criação de uma nova sociedade.

Alessandra Vetorazzi, 2023

Quanto ser sou eu para buscar sempre no outro ser que me habita a realidade das contradições? Quantas afirmações fui capaz de criar e quantas negações brotaram do que afirmei? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro do meu eu? Cada pessoa é essa coisa secreta, densa, impermeável, contraditória, um gigantesco Ovo, mortalha da própria existência, vida e morte nela mesma. (CLARK, c2021)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Parte dos diários de Lygia Clark datilografados pela autora no ano de 1964 que fazem parte de seu acervo.

## 2 APRESENTAÇÃO

Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorcizá-lo.

(BOURGEOIS, 2000, p. 126).

Corpos, tempo, vida e morte são assuntos recorrentes neste trabalho. Ele é composto por um tempo que se constrói no movimento da vida e não há outra maneira de sintetizar este tempo senão vivendo esta vida. Desta forma, minhas primeiras palavras são sobre o encerramento de uma etapa, a finalização do curso de Artes Visuais que também representa a marca de um início. Este fim faz parte de um trajeto essencialmente pessoal (e que nunca se daria, absolutamente, apenas por mim mesma), de um caminho percorrido para que eu pudesse mirar a direção para o conhecimento de meus processos artísticos e reconhecer neles aquilo que pode me potencializar como ser humano. Esta potência, que é única para cada indivíduo, é a que está contida na força de existir, na força da vida.

Escrever este registro de conclusão de curso permite que eu faça uma revisão dos meus passos até aqui, e a análise aprofundada do que, até então, era apenas uma ação intuitiva que se iniciou desde muito cedo, nos rabiscos, na construção de livretos ou no primeiro contato com as linhas e que começou a se concretizar no ano de 2019, quando ingressei no Instituto de Artes e mais especificamente nas aulas de Linguagem Tridimensional, com o surgimento da série de trabalhos denominada Corpos.

Através destes trabalhos, pude observar os primeiros indícios que meu pensamento artístico levava em conta o processo de execução (não como procedimento, sistema, ordenação, mas sim, um “dar seguimento”, um “ir fazendo”) como parte fundamental e propulsora do resultado poético que buscava. Um processo que levou em consideração uma infinidade de experiências visíveis e invisíveis. Cada trabalho se constituiu como um “Caminhando”, de Lygia Clark (1963): “O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o “imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK,2021)<sup>2</sup>.

Composto de três partes, os Corpos (figura 3) se constituíram numa tentativa de apresentar o corpo feminino tal qual eu o percebia. Deste modo, os trabalhos das artistas Louise Bourgeois, Judith Scott e Ana Mendieta foram referências nos meus estudos.

Para Bourgeois (2000, p.1), todos os seus temas foram inspirados em sua infância, “[...] que jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”. Mas, mais do que isso, ela considerava que toda a obra de um artista é a realização de um autorretrato, frequentemente inconsciente.

---

2.Proposições de Lygia Clark com a descrição da obra Caminhando, de 1963, que constam de seu acervo.

Pode-se dizer que, para Ana Mendieta o período da infância também foi fonte de criação de seus trabalhos. Seus corpos impressos na natureza foram a forma de se reconectar com o universo, restabelecendo contato com a terra.

Do mesmo modo, Judith Scott também teve uma infância que a marcou profundamente. Além disso, não havia, aparentemente, a intenção dela produzir objetos artísticos. Eles eram sua forma de comunicação, sua forma de conexão com as pessoas e de existir no mundo.

Talvez este interesse tenha se manifestado pois estava, neste momento, num período de autoconhecimento e de avaliação do quanto minha infância também havia me influenciado na maneira de observar o mundo e a vida.

Somando-se a este fato, retornar à Universidade após muitos anos, já com idade mais avançada trouxe à tona o prazer e o espanto provocados pelas descobertas, pelos desafios, pelas novas relações humanas. Um reconhecimento daquilo que é invisível e que está escondido dentro do que vemos.

Para tal, o uso de artes com linha, como tricô, crochê e bordado, constituíram-se num modo de construir, desconstruir e reconstruir corpos. Desta forma, as imperfeições decorrentes do trabalho repetitivo e monótono e a rusticidade dos tecidos e acabamentos foram fundamentais para contextualizar meu processo criativo, apresentando um encontro entre a ordem e a desordem, entre a delicadeza e a desarmonia, entre a vida e a morte.

Ao mesmo tempo, uma vontade de retorno quase obsessivo ao passado e uma necessidade de reconstrução de alguns elos de uma enorme corrente que foram quebrados precisavam se apoiar em argumentos teóricos para afastar o trabalho artístico do terapêutico – muito embora seja difícil de esquecer e este passado esteja presente e vivo em cada criação.

Maurice Merleau-Ponty (2018, p.124), filósofo francês descreve em seu livro *Fenomenologia da Percepção* o termo membro fantasma, quando fala de pessoas que tiveram algum membro de seu corpo amputado:

Evidentemente esta fixação não se confunde com uma recordação. Ela, até mesmo, exclui a recordação enquanto esta expõe uma experiência antiga como um quadro diante de nós e esconde-se sempre atrás do nosso olhar em lugar de dispor-se diante dele.

Seria possível que eu estivesse conectada à aura deste meu passado? Sei que ele, ou o que imagino que esta história seja, me faz levantar os olhos. A distância do tempo faz com que essas lembranças sejam índices de algo perdido, uma conexão que se perdeu. Ou como escreve o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2010, p. 148): “sob nossos olhos, fora de nossa visão, [...] algo que nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo”.

A fim de apresentar como estas memórias afetam minha maneira de ser, organizei este trabalho de modo a contextualizar e ordenar meus processos de criação. Num primeiro momento, um espaço familiar, especialmente das mulheres, para favorecer o entendimento da minha prática artística. Este tópico é acompanhado de referências de outras artistas e escritores e escritoras que se debruçaram sobre o tema da mulher e do trabalho de manutenção na nossa sociedade.

Posteriormente, busquei trazer argumentos de como a arte têxtil, assim como as demais manifestações artísticas, pode ser instrumento de transformação da sociedade. Num panorama histórico, abordei uma parte do caminho percorrido pelos trabalhos manuais, com exemplos de alguns povos da América Latina, França e Japão, a partir de exposições realizadas em instituições artísticas da cidade de São Paulo, Brasil.

Na terceira parte do trabalho, os processos, propriamente ditos: uma sequência de corpos criados a partir de técnicas de bordado, desfiados, perfurações e monotipia; corpos que, ao longo do tempo, foram se fragmentando e perdendo seus contornos.

Figura 3 – Série Corpos



Fonte: Composição formada por três trabalhos artísticos elaborados pela autora (Corpo, 2019, madeira, sisal e concreto celular, 40 x 140 cm; Carne, 2019, sisal, ferro, madeira e concreto celular, 40 x 120 x 30 cm; Cabeça de Mulher, 2019, sisal, 30 x 50 cm). 2019. Fotografia digital.

### 3 CONSTRUINDO PAISAGENS, DESFAZENDO BORDAS

Bem, estou em todas as paisagens, paisagens inconscientes, suaves, o máximo da suavidade. Nosso próprio corpo pode ser considerado, de um ponto de vista topográfico, um terreno com montes e vales, cavernas e buracos. Assim, parece-me evidente que nosso corpo é uma figuração que aparece na mãe terra.

(BOURGEOIS, 2000, p. 126).

Estar na paisagem e, mais ainda, ser a paisagem, ser o espaço é o que dá sentido ao modo como realizamos a percepção do corpo como veículo do ser no mundo. Paisagem é o espaço de construção do simbólico e do sensível. É onde ocorre o processo de criação. O corpo aparece, neste texto, utilizando-se o termo do filósofo francês Michel Foucault (2013, p. 14), como o “ponto zero do mundo”.

É preciso ser um cartógrafo para avaliar a construção destes mundos sensíveis e compreender o percurso da arte a partir não só do olhar, mas de todo seu corpo no momento de abertura para a vida. É preciso absorver materiais de muitas procedências, linguagens, estilos ou tempos para seguir na direção do desejo. Ao cartógrafo, para a filósofa e escritora brasileira Suely Rolnik (1989, p. 70), só interessa “[...] o quanto a vida está encontrando canais de efetuação”.

A possibilidade de rever momentos do passado que acreditamos ser verdade, de acessar, como descreve Merleau-Ponty (2018, p. 108), esta “imensa Memória do mundo”, na qual se encontra o elemento fundante do nosso ser subjetivo é a possibilidade de compreendermos o percurso inacabado ao qual pertencemos, onde estamos nesta paisagem que vai além do nosso campo visual, mesmo na temporalidade. Este foi o fio condutor desta obra.

Assim, esta pesquisa se propõe a comparar o trabalho das artistas Louise Bourgeois, Judith Scott e Ana Mendieta, com minhas criações, interseccionadas por minha leitura interpretativa do pensamento de Merleau-Ponty.

Além disso, através de uma pequena história familiar, mostrar como a maneira de viver das mulheres se assemelhava em diversos graus, fruto de uma cultura patriarcal.

Posteriormente, abordo como a história das artes manuais é a mesma que conta a história da população no planeta. Construir vestimentas, bolsas e tendas faz parte dos cuidados para a manutenção da espécie humana. Uma espécie que, atuando com sua grande capacidade de criação, tem desenvolvido novas tecnologias em tecelagem que podem minimizar o efeito de nossas pegadas sobre a Terra.

Por fim, surgem corpos que se propõem a serem formados apenas de linhas que circulam sem uma ordenação e que se movimentam nas criações ou na perda de sentidos de nossas vidas e de nossos mundos.

### 3.1 CONTEXTO FAMILIAR

[...]tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios. (MARTINS, 2021, p. 59).

Tudo que escrevo aqui se constitui num trabalho sobre delicadeza e a relação que há entre o tempo e os afetos e sobre de que forma a vida - ou a minha vida - é tecida. Também é uma tentativa de visibilizar os gestos mais triviais, mais simples que permeiam as minhas relações familiares a fim de que não sejam esquecidos ou ainda, de que sejam reescritos conforme minha compreensão. São gestos de cuidado que estabelecem minha humanidade e que são uma maneira de alongar o tempo. Diz-se popularmente que o contrário da vida não é a morte, mas sim, o esquecimento. Vida e morte fazem parte do ciclo que nos perpetua no mundo.

A pesquisa se iniciou a partir da construção de uma identidade que não estava posta e que foi sendo formada individualmente através das lembranças das mulheres que estiveram na minha vida - mãe, avós, tias, família, amigas. Também está associada a todas as mulheres que tive contato e que fui, de alguma forma afetada por elas. É sobre as marcas que elas imprimiram em mim e sobre aquelas que eu acredito ter impresso. Marcas que só são visíveis quando me aprofundo em mim mesma.

Contar um pouco sobre a vida de minhas avós é acordar e reconstruir um passado através de todos os fragmentos que me chegaram ou que já existiam dentro de mim. Coloco-me como herdeira deste bem de valor inestimável, pertencente à família.

O fato de minhas duas avós falecerem tão cedo, com meus pais ainda crianças, criou, de modo muito compreensivo, uma interrupção na transmissão de muitos conhecimentos. Ou melhor, um zelo maior para se tratar de assuntos tão delicados. A figura 4 mostra três gerações de algumas das mulheres que fazem parte desta história (Da esquerda para a direita, minha mãe, Célia, sua irmã, Selma, sua tia, Maria, com Adriana, minha prima, no colo, e eu, com dois anos, abaixo).

Figura 4 - 1967



Fonte: Arquivo pessoal (1967)

Mas esta energia amorosa não é coisa que se consiga guardar por tanto tempo e, se cada um de nós possui um modo distinto de expressão, ou um caminho repleto de curvas para seguir, o meu surgiu através do bordado, tricô, crochê e de todas as relações com tecidos, linhas e agulhas. Também de plantas e alimentos, que foram resgatados na minha primeira graduação, em Nutrição. Lá estavam as mulheres novamente encontrando uma maneira de seguir o fluxo da vida.

Para dar vida a esta poética já tão parte de mim, era necessário que estes trabalhos fossem constituídos a partir de técnicas que se utilizavam de todos os instrumentais advindos do ambiente que minhas avós viviam. Não se tratavam apenas de agulhas, tesouras e fios, mas também de técnicas precisas, de cálculos matemáticos sofisticados, além de método para que, aliados a uma capacidade de criação, chegassem ao produto desejado.

Além disso, todos estes processos me permitiram e permitem a todas as pessoas que acessam este universo recuperar e inventar novos ambientes de poder das mulheres como população minorizada. Os trabalhos manuais, ao propiciarem a conexão das mulheres se tornaram, essencialmente, um ato político ou ainda, um ato de encantamento do espaço.

Se em alguns momentos, o que foi transmitido e apresentado aos descendentes de Arminda (Arminda Chiquitto Vetorazzi, minha avó paterna (1914-1946) e Rosa (Rosa Ramos Migliatti, minha avó materna (1923-1950) aparentava fazer parte de uma modalidade dita “feminina”, com doçuras e lágrimas, não era isso o que, de fato, acontecia. Uma leitura mais aprofundada de seus feitos demonstrava ser o contrário. Afinal de contas, a história contada a contra pela mostra mulheres que cuidavam, educavam, garantiam a comida na mesa de suas famílias.

Segundo a historiadora da arte e socióloga, cuja pesquisa se faz, principalmente, na área de arte e gênero, memória e arquivo feminino, Ana Paula Simioni (2010, p. 9), “as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade” tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico, também está sujeito às injunções do gênero”.

É o que nos traz a filósofa, professora e feminista italiana, Silvia Federici (2019a). Embora a arte de tecer tenha sido uma atividade predominantemente masculina, isso se transformou ao longo do tempo. Nos séculos XVI e XVII a mulher foi perdendo terreno em todas as áreas da vida econômica e social, sem condições de desempenhar muitos trabalhos assalariados e até mesmo andar desacompanhada nas ruas. Um caminho que levou à domesticação das mesmas. Neste contexto, os trabalhos manuais foram ferramentas de manutenção deste controle sobre as mulheres. E ainda completa:

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. (FEDERICI - 2019b, p.42).

Esta é uma relação bastante delicada. Ao mesmo tempo que aproxima as mulheres da família para o fortalecimento de laços ancestrais, os trabalhos ditos de manutenção, de cuidado, são utilizados, ainda hoje, em nossa sociedade, para o controle de nossas ações.

São considerados trabalhos de manutenção todos aqueles feitos para que o dia a dia aconteça, como, por exemplo, manter o estoque de alimentos, a roupa limpa para ser usada, entre outros tantos que são invisíveis e normalmente realizados pelas mulheres.



### 3.2 UMA BREVE HISTÓRIA

Provavelmente os trabalhos com fios e agulhas surgiram no mundo em conjunto com os recipientes para guardar e transportar produtos coletados, em forma de rede. Ou, como escreve a autora estadunidense Ursula K. Le Guin (2021) os primeiros aparatos culturais foram uma folha, uma cabaça, uma concha, uma rede, uma mochila, uma sacola, uma cesta, uma garrafa, um pote etc. Algo possivelmente costurado a partir de pele animal e ossos.

Segundo estudo realizado às margens do Rio Inya, na Rússia, pela equipe de Francesco d'Errico, antropólogo da Universidade de Bordeaux, na França, a fabricação de roupas antigas usando artefatos de agulha data do Paleolítico Superior, um período que se estende entre 50 mil e 10 mil anos atrás. E complementa dizendo que muitas das agulhas não eram utilizadas apenas para fabricar roupas, mas para bordados e enfeites. (PAGANO,2019).

Figura 6 - Agulha de costura, Magdaleniana, Caverna Gourdan, Haute-Garonne, França



Fonte: DESCOUENS, Didier. Wikimedia Commons/Creative Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aiguille\\_os\\_246.1\\_Perspective.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aiguille_os_246.1_Perspective.jpg) Acesso em 10 de Out de 2023.

Posteriormente, ao longo da história, agulhas e fios foram utilizados para criar ornamentos, padrões e imagens para expressar identidades e valores de povos por todo o planeta, na representação de mitos e até do cotidiano de pessoas (Figura 6). Eram feitos de couro, seda, lã, algodão e outros materiais de origem vegetal.

Na idade média, embora o bordado constituísse ofício de artesãos e, portanto, realizado por homens, temos o exemplo abaixo, feito possivelmente por mulheres: a Tapeçaria de Bayeux, datada do período entre 1070-1080 (Figura 7).

Encomendada pelo bispo Odo de Bayeux (1030-1097), possui 69 metros de comprimento, aproximadamente 50 cm de largura e 58 cenas. Narra a história da conquista normanda da Inglaterra em 1066, representando muitas cenas da vida cotidiana dos nobres do final do século XI, além da derrota anglo-saxã das forças de Haroldo II, rei da Inglaterra na batalha de Hastings. (STEIN & COSTA, 1998).

Figura 7 - O Duque William navega no mar



Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=tape%C3%A7aria+bayeux&title=Special:MediaSearch&fulltext=Pesquisar+&type=image> Acesso em 10 de Out de 2023.

Durante o Século XIX, na chamada Segunda Revolução Industrial, houve a divisão do trabalho - doméstico para as mulheres e público para os homens. Neste período, as artes com linhas e agulhas deixaram de ser feitas por homens e tornaram-se passatempo ideal para mulheres de classe média. Uma atividade de movimentos delicados e lentos, exigindo foco e total atenção era tática perfeita para manter o controle sobre as mulheres e para reforçar o ideal de feminilidade da época. Neste momento, a técnica, que, até então, tinha sido muito valorizada quando executada por homens, passou a ser banalizada econômica e artisticamente.

Passaram, então, a ser uma tradição transmitida essencialmente pelas mulheres das famílias. Um conhecimento prático, normalmente acompanhado de outros ensinamentos orais. Ou como diz a frase: "Enquanto borda, escuta, fala e pertence". Abaixo temos outros exemplos de trabalhos realizados com fios por povos ancestrais (Figuras 8 e 9):

Figura 8 - Túnica Lambayeque



Fonte: Túnica de lã, algodão e pigmento do povo Lambayeque (Peru), 700-1300. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos> Acesso em 10 de Out de 2023.

Figura 9 - Boneca estilo Chancay



Fonte: Peça estilo Chancay (Peru), Sem Data - Boneca de lã, algodão e pigmento. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos> Acesso em 10 de Out de 2023.

Peças tradicionais confeccionadas com lã e algodão, realizadas por povos originários da América Latina, no período pré-colombiano, que utilizavam expressivas e diferentes técnicas de tecelagem. Eram confeccionadas com fios em tons naturais ou tingidos com pigmentos à base de plantas ou minerais. As peças acima foram encontradas junto a sepultamentos em sítios arqueológicos existentes em regiões mais áridas da costa pacífica dos Andes. Ambas as peças acima fazem parte da coleção de Oscar e Edith Landmann que se encontram em comodato no MASP (Museu de Arte de São Paulo). (ARCURI, 2019)

A tecelagem, no Japão, também possui forte tradição. Na figura abaixo, um exemplo de Kumihimo - cordão de três ou mais feixes de seda trançado pela sobreposição diagonal destes fios, de maneira regular e uniforme. No Japão, o Kumihimo (Figura 10) foi utilizado ao longo dos séculos para diversas funções, como acessórios para vestimentas e ornamentos para armas e armaduras. Um dos tipos mais conhecidos pelos japoneses é o utilizado no obijime – o cordão que se amarra por cima da faixa de um quimono tradicional. (GEENEN, 2022).

Figura 10 - Kumihimo



Fonte: Kumihimo, a arte do trançado japonês com seda, por Domyo. Disponível em <https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/> Acesso em 10 de Out de 2023.

### 3.3 ARTISTAS REFERÊNCIAS

Não é a aparência do corpo que me interessa – vestido ou despido. Quero saber como as coisas funcionam – e por quê. Isso se aplica ao funcionamento do corpo e das estrelas – a lua e o sol. Aquilo que está oculto, que ninguém vê.  
(BOURGEOIS, 2000, p. 219).

O espanto causado pelo funcionamento do corpo, pelo que o mantém em movimento, pelo ritual de vida e de morte, pela sexualidade e ainda por um contato quase ingênuo do corpo com o mundo são os principais pontos que unem as artistas tomadas como referência.

O modo como percebem seu espaço é manifestado nos seus trabalhos artísticos através de uma recriação de seus mundos.

#### 3.3.1. Louise Bourgeois

Nascida em 25 de dezembro de 1911, em Paris, recebeu o nome do pai, Louis, que queria um filho homem. Sua família vendia e restaurava tapeçarias e deste modo iniciou o ofício para auxiliar no ateliê supervisionado por sua mãe, lavando, reparando, costurando e desenhando. Isso fez com que considerasse o trabalho com linhas e lãs como “[...]um refúgio amistoso, como uma teia ou um casulo” (BOURGEOIS, 2000, P. 173).

Embora possuísse uma relação de muita proximidade com sua infância, principalmente com sua mãe, Josephine, foi largamente influenciada pela relação conjugal de seus pais. Foram as tensões, particularmente o fato de que a amante de seu pai (que também era tutora de Louise) residia com a família, que mais tarde viriam a formar a arte altamente autobiográfica de Bourgeois.

Começou a escrever seus diários aos doze anos de idade e o fez até o fim de sua vida. São inúmeras anotações, exercícios que contêm assuntos do dia a dia ou experimentos de escritos ou desenhos que ela chamava de “pensamentos plumas”. Para ela, desenhar e escrever era calmante e curativo, diante das intermináveis noites de insônia (Figura 12).

Nos últimos anos de vida, Louise Bourgeois concedeu também inúmeras entrevistas a jornais e revistas, além da participação em programas de televisão e filmes. Ao mesmo tempo que temia mal-entendidos, tornou-se uma “mulher sem segredos”. Para ela falar era uma forma de recriar o passado e, por isso, fazer guerra ao tempo.

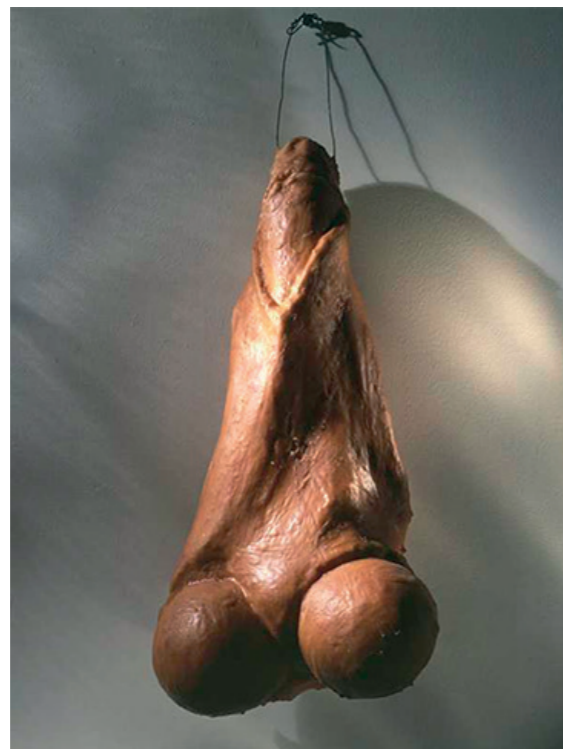
Considerava seu processo criativo um momento de encantamento. Segundo seu pensamento, a arte vem do problema que temos em seduzir pássaros, homens e cobras. A arte vem da vida:

Nunca mencionei a palavra sonho ao discutir minha arte, embora falassem em sonho o tempo todo. Eu não sonho o tempo todo. Eu não sonho. Pode-se dizer que trabalho sob um encantamento, realmente dou valor ao encantamento. Tenho o privilégio de ser capaz de entrar em encantamento, de entrar nesta terra muito árida onde, provavelmente você encontrará seu direito à vida. No encantamento sou capaz de me expressar. (BOURGEOIS, 2000, p.160).

Seu marido faleceu em 1973 e, neste mesmo ano, ela começou a dar aula em várias instituições da cidade de Nova York, onde morava. Neste período foi politicamente ativa como socialista e feminista e se juntou ao Fight Censorship Group (grupo criado pela artista Anita Steckel nos Estados Unidos, na década de 1970 que trabalhou para estabelecer o direito das mulheres artistas de usarem a figura masculina nua e temas sexuais em sua arte, porque ambos são partes naturais da vida).

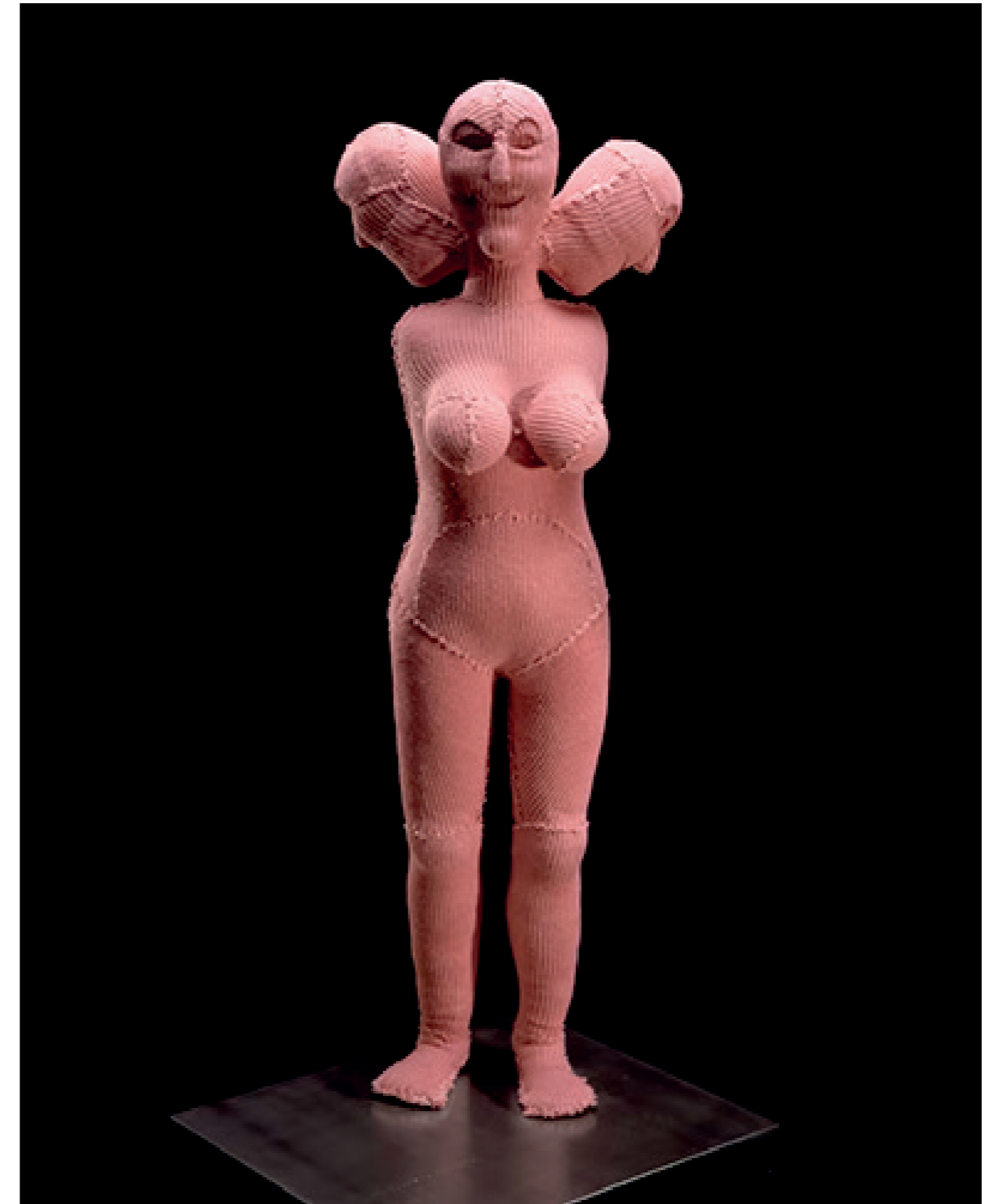
Louise fez várias de suas próprias obras sexualmente explícitas relacionadas ao corpo feminino e masculino, como Fillette (1968, Figura 11) e Histérico (2001, Figura 13).

Figura 11 - Filette



Fonte: BOURGEOIS, Louise, Filette, 1968. Museu de Arte Moderna, Nova York, propriedade de Peter Moore. Disponível em <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/lumps-bumps-bulbs-bubbles-bulges-slits-turds-coils-craters-wrinkles> Acesso em 10 de Out de 2023.

Figura 12 - Histérico



Fonte: BOURGEOIS, Louise, Histérico, 2001Foto de Christopher Burke. Disponível em: <https://www.ft.com/content/301928c9-6ea7-4783-a351-> Acesso em 10 de Out de 2023.

Figura 13 - Insônia



Fonte: BOURGEOIS, Louise, Insônia, 1996. Pertencente à Fundação Bienal de São Paulo, SP. © The Easton Foundation/VAGA em ARS, NY Disponível em [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/object/object\\_objid-168981.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-168981.html) Acesso em 10 de Out de 2023.

### 3.3.2. Judith Scott

Nascida em Cincinnati, Ohio em 1943, Judith Ann Scott não foi sensibilizada por aquilo que constitui o “ritual” da arte, ou seja, o estudo acadêmico, o significado de seu papel como artista ou de sua obra. Ela não se importava como as pessoas percebiam seus trabalhos. Para nós, obras de arte, para ela, talvez, um modo de expressão e uma possibilidade de liberdade.

Frente ao sofrimento causado pelo isolamento ao qual foi submetida pela sua condição de trissomia cromossômica e por uma não detecção de surdez, refez seu mundo e deu novo significado à sua existência.

Ela e sua irmã gêmea, Joyce, eram parte de uma família de cinco filhos, sendo três mais velhos que elas. A relação estabelecida entre as irmãs foi a mais estreita e próxima que se pode pensar. Apesar disso, foram condenadas a viver separadas por cerca de 35 anos, durante o tempo de institucionalização de Judith, que morreu em 2005.

Foi apenas em 1987 que Joyce Scott a transferiu para uma instituição próxima de onde morava, na Califórnia, chamada Creative Growth Art Center (1974), criada por Florence e Elias Katz e se dedicava a indivíduos com debilidades. Este projeto tornou-se modelo nos Estados Unidos e recebeu visitantes e alunos do mundo todo.

Iniciou seus trabalhos de forma indiferente, olhando de forma distraída ao seu redor e fazendo rabiscos. Foi após descobrir linhas e fibras, nas aulas conduzidas pela artista Sylvia Seventy que começou a desenvolver objetos tridimensionais, abstratos, coloridos e de uma inteligência estética muito sofisticada.

Segundo relato de sua irmã, “na primeira peça do trabalho de Judy vejo uma forma gêmea amarrada com carinho. Eu entendo imediatamente que ela nos percebe como gêmeas, juntas, dois corpos unidos como um. E eu choro.” (SCOTT *apud* OLIVEIRA; 2022, p. 68).

Seu processo criativo se dava de maneira bastante metódica com planejamento, checagem e tomadas de decisão. Durante a construção de suas peças acrescentava pequenos objetos que eram recobertos cuidadosamente com fios escolhidos por texturas e cores, aparentando um casulo. Um objeto escondido sob um revestimento macio podia ser um indício da expectativa de proteção que ela possuía. Um casulo é a espera de uma metamorfose.

Com a abundância e disponibilidade de materiais, Judith foi aumentando consideravelmente a escala de seus trabalhos até que fossem maiores que ela própria.

Aqui é preciso fazer um parêntese sobre arte. Em seu livro “Após o fim da Arte”, o filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto (2006, p.4) discorre sobre imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do Império Romano até o Renascimento. Aqueles trabalhos, a despeito de serem arte no sentido técnico, não possuíam a intenção de serem considerados como tal. “Estes ícones desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte viriam a ter quando o conceito e as considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas.”

No caso de Judith Scott, também não se pode ter certeza sobre as suas intenções artísticas. Para ela, era mais relevante o processo que o produto. Era comum que, assim que o trabalho fosse considerado finalizado, ela se desinteressasse das obras, abandonando-as.

Por outro lado, segundo a pesquisadora brasileira Solange de Oliveira (2002, p.242), que tem se especializado em estudar a produção de criadores iletrados artisticamente, “é um equívoco supor que a trissomia de Judith pudesse ser um obstáculo, como também é relativo o alcance intelectual e cognitivo no campo expressivo.”

Por não estar envolvida com as exigências mercadológicas do universo artístico, ou ainda, do espaço narcísico do artista, permitiu que seu trabalho fosse a potência da experimentação (Figuras 14, 15 e 16). Para ela, o objeto tinha sua materialidade diminuída frente ao seu gesto.

Rolnik (2015a, p. 4) completa este pensamento ao falar sobre os trabalhos de Lygia Clark, principalmente a partir da obra Caminhando, 1964. Ela nos diz que, ao experimentar a subjetividade contida em sua mente, o artista tem “a vivência do desmanchamento de seus contornos, de sua imagem corporal, para aventurar-se pela processualidade fervilhante de seu corpo-vibrátil.”

E continua, sobre os Objetos Relacionais criados também por Lygia Clark:

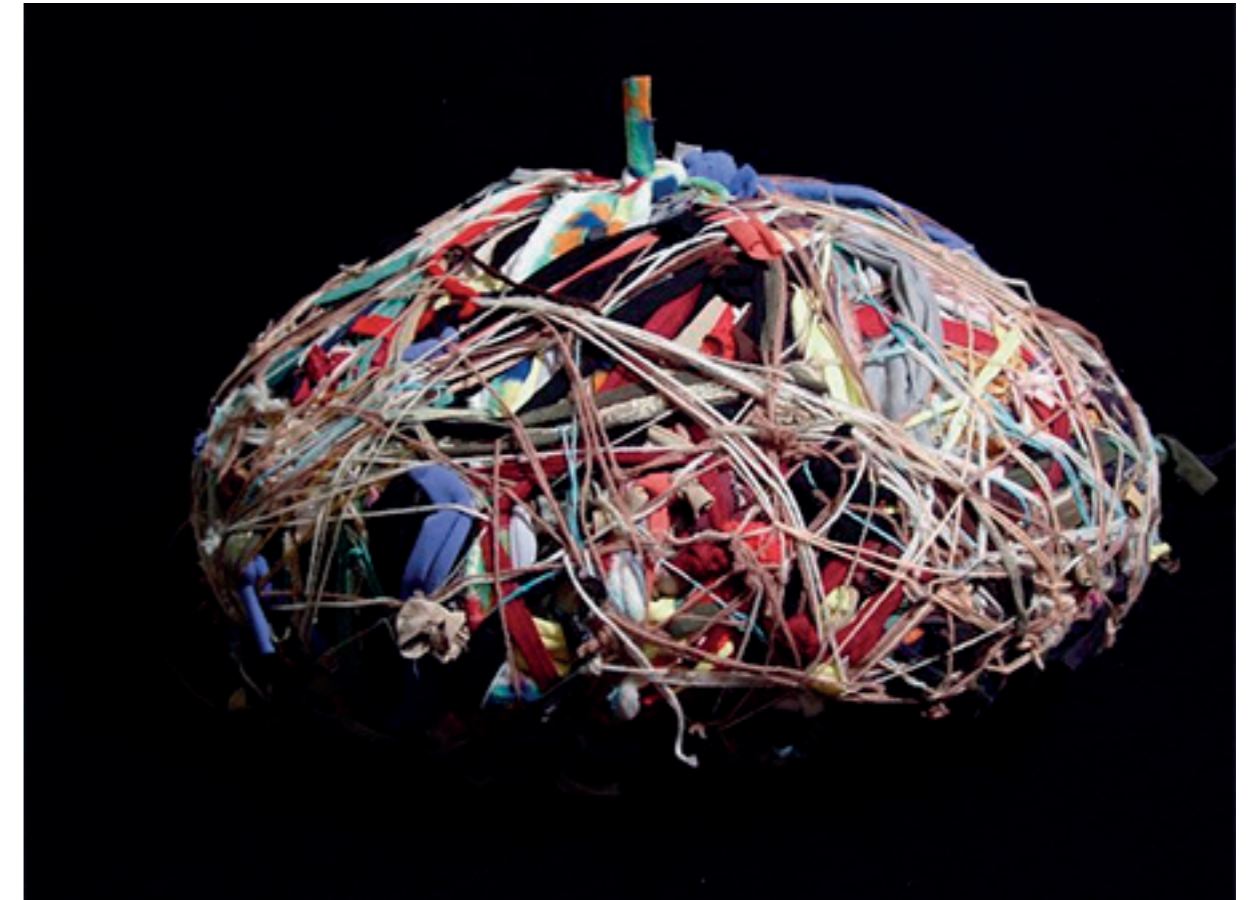
Esse processo não tem rigorosamente nada a ver com a expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasmas, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos (ROLNIK, 2015a, p.5).

Figura 14 - Sem título



Fonte: SCOTT, Judith, Sem título, 2004. Foto de BLACKWELL, Benjamin. 1989. Creative Growth, Califórnia, USA disponível em [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/judith\\_scott/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/judith_scott/) Acesso em 10 de Out de 2023.

Figura 15 - Sem Título



Fonte: Fonte: SCOTT, Judith, Sem título, 2004. Disponível em <https://creativegrowth.org/judith-scott> Acesso em 10 de Out de 2023.

Figura 16 - Sem Título



Fonte: SCOTT, Judith, Sem título, 2004. Disponível em <https://creativegrowth.org/judith-scott> Acesso em 10 de Out de 2023.

#### 4 O PROCESSO CRIATIVO

Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo em nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo, que está pedindo passagem em nosso dia –a –dia – e, portanto, nada relacionado à noção de “tendência”, própria da lógica midiática e de seu princípio mercadológico.

(ROLNIK, 2015b).

Segundo a artista e escritora polonesa Fayga Ostrower (2014), o ato criativo se dá quando buscamos ordenações e significados para aquilo que percebemos em nós, no que está ao nosso redor e em nossas relações, sempre com base na nossa ordem interior. Está repleto de nosso modo de dizer e fazer e aqui, encontra-se amparado por um pensamento poético e conceitual.

Inúmeros artistas visuais que discorrem sobre seu processo de trabalho, consideram a intuição como fundamental para a criação. A primeira percepção do ato criativo se dá no campo do sensível, local de manifestação das sensações, dos sentidos. Vinculada diretamente ao inconsciente, a intuição, ao existir, considera também nosso consciente para criar, nossa sensibilidade, potencialidade conhecimento e experiências. A arte, como modo de expressão, é a invenção dos possíveis. É a construção de mundos a partir de partilhas do sensível e da elaboração de seu próprio sentido.

Bourgeois (2000, p.74) descreve com clareza de detalhes, como seu processo criativo evolui ao longo do tempo:

Existe um grande lapso entre a primeira visão criativa e o resultado final; muitas vezes uma questão de anos. Por exemplo, formas ocas apareceram nos meus primeiros trabalhos como detalhes, e depois ganharam importância, até que a consciência sobre elas se cristalizou durante uma visita às cavernas de Lascaux, com a sua manifestação visível de uma forma negativa, envolvente, produzida pela torrente de água que deixou as marcas de suas ondas no teto: minha preocupação inconsciente tinha sido constante, mas demorou sete anos para eu desenvolvê-las e lhes dar a forma final.

É preciso esmiuçar o processo para que se possa apreender cada parte que o compõe. Para mim, executo o exercício de caminhar, vagar e estou em plena atenção ao que acontece à minha volta, mas não a tudo. Influenciada pelo poeta Manoel de Barros, tento manter um olhar apurado para as miudezas, contornos e frestas. As imagens ficam em um arquivo, em minha mente, acumuladas, gestando. Somam-se músicas, falas e pensamentos. A princípio, a intuição é mestra. É a partir dela que me utilizo deste arquivo, sem acessar a razão. Para algumas situações, surgem esboços, desenhos, aquarelas. Cadernos feitos por mim mesma com experimentos com cores, tecidos e formas, pequenos poemas e até banalidades como listas de supermercado ou números de telefone. Os caminhos do fazer são mais importantes que a obra. Daí se advém que a fonte da criatividade artística é a própria vida, a maneira como a vivemos e as tensões geradas por estes impulsos de vida, por esta força de existir. É o momento de total entrega afetiva.

A busca pela compreensão destas possíveis tensões nos permite reconhecer os falsos acasos, os direcionamentos das respostas às nossas inquietações que são frutos de um trabalho longo, inconsciente, diário, que nos acompanha desde sempre e que nos permite chegar a uma síntese de nossa subjetividade.

O que se instala, aqui, é mais do que a memória, a inteligência, os sentimentos. É, segundo Rolnik (2018, p.54) “quando somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem”, é um “corpo-vibrátil”<sup>4</sup> e, quando é causado, nos estranha pois não é possível ser situado no mapa dos sentimentos que dispomos. Este mal-estar nos obriga a tentar decifrar esta sensação (e isso não significa explicá-la ou interpretá-la, mas inventar um sentido a ela).

Diversas foram as minhas tentativas de compreender a obra a partir do modo como foi gerada. Não foram, como dito anteriormente, uma mera casualidade. Esta foi apenas um veículo para que as imagens já presentes dentro de mim encontrassem um significado. Ou ainda, que se explicitasse a dialética na qual elas estavam inseridas. Tampouco ocorreram a partir de objetivos conscientes. Para Walter Benjamin, “uma imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. (BENJAMIN, 2006, p. 504).

A criação ou a descoberta da imagem no processo artístico se deu, em meus trabalhos, quando elas se tornaram uma extensão de mim, quando elas me inquietaram, ou quando percebi, por toda a história que carregava, que elas já existiam e que eu as desejava.

Aqui, Ostrower (2014) nos diz que é a percepção que dá contornos ao que somos capazes de sentir e compreender, ordenando seletivamente os estímulos e criando um limite entre o que percebemos e o que não percebemos. A percepção articula o mundo que nos afeta, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso visível dentro do sensível.

Ainda lança uma provocação: a de que seria a beleza a meta e o parâmetro da criação. Não aquilo que está relacionado ao bonito ou puro. “É a beleza da plena significação das formas, da harmonia de ordenações, do equilíbrio e da coerência expressiva e que é o contexto para um novo sentido de vida.” (OSTROWER, 2013, p.54).

Na arte contemporânea, o artista tem a liberdade de explorar os mais variados materiais que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração, de proporcionar a máxima aproximação entre a arte e a vida. Neste trabalho, a escolha das matérias-primas também foi considerada para permitir a experimentação e construir novos mundos. Foram utilizados, na sua maioria, tecidos naturais e linhas de algodão, além do sisal e madeira, mas a ideia não foi reduzir a obra aos objetos criados, mas enfatizar a experimentação e o fazer.

## 4.1 CORPOS

4. Corpo-vibrátil: Ou corpo-pulsional. É a capacidade do corpo produzir uma experiência do mundo que compõe a subjetividade. (ROLNIK, 2018).

Minha arte é a forma como restabeleço os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. (MENDIETA)<sup>5</sup>.

Uma das premissas de trabalho do professor Agnus Valente, durante as aulas de Linguagem Tridimensional no Instituto de Artes da UNESP, era que aprendêssemos a escutar o que o material que estávamos trabalhando queria nos dizer. Concreto celular era o que estava disponível para nosso estudo e, no ambiente rico para experimentação surgiram os trabalhos que fazem parte da série *Corpos*.

Assim como todos os outros, a intuição em primeiro lugar e a escuta deram origem a três esculturas feitas de concreto celular, madeira, ferro, sisal e fogo que compreendiam vestígios de corpos, silhuetas e fragmentos. Foi o primeiro uso de artes manuais como trabalho artístico. Até então eu havia feito apenas utilitários. E foi a primeira vez também que me dei conta de que meu corpo mais do que estava no espaço, o constituía.

Segundo Merleau-Ponty (2018, p.122), “o corpo é o veículo do ser no mundo” e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se entre o corpo em si e o fazer. É aquele que, em contato com outros humanos e não humanos, mobiliza seus afetos, formando uma realidade sensível que, como explica Suely Rolnik, o invisível não é menos real do que a realidade visível.

Utilizar meu próprio corpo como instrumento da arte significava acolher estes afetos mobilizados e transformar o papel da mulher como objeto na arte em sujeito de sua própria vida.

Os corpos foram inscritos nos espaços através de diversas técnicas, de diversos modos, encantando-os, deixando suas marcas, apesar de sua ausência. Estas ações me fizeram aproximar dos trabalhos da artista Ana Mendieta.

Cubana de nascimento, Ana Mendieta foi levada aos Estados Unidos através da Operação Peter Pan (êxodo clandestino em massa de mais de 14.000 menores cubanos não acompanhados de 6 a 18 anos para os Estados Unidos durante um período de dois anos, entre 1960 e 1962. Foram enviados por pais alarmados que ouviram rumores de que Fidel Castro e o partido comunista estavam a planejar pôr fim aos direitos parentais e colocar menores em centros de doutrinação comunista, um rumor não substanciado vulgarmente referido como o embuste da *Patria Potestad*).

Uma crítica aos padrões determinados pela sociedade e que recaem sobre a mulher se mostrou muito expressiva nos trabalhos “*Facial Hair Transplant*” de 1972 e “*Trabalhos do vidro no corpo*”, 1972 entre outros.

Durante o período de 1973 a 1978, desenvolveu o trabalho intitulado *Siluetas*, uma série de mais de 200 fotografias de sua silhueta criadas a partir da terra, documentando sua efemeridade e presença, através de sua ausência. Além disso, realizou diversos curta metragens, mostrando os processos de seu trabalho. Sua investigação poética relativa ao seu corpo e aos saberes femininos ancestrais se apresentaram de maneira quase ritualística através de suas performances. Sua imagem construída na natureza, além de vinculá-la à terra numa conexão física e espiritual, tornou-se um rastro de sua existência.

---

5. Parte de uma declaração sem data, datilografada, da artista Ana Mendieta, que consta de seu espólio (The Estate of Ana Mendieta Collection Archives) e se encontra na Galerie Lelong, Nova York, NY.

Para Rolnik (2015a) artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênesse. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que se agitam em seu corpo.

Ana Mendieta oferecia, através de sua arte, aquilo de mais secreto dentro de si (Figura 17). A cada morte de seu eu que ficava incrustado na terra, outro eu nascia para se encantar novamente. “É o festim da vida e da morte entrelaçadas” (CLARK, 1964).

Figura 17 - Siluetas



Fonte: MENDIETA, Ana, Siluetas, 1973. Espólio de Ana Mendieta Collection. Disponível em <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico/> Acesso em 10 de Out de 2023.

Estes processos estão, em alguma medida, imbricados também em meu corpo no resgate da ancestralidade manifesto na necessidade de pertencimento, na relação com a terra e demarcação das fronteiras que se desmancham, pela efemeridade gerando construção de um corpo feminino e inscrevendo-o na paisagem. (Figura 18).

São trabalhos símbolos de vida e maternidade, morte e solidão. Surgiram a partir de processos primordiais do tramar, entrelaçar e tecer de onde foram criadas formas fragmentadas, mas estruturantes. A técnica se mescla na poética, o corpo daquele que se pretende artista se mistura ao corpo construído.

Figura 18 - Vestígios



Fonte: Elaborada pela autora (2022) . Acervo pessoal. Imagem digital

Durante o ano de 2023 realizei ações de inscrição de meu corpo na terra. A partir do desenho de minha silhueta, bordei o chão com fio de algodão. Também trabalhei com flores e gravetos, sempre formando Silhuetas (Figuras 19 a 25).

Figura 19 - Me encontro na terra



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital.

Figura 20 - Me encontro na terra



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital.

Figura 21 - Me encontro na terra



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital

Figura 22 - Me encontro na terra



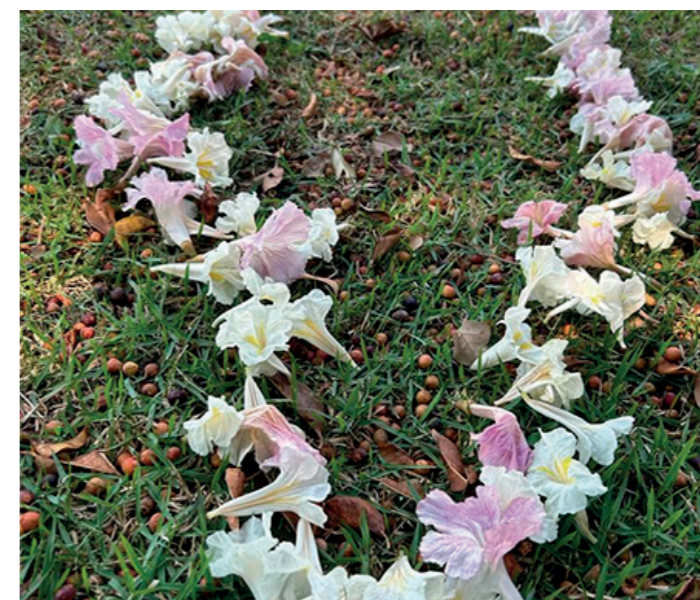
Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital.

Figura 23 - Silhueta ipê



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital

Figura 24 - Silhueta ipê



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital

Figura 25 - Silhueta ipê



Fonte: Elaborada pela autora (2023). Acervo pessoal. Imagem digital.

#### 4.2 SEGUNDA SÉRIE DE CORPOS

Vim pelo caminho difícil,  
a linha que nunca termina,  
a linha bate na pedra,  
a palavra quebra uma esquina,  
mínima linha vazia,  
a linha, uma vida inteira,  
palavra, palavra minha.

(Manifesto)  
(LEMINSKI, 1987, p.18)

Estes trabalhos foram originados a partir destes versos do poema Manifesto, do escritor Paulo Leminski, que consta do livro “Distraídos, venceremos”, de 1987.

Uma linha que nunca termina, uma busca sem fim por um caminho repleto de dificuldades. Mas por diversas vezes, o significado mais profundo não é o que se torna índice para um trabalho artístico. Pode ser apenas a forma.

Curiosamente, o processo de execução das obras foi o que se mostrou mais trabalhoso e interminável. Quase um contrassenso contemporâneo. O primeiro trabalho levou seis meses para ser construído (Imagem 26).

O tempo e a observação mostram outros significados, proporcionam outras descobertas. Hoje percebo nele um corpo sem postura, que não está ancorado a nada. Ele não é figura e nem fundo. Não é concebido, nem horizonte.

Ele se deixa descobrir por dentro. O dentro é fora e através. Não há limites bem definidos, há aberturas para trocas. Não há um esgarçamento, mas uma cuidadosa exposição do interior. Fio por fio, furo por furo.

De início, apenas um corpo inerte. Seria apenas um corpo objeto? Algo que está fora de mim e que me mostra todas as suas faces? Para Merleau-Ponty (2018, p. 108) em relação ao objeto, “ele nada tem de envolto, ele está exposto por inteiro, suas partes coexistem enquanto nosso olhar as percorre alternadamente, seu presente não apaga seu passado, seu futuro não apagará seu presente.”

Mas também sabemos que um objeto só existe se pode se ausentar. Estes trabalhos não se ausentam de mim, são minha imagem num espelho e estão repletos das minhas intenções. São um modo de exprimir que meu corpo está no mundo (imagens 27 a 29).

Posteriormente, nas imagens 30 a 33 observamos vestígios. Na série Fásia, composta por desenhos feitos em papel de arroz perfurado e com monotipia, encontramos um germe de movimento. Imagens que foram feitas com os olhos fechados e que são pura expressão do sentir. As mãos seguraram o lápis que desenhou cada imagem através de “fios de intenção”, ou como escreve Merleau-Ponty (2018, p.153), “nunca é nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal”. Um exercício de experimentação originado nas regiões mais profundas da mente, onde o pensamento e as emoções são construídos em conjunto. Compõem os níveis intuitivos do nosso ser.

Com isso, mais uma vez, trago os trabalhos de Ana Mendieta, “Siluetas”, como referência. Através da presença do corpo feminino nos contornos, mas da ausência

dos mesmos na realidade, busco o sentimento de pertencimento a este mundo em que me encontro.

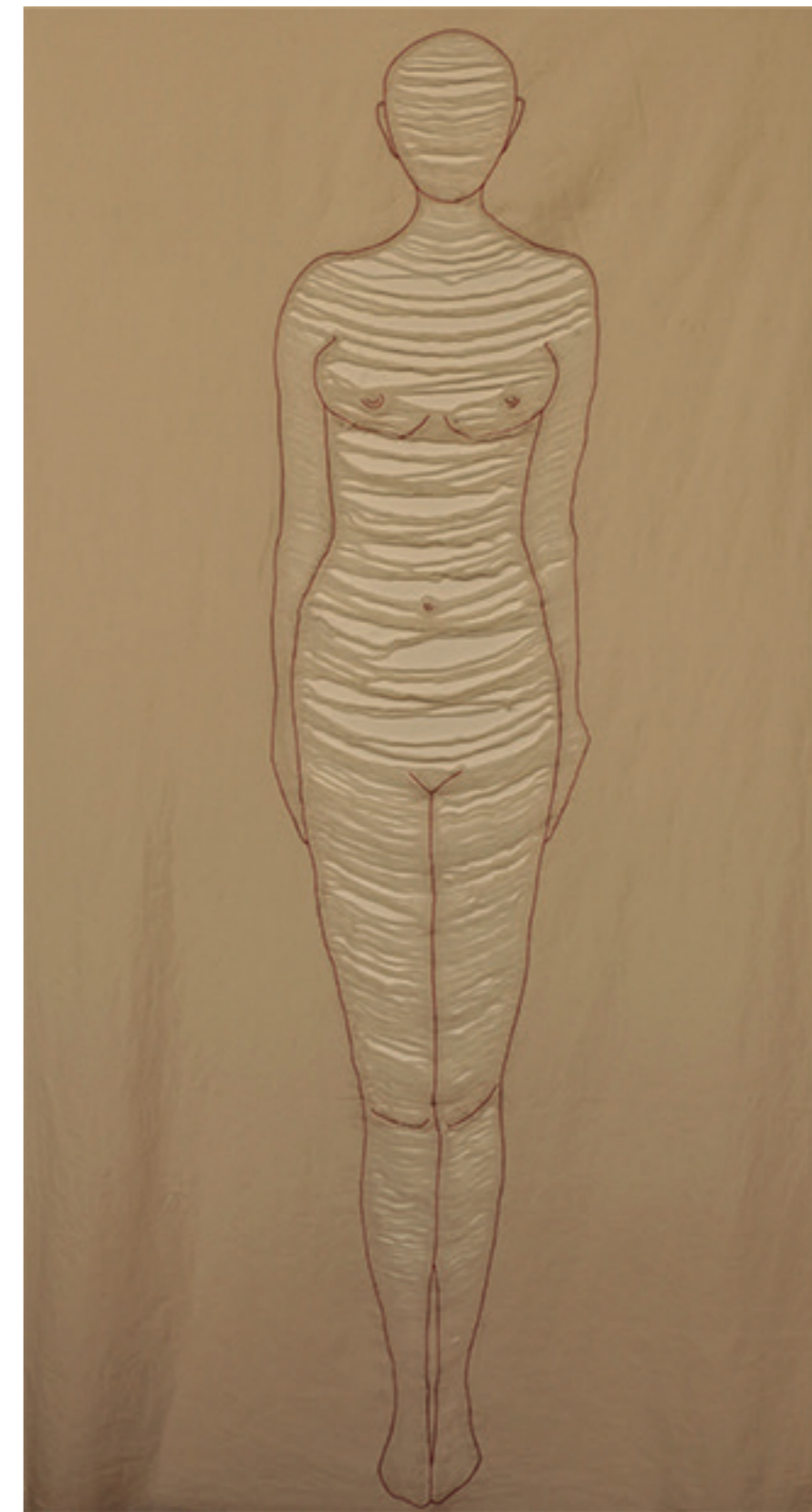
Desenhar corpos, ainda que intuitivamente, foram uma tentativa de relacionar meus pensamentos com o sensível, de interpretar os fatos da minha existência, acessar testemunhos de corpos reais, identidades em constante formação, dando sentido ao meu ser no mundo.

Figura 26 - Ciclos



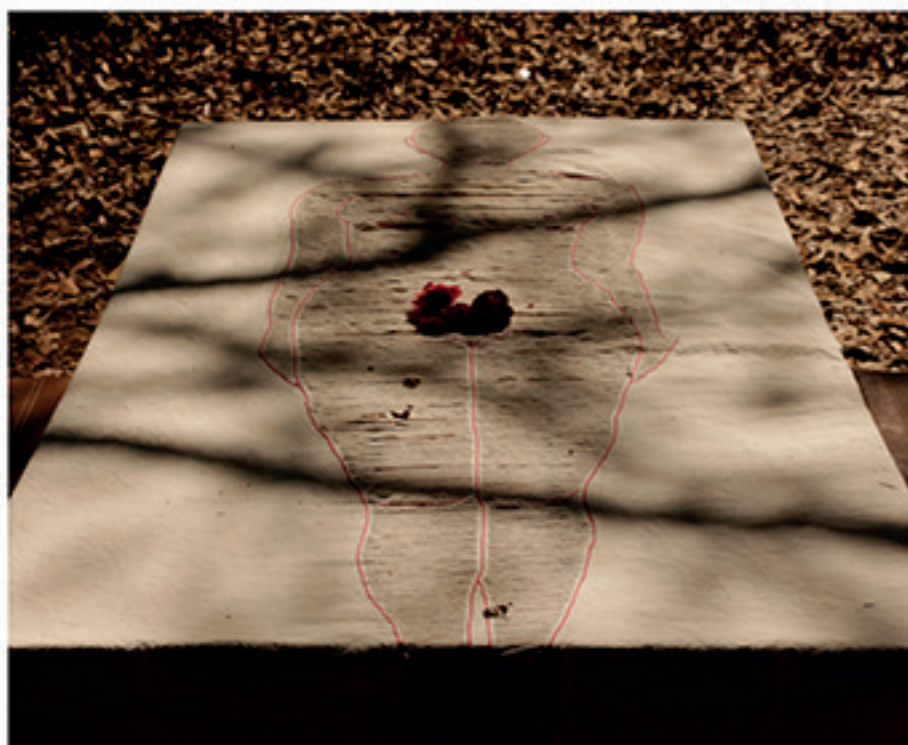
Fonte: Elaborado pela autora, 2021. Fio de algodão e desfiado sobre tecido, 140 x 140 cm.

Figura 27 - Silhueta



Fonte: Elaborado pela autora. 2021. Fio de algodão e desfiado sobre tecido, 140 x 160 cm.

Figura 28 – Composição de registros de Silhueta



Fonte: Elaborado pela autora. 2021. Fotografia digital.

Figura 29 – Silhueta I



Fonte: Elaborada pela autora. 2021. Fio de algodão e desfiado sobre o tecido, 25 x 35 cm.

Figuras 30 – Composição I Série Fásia



Fonte: Composição formada por três trabalhos artísticos elaborados pela autora (Série Fásia, 2023, papel de arroz perfurado, 21 x 29,7 cm). 2023. Fotografia digital.

Figura 31 – Composição II Série Fásia



Fonte: Composição de trabalhos artísticos elaborados pela autora (Monotipia em Papel de arroz, 14,8 x 21 cm). 2023. Fotografia digital.

Figura 32 - Série Fásia



Fonte: Elaborado pela autora, 2023. Monotipia em Papel de arroz, 21 x 29,7 cm

33 - Série Fásia



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Papel de arroz perfurado, 21 x 29,7 cm.

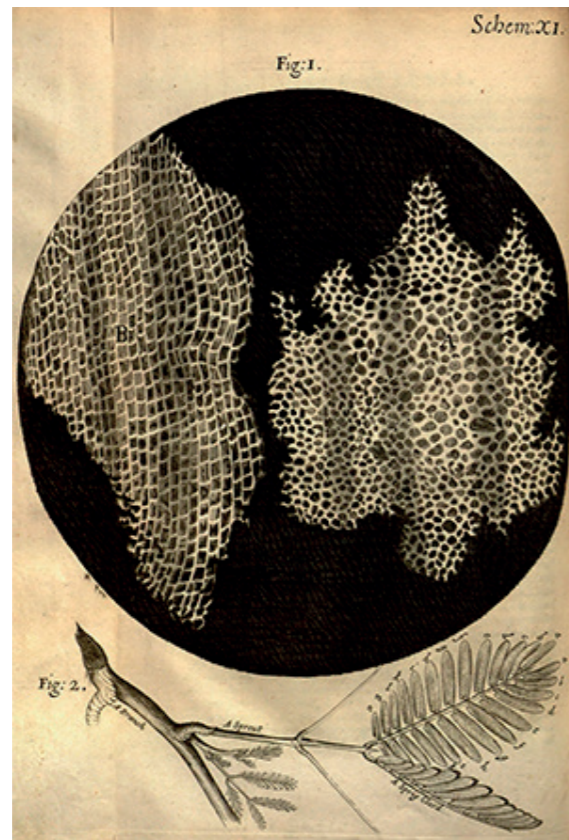
#### 4.3 FRAGMENTOS

Quando o fragmento fala pelo todo? Cada ponto do bordado é um fragmento de linha, da memória, da história, do corpo, dos corpos. Fragmentos que suscitam questionamentos inspirados por Deleuze. Haverá outras partes que os complementem, uma unidade da qual eles tenham sido retirados?  
(a autora)

No final do século XVIII a medicina passou a dissecar cadáveres com o consentimento da Igreja. Até então o corpo era concebido a partir de uma visão divina do mundo, o que ocasionou uma mudança da percepção e do olhar sobre este corpo, que deixou de ser unificado e passou a ser fragmentado, excluído de vitalidade e desejo. Esta era uma ação iluminista, evento da razão que desmistificava o corpo, tirava-lhe a aura de ser a imagem e semelhança de deus, como pregavam as religiões.

A partir deste momento da história, através de uma relação borrada entre arte e ciência, foram realizados muitos estudos em corpos humanos, animais e até celulares, como no exemplo, temos os desenhos de Robert Hooke (1635 - 1703) realizados quando da sua descoberta do microscópio, no século XVII (Figura 34).

Figura 34 - Estrutura celular da cortiça e de um raminho de planta sensível da *Micrographia* (1665)



Fonte: HOOKE, Robert. Estrutura celular da cortiça e de um raminho de planta sensível da *Micrographia*. 1665. Grafite sobre papel. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Robert-Hooke> Acessado em 10 de Out de 2023.

A vontade de utilizar estas imagens em meu trabalho surgiu, primeiramente, de um encantamento pela forma. A biologia mostra diversas, macro ou microscópicas que, à primeira vista, são bastante abstratas e nos suscitam comparações inusitadas.

Porém, como escreve Ostrower (2014) em seu livro, estas imagens estão, de algum modo, já referenciadas e dispostas em nossa mente como valores culturais. Orientam nosso pensar e imaginar. O que apresento é um caderno de anatomias existentes e criadas, células, ductos mamários, vírus e cadeias.

Por outro lado, estas criações podem ser entendidas como uma metonímia, ou seja, uma figura de linguagem que consiste na substituição de uma palavra ou expressão por outra, havendo entre elas algum tipo de ligação. Sinédoque é uma metonímia cuja substituição é da parte pelo todo.

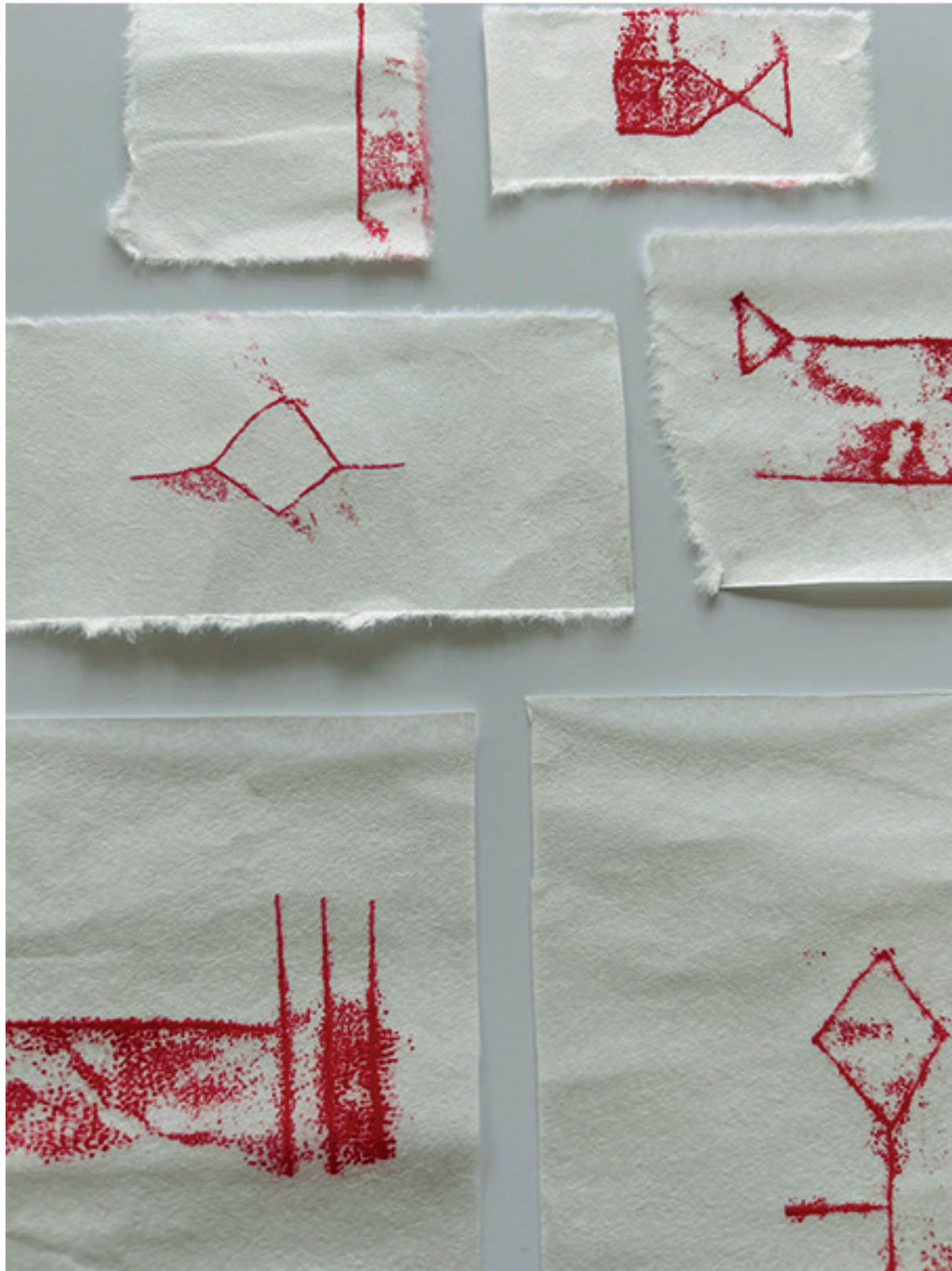
Quando uma parte vale por si própria, quando um fragmento fala por si mesmo, quando um signo se eleva, pode ser de duas maneiras muito diferentes: ou porque permite adivinhar o todo de onde foi extraído, reconstituir o organismo ou a estátua a que pertence e procurar a outra parte que se lhe adapta, ou, ao contrário, porque não há outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. (DELEUZE, 1987, p. 111).

Na busca pelo entendimento e na tentativa de uma reconstrução do corpo, esta é uma série de trabalhos que mescla o que vemos e o que não vemos, o que pode representar a muitos ou a ninguém.

Também é parte de um compilado de imagens que se refere à relação entre o mundo humano e o universo, com suas ordens e desordens, com partículas que se assemelham no mundo micro e macroscópico. O universo está em nós e nós estamos nele.

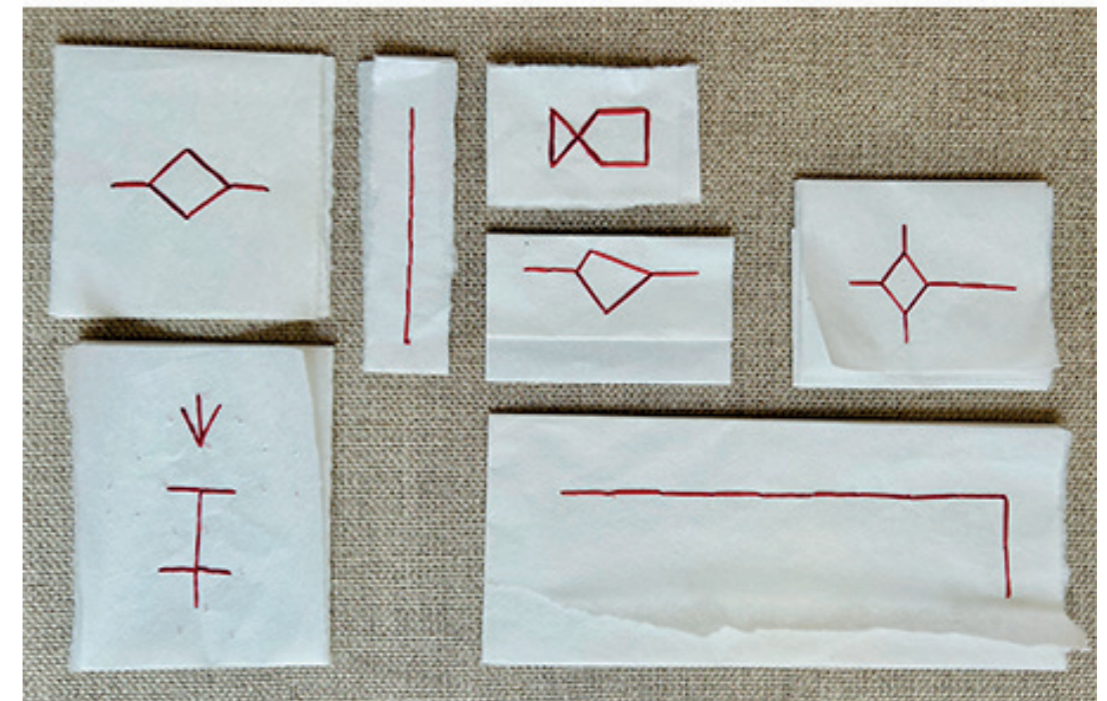
Neste grupo de trabalhos encontram-se os suportes e materiais mais variados. Bordados e monotipias, aquarelas, em papéis de algodão, de arroz e tecido. Por fim, argila e arame de alumínio para a construção de corpos, ou de partes deles (Figuras 35 a 48).

Figura 35 - Fragmentos



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Monotipia em Papel de arroz, dimensões variadas. Imagem Digital. Recorte.

Figura 36 - Fragmentos I



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão em papel de arroz, dimensões variadas. Imagem Digital.

Figura 37 - Pedacos



Fonte: Elaborados pela autora. 2023. Aquarela sobre papel de algodão, 21 x 29,7 cm cada.

Figura 38 - Veias e artérias



Fonte: Elaborado pela autora, 2023. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 30 cm.

Figura 39 – Composição Fragmentos II



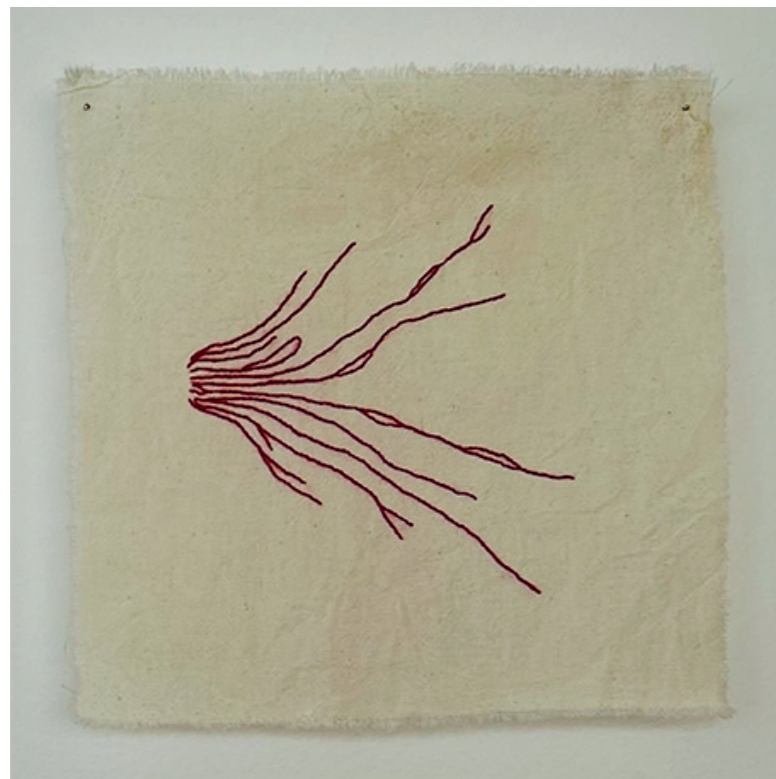
Fonte: Composição de trabalhos artísticos elaborados pela autora (Fio de Algodão sobre tecido desfiado, 20 x 20 cm). 2022. Fotografia digital.

40 - Labirinto



Fonte: Elaborado pela autora. 2022. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 20 cm.

Figura 41 - Ductos I



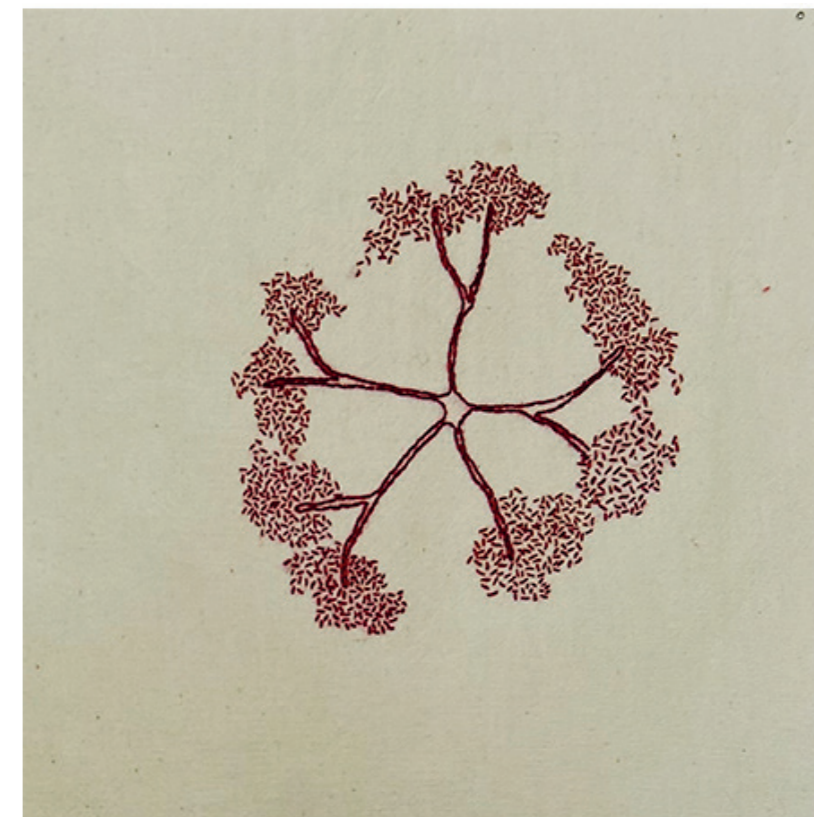
Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 20 cm.

Figura 42 - Ductos II



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 20 cm.

Figura 43 - Sem título



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 20 cm.

Figura 44 - Sem Título



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido, 20 x 20 cm.

Figura 45 - Gero



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido desfiado, 20 x 30 cm.

Figura 46 - A quem pertence este corpo?



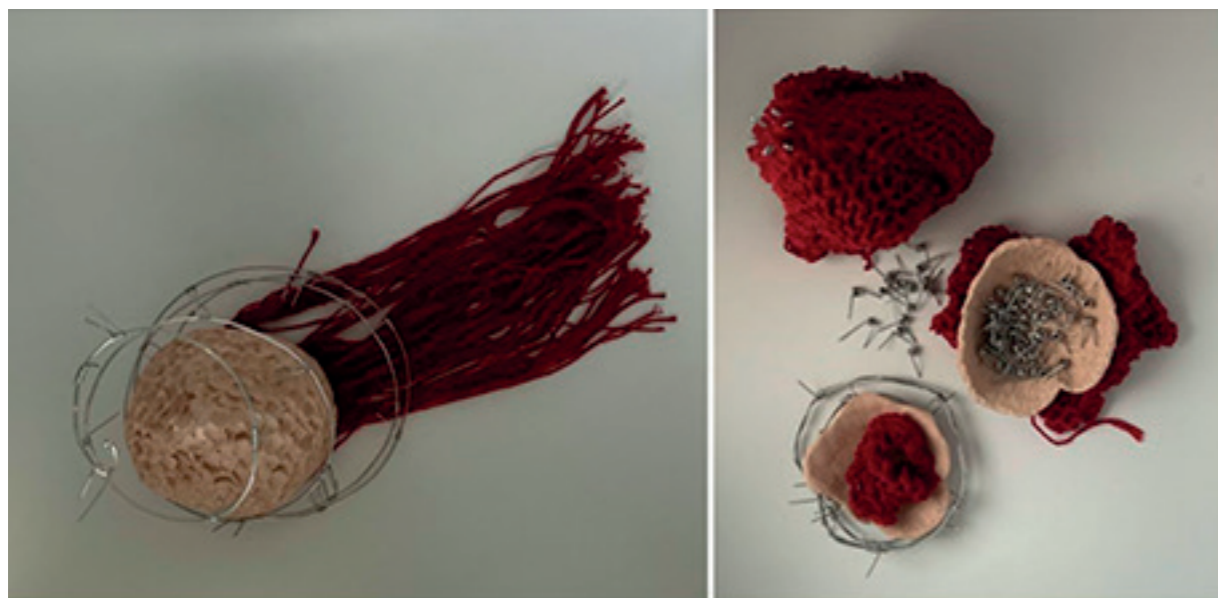
Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão, fio de alumínio e cerâmica, 40 x 50 x 20 cm.

Figura 47 - Corpos sem dono



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão, fio de alumínio e cerâmica, 40 x 50 x 20 cm.

Figura 48 – Composição fotográfica - Registros 46 e 47



Fonte: Composição elaborado pela autora. 2023. fotografia digital. Registro.

#### 4.4 MEU CORPO É BORDA DE MAR

Vai entrando. A água salgada é de um frio que lhe arrepiava em ritual as pernas. Mas uma alegria fatal - a alegria é uma fatalidade - já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir com [...] a concha das mãos faz o que sempre fez no mar... cheias de água, bebe em goles grandes, bons... E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro. (LISPECTOR, 2016, p. 426).

No nome dado a este trabalho, encontra-se o termo “corpos que se abrem como uma couve-flor” escrito pela artista Lygia Clark em seus diários. Mas, o que seriam eles? Quais são os corpos que geramos e matamos dentro de cada um de nós quando nos abrimos como uma couve-flor?

O que este trabalho propõe é mostrar o caminho percorrido por mim que, a partir da intuição, gerou corpos que foram se abrindo, diluindo, fragmentando, perdendo seus contornos e se refazendo, sempre de modo diferente, corpos que se abriram para permitir o surgimento de outros.

Os desenhos que se apresentam abaixo (Figuras 50 a 54) surgiram de inscrições de ondas do mar e podem ser vistos de formas distintas que, quando nos permitimos ser olhados pela imagem, também descobrimos grandes fissuras ou cicatrizes, como uma pele estriada que sofreu pelos diversos estados do corpo. São corpos matriz.

São o corpo feminino que se manifesta através de suas marcas que existem secretamente. Ao observá-los por diversos ângulos, não conseguimos vê-los, no horizonte, em sua plenitude. Há partes deles que só apreendemos na intenção. Esses corpos, que são objeto, mostram-se inacabados, incompletos, desmanchados. Para serem vistos por inteiro, é preciso que exista uma infinidade de possibilidades de perspectivas. Há, dentro de nós, tanto física quanto emocionalmente marcas, fissuras e cicatrizes que se mostram invisíveis, mas que estão lá.

Estes fragmentos de corpos contêm o registro da passagem do tempo em sua superfície, do jogo da vida e da morte. Neste caso, são corpos-tempo.

Construir corpos é também desfazê-los. É desmanchar seus contornos permitindo que sejam uma multiplicidade de linhas, uma trama por onde circula apenas o desejo. Neste contexto, é quando se forma o corpo-espaco construído a partir de ramificações por todos os lados, um rizoma.

Deleuze e Guattari (1995, p.19) definem rizoma como a estrutura que nos permite enraizar “por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas.” A construção do rizoma se dá sem uma grafia hierárquica.

Ao se desmanchar e perder seus contornos, o corpo permite, neste caso, a existência do mar por dentro, como ocorre no texto de Clarice Lispector citado acima. Não se trata de compreender o que se passa, apenas permitir a manifestação do desejo. São corpos que, a cada movimento da maré, se modificam. Tornam-se correntes de vento e depois ondas do mar. São corpos-movimento.

Por fim, uma homenagem à poetisa argentina Alfonsina Storni (1892 – 1938). Em sua obra, falava do corpo feminino e do desejo. Após descobrir um câncer nas mamas, Alfonsina caminhou reto na direção do fundo do mar. Em 1969, a artista Mercedes Sosa lançou uma música em sua homenagem (Alfonsina y el mar) <sup>6</sup>.

Estes trabalhos foram realizados com monotipia com carbono sobre papel de algodão, perfurações sobre papel de arroz, aquarela e bordado.

---

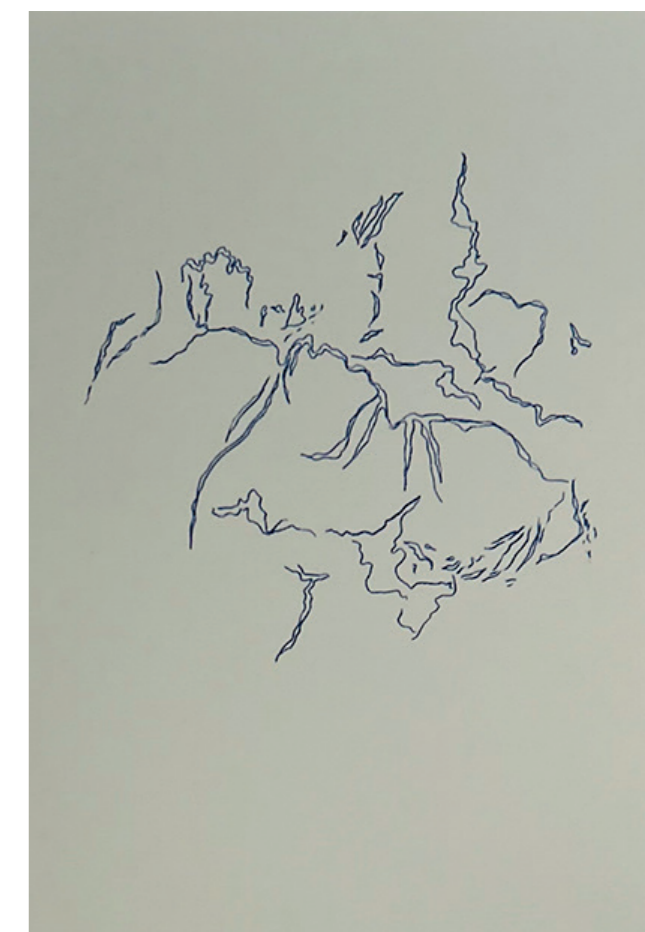
6. SOSA, Mercedes. Alfonsina y el mar. 1969. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=eU1Hpc\\_iqL8](https://www.youtube.com/watch?v=eU1Hpc_iqL8) Acesso em 24 de Out de 2023.

Figuras 49 – Composição I Série Marcas



Fonte: Composição elaborada pela autora (Detalhe da Série Marcas. 2023. Monotipia com papel carbono sobre papel de algodão, 21 x 29,7 cm). 2023. Fotografia digital.

Figura 50 - Série Marcas



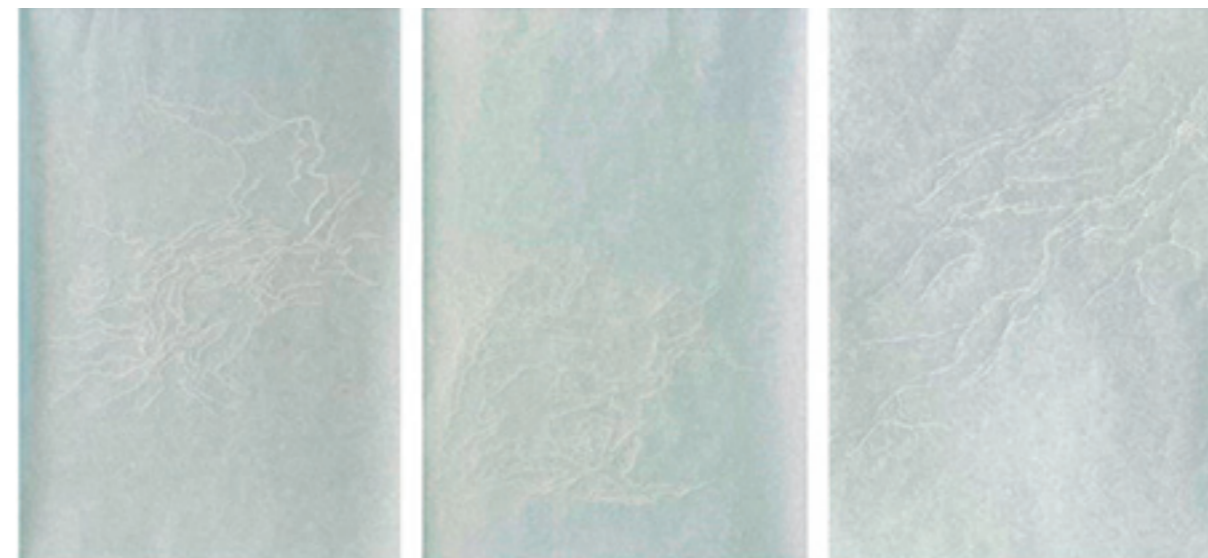
Elaborado pela autora. 2023. Monotipia com papel carbono sobre papel de algodão, 21 x 29,7 cm.

Figura 51 - Série Marcas



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Caneta gel sobre papel de arroz perfurado, 21 x 29,7 cm.

Figura 54 – Composição II Série Marcas



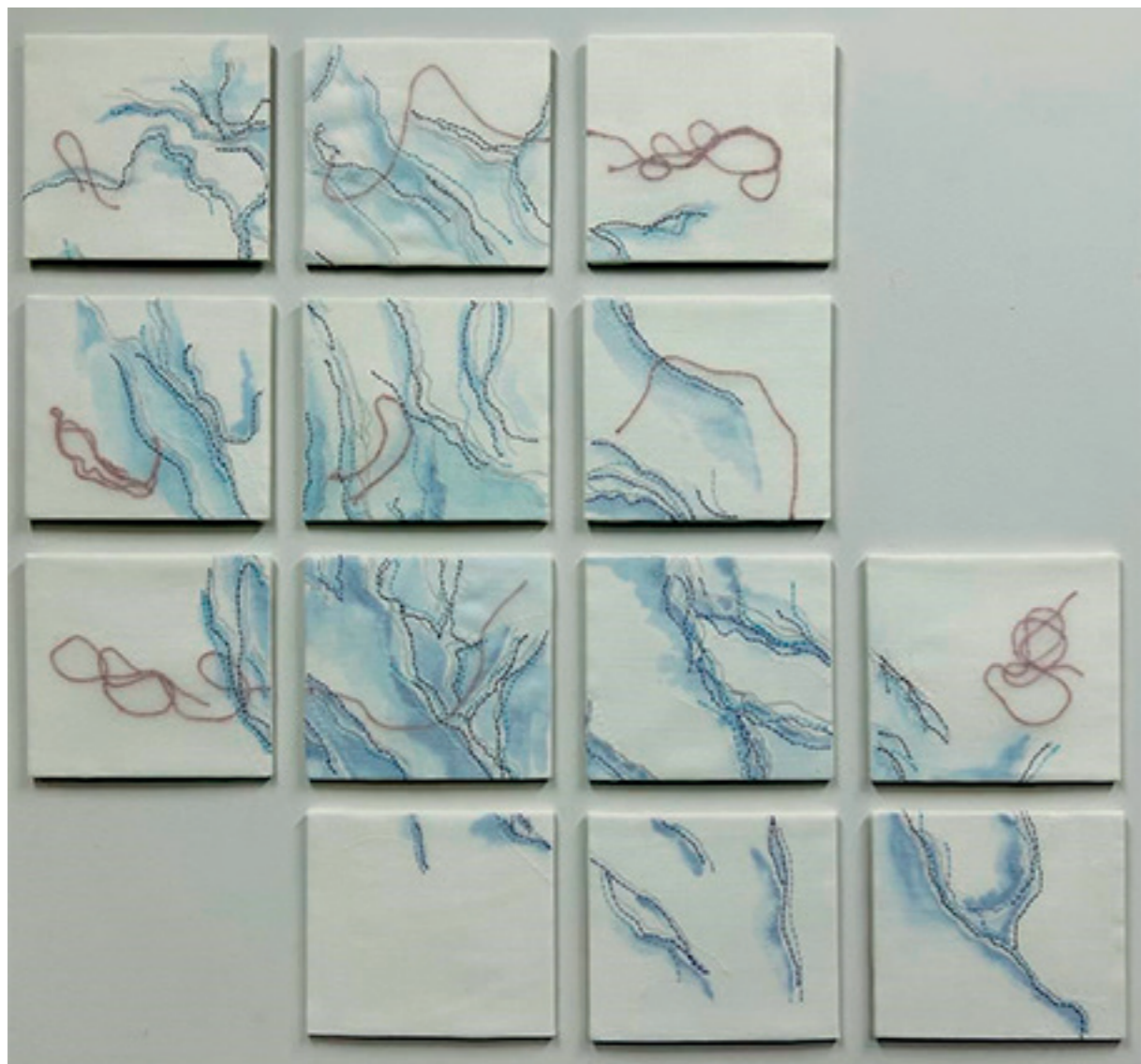
Fonte: Composição elaborada pela autora (Detalhe da Série Marcas. 2023. Caneta gel sobre papel de arroz perfurado, 21 x 29,7 cm). 2023. Fotografia digital.

Figura 53 - Estrias



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Aquarela e Fio de Algodão sobre tecido, 21 x 100 cm

Figura 54 - Para Alfonsina



Fonte: Elaborado pela autora. 2023. Fio de algodão sobre tecido, aquarela sobre papel de algodão, foam board, 18 x 20 cm cada.

Figuras 55 – Composição - Para Alfonsina (detalhes)



Fonte: Composição elaborada pela autora (Detalhes da obra Para Alfonsina. 2023. Fio de algodão sobre tecido, aquarela sobre papel de algodão, foam board, 18 x 20 cm cada). 2023.Fotografia digital.

## 5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum a muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas o existencial. É enriquecer as nossas subjetividades. (KRENAK, 2020, p. 32).

Para se construir corpos é preciso coletar miudezas que se encontram num espaço que não está no tempo, ou que está em todos eles. É preciso se abrir para experimentar o mundo, participar do movimento da vida, que só pode acontecer, vivendo-se. É preciso ter espaço para portar a memória dos ancestrais.

Neste instante, retorno ao pensamento de Lygia Clark. Acabo de ter meu corpo aberto como uma couve-flor, repleto de alegrias e dores para dar vida aos novos seres que me habitam.

Quando decidi, aos 54 anos, que deveria voltar à Universidade, mal fazia ideia de que eles existissem. Só sentia que estes corpos se agitavam dentro de mim. Também pouco sabia como coloca-los no ciclo de vida e morte. Esta é a reflexão sobre dar formas e vazão ao processo criativo e que deve continuar a partir dos questionamentos que a arte me traz.

Falar sobre o percurso artístico é falar sobre o processo de dar nomes às coisas. É construir uma forma de modo intuitivo e descobrir o nome dela. Não é inventar, mas descobrir onde está este nome, separá-lo do restante e trazê-lo à tona. É também, dar uma “certidão de nascimento” ao que foi criado.

Considero ter um bom olhar para o que está fora, a paisagem, o que está ao meu redor. Mas este é o lugar das coisas já nomeadas. O percurso a fazer foi para dentro de mim e perceber que os nomes estavam escondidos e misturados a todos os demais sentimentos que me constituem. Bons e ruins. Alegrias e ressentimentos. Escrever cada palavra deste trabalho foi compreender a necessidade e me permitir acessar este local que é o dos meus desejos.

Se acessá-los foi uma dificuldade, deixá-los nascer, foi a ação consequente. E este é o significado do processo artístico. De início, quando pensei neste trabalho, tinha a intensão de falar sobre as relações dos seres na natureza, especialmente sobre as sementes e como as técnicas da muvuca estão relacionadas à nossa maneira de viver no mundo. Mas foi preciso retroceder e entender a presença do meu corpo para poder situá-lo antes de abordar temas externos. E foi só após este mergulho que, ao me olhar, pude olhar também para o mundo e perceber o ambiente artístico dentro do universo da natureza, do invisível. Falar sobre o percurso também é falar com quais olhos eu olho o mundo.

O estudo destas relações será meu próximo passo dentro da pesquisa, principalmente com o auxílio de pensadoras mulheres, como Vinciane Despret, Donna Haraway, além de Françoise Vergès e Audre Lorde.

Quanto à Universidade, ela foi minha encruzilhada, foi o local em que meu corpo pôde ser o que ele quisesse, ter a idade que ele quisesse, pôde viver suas potências e contradições, um ambiente do pensamento diverso e livre.

Um local que me permitiu, depois de me voltar para dentro de mim, construir corpos, numa manifestação de entrega ao sagrado. De me compor de vida e de morte para gerar existências. Permitiu construir oferendas aos que vieram antes e aos que vem depois. Para se conectar com o cosmo e suspender o céu, é necessário pertencer à dimensão “espiritual”.

Também foi o espaço que permitiu o nascimento de utopias. Não as inocentes, mas aquelas me conseguem acreditar em mundos possíveis a despeito deste capitalismo agonizante e que tenta nos abraçar para um afogamento coletivo.

Se retornar aos estudos foi viver no desassossego, este trabalho de conclusão do Curso de Artes Visuais foi o registro desta vivência, foi um “manancial de coragem de enfrentamento do trágico”. (ROLNIK, 2015a, p.2).

Ao conhecer um pouco da trajetória de outras artistas que tem como tema o feminismo, compreendi que, longe de serem parte de uma bandeira, elas tiveram a arte como máxima expressão de seus desejos. Uma arte nas bordas, num vai e vem entre os corpos que as constituíram.

Nestas pesquisas, também me deparei com outras técnicas e outros artistas que serão referências para trabalhos futuros. Fazem parte de meu movimento que está na experimentação como princípio e na natureza e suas relações como fonte de ideias e diferenças. São pensamentos que expandem os limites da arte tal como ela, até então, vinha sendo entendida.

Por fim, para que todos estes corpos nascidos e para os que virão participem do ciclo da vida e da morte, é preciso entender de amor, aquele que nos faz verdadeiros e corajosos. Coragem para enfrentarmos nossos medos e limitações, dando espaço ao que nos faz livres, ou, usando as palavras da escritora estadunidense bell hooks (2021, p. 248): “É esse amor perfeito que é redentor - que pode, como o calor de um fogo alquímico intenso, queimar as impurezas e deixar a alma livre.”

É disso que se faz a arte.

## REFERÊNCIAS

ARCURI, Marcia. **Acervo em transformação**: Comodato MASP-Landmann - Têxteis pré-colombianos. In: MASP (Portal). São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos> Acesso em 6 de Out de 2023.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOURGEOIS, Louise et al. **Louise Bourgeois**: Destruição do pai, reconstrução do pai - escritos e entrevistas, 1923-1997. 1a. Edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CLARK, Lygia, **Só agora tenho necessidade de tomar notas**, In: **LYGIA Clark** [Portal]: Acervo. [S.l.]: Associação Cultural Lygia Clark, c2021 - Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65304/so-agora-tenho-necessidade-de-tomar-notas-diario-2> Acesso em 13 de Out de 2023.

DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DIAS, Marina de Aguiar Casali. **Bordado e Subjetividade**: O bordado como gesto cartográfico. Revista Palíndromo, Santa Catarina, v. 11, n. 23, p. 61-61, janeiro de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2a. Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRITANNICA, os editores da Enciclopédia. "Roberto Hooke". **Enciclopédia Britânica**, 9 de outubro de 2023, <https://www.britannica.com/biography/Robert-Hooke>. Acessado em 2 de novembro de 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. 1a. Edição. São Paulo: Editora Elefante, 2019a.

FEDERICI, Sílvia. **O Ponto Zero da Revolução**: Trabalho doméstico, Reprodução e Luta Feminista. 1a. Edição. São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico e as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GEENEN, Barzaghi. **Kumihimo, a arte do trançado japonês com seda**. In: Japan House São Paulo. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/> Acesso em 6 de Out de 2023.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. 1a. Edição. São Paulo: Editora Elefante, 2022.16. HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. 1a. Edição. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

KEHL, Maria Rita. **Delicadeza**. Arte Pensamento, IMS. São Paulo, 2009.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2a. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LE GUIN, Ursula K. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. 1a. Edição. São Paulo: n-1 Edições, 2021

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos, venceremos**. 1a. Edição, São Paulo: Brasiliense, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **As águas do mundo**. In: LISPECTOR, Clarice. Todos os contos. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LINS, Sonia. **Artes**. [S.l.], 1996. Disponível em: <https://www.sonialins.com.br/pdf/artes.pdf> Acesso em 9 de Out de 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo tela. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 5a. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

OLIVEIRA, Solange de. **Judith Ann Scott**: Arte por um fio. 1a. Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 1a. Edição. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

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

PAGANO, Jacob. **Agulhas de costura revelam as raízes da moda**. In: **Sapiens Magazine**, <https://www.sapiens.org>, Fundação Wenner-Gren para Pesquisa Antropológica, NY, USA, 2019. Disponível em: <https://www.sapiens.org/archaeology/fashion-history-sewing-needles/> Acesso em 6 de Out de 2023.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental Transformações Contemporâneas do Desejo**. Estação Liberdade: São Paulo, 1989.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. 2ª. Edição. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely (2015a). **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. In: **Revista Concinnitas**, 1(26), 104-112. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104>. Acesso em 6 de Out de 2023.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. In: **Territórios de Filosofia**, [S.l.], 2015b. Publicado originalmente em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>, Escritos de Suely Rolnik, Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/20/geopolitica-da-cafetinagem-suely-rolnik/>. Acesso em 9 de Out de 2023.

SCOTT, Joyce Wallace. **Entrelaçado**: Irmãs e segredo no mundo silencioso da artista Judith Scott, 2016 *apud* OLIVEIRA, Solange de. Judith Ann Scott: Arte por um fio. 1a. Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2022.

SIMIONI, Ana Paula. **Bordado e Transgressão**. Questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, UNICAMP. São Paulo, n. 2, v. 1, 2010.

STEIN, Débora R.; COSTA, Ricardo da. **Tapeçaria de Bayeux** (c. 1070 - 1080). [S.l.], 1998. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/tapeçaria-de-bayeux-c-1070-1080> Acesso em 6 de Out de 2023.

VELLOSO, J. & VERCILLO, J. **O que eu não conheço**. [por] Maria Bethânia, 2015. 1 vídeo (3:30min). Publicado pelo canal de Maria Bethânia - Tema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li7o3GLoYGg>. Acesso em 13 de Out de 2023.

