

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC
CAMPUS BAURU

JULIANA PAULA FLORENTINO

Yube:
um percurso de criação

BAURU

2019

JULIANA PAULA FLORENTINO

Yube: um percurso de criação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Artes Visuais, habilitação em
Bacharelado da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de
Bauru – Faculdade de Arquitetura, Artes Gráfica e
Comunicação, sob orientação da Profa. Dra.
Maria Antonia Benutti.

BAURU
2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os povos indígenas e demais pessoas que consagram suas vidas ao zelo pela Floresta Amazônica e sua biodiversidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À minha orientadora, Maria Antonia Benutti, por cada direcionamento na tessitura deste trabalho.

Aos meus pais, pelo suporte e a todos os amigos que contribuíram direta ou indiretamente na construção deste trabalho.

A todos os clientes que desejaram que eu marcasse seus corpos e suas histórias com meus desenhos, confiando muitas vezes literalmente de olhos fechados em minha capacidade.

E ao Gabriel Cruciata, por cada momento de companheirismo, paciência e carinho.

RESUMO

Este trabalho em artes desenvolveu uma obra que propôs uma aproximação com a cultura indígena brasileira, na qual foi utilizada a técnica do bordado sobre tecido. Abordou-se como as técnicas da tecelagem e do bordado surgiram na pré história, de que maneira o ofício têxtil foi socialmente construído como um labor feminino e de que forma se inseriu no âmbito artístico. A respeito dos referenciais para produção da obra, o trabalho se pautou em elementos presentes na Floresta Amazônica brasileira tais como a etnografia de Elsje Lagrou a respeito do povo *Huni Kuin* e a produção da artista inglesa Margaret Mee. No relato do processo de criação foram apresentadas as etapas da produção da obra.

Palavras-chave: processo de criação, arte têxtil, bordado, *Huni Kuin*, Margaret Mee.

ABSTRACT

This academic work in arts developed a art piece that proposed an approximation with the Brazilian indigenous culture, in which the technique of embroidery on fabric was used. It was discussed how the techniques of weaving and embroidery emerged in prehistory, how the textile craft was socially constructed as a feminine work and how it fit into the artistic realm. Regarding the references for the production of the work, the work is shown in elements present in the Brazilian Amazon Forest, such as Elsje Lagrou's ethnography about the *Huni Kuin* people and the production of the artist Margaret Mee. In the account of the creation process were presented the stages of the production of the work.

Keywords: process of creation, textile art, embroidery, *Huni Kuin*, Margaret Mee.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura egípcia mostrando tecelões.	12
Figura 2 – Tear de cintura utilizado pelo povo Kaxinawá.	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 – Detalhe de tecido indiano pintado à mão em algodão, por volta de 1750.	Erro! Indicador não definido.
Figura 4 – Tear mecânico criado por Edmond Cartwright em 1785.	Erro! Indicador não definido.
Figura 5 – Capa medieval para ocasiões de procissão usada pelo clero católico, feita entre 1475-1500.	17
Figura 6 – Bordado do povo indígena Shipibo-Conibo.	18
Figura 7 – John W. Waterhouse, Penélope e seus pretendentes, 1912.	20
Figura 8 – Alice Bailly, Les Rythmiciennes, 1918.	24
Figura 9 – Anonymous was a Woman I, 1977.	25
Figura 10 – Leonardo da Vinci. A Virgem do Cravo, 1473.	28
Figura 11 – Albrecht Dürer, <i>Iris germanica</i> . 1503.	Erro! Indicador não definido.
Figura 12 – Sketch de vegetação feito por Richard Spruce.	30
Figura 13 – Margaret Mee pintando ao ar livre.	33
Figura 14 – <i>Neoregelia margaretae</i> , Margaret Mee.	35
Figura 15 – <i>Clusia grandifolia</i> , Margaret Mee.	36
Figura 16 – Jovem <i>Huni Kuin</i> com o rosto pintado.	38
Figura 17 – Mulher Kaxinawá com tear de cintura.	40
Figura 18 – Tecelagem com motivos <i>dunuan kene</i> (desenho da anaconda) e <i>hua kene</i> (desenho de flor).	41
Figura 19 – Cesto Kaxinawá sem contraste de cor.	42
Figura 20 – Regra de composição estilística do kene.	43
Figura 21 – Vishnu, Ananta e Lakshmi.	Erro! Indicador não definido.
Figura 22 – Homem Hopi durante ritual. 1924.	48
Figura 23 – Visita à Inhotim.	53
Figura 24 – Figura da mulher indígena.	54
Figura 25 – Estudos de flores da floresta Amazônica.	55
Figura 26 – Primeiro estudo de composição.	56
Figura 27 – Segundo estudo de composição.	58

Figura 28 – Transferindo o desenho sobre o tecido.	59
Figura 29 – Cores amazônicas 1.	60
Figura 30 – <i>Heliconia acuminata</i> .	60
Figura 31 – Cores amazônicas 2.	61
Figura 32 – <i>Couropita subsessilis</i> .	61
Figura 33 – Cores amazônicas 3.	62
Figura 34 – <i>Selenicereus wittii</i> .	62
Figura 35 – Cores amazônicas 4.	63
Figura 36 – Cores amazônicas 5.	63
Figura 37 – Registro de processo.	64
Figura 38 – Fios e texturas.	65
Figura 39 – <i>Galeandra devoniana</i> , Margaret Mee.	67
Figura 40 – Tatuagens de <i>Galeandra devoniana</i> .	67
Figura 41 – Jagube.	69
Figura 42 – Estudo dos <i>kenes</i> .	70
Figura 43 – Yube.	71

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. PRINCÍPIOS	11
2. 1. A TECELAGEM	11
2. 2. O BORDADO	16
2. 3. TÊXTIL COMO OFÍCIO “FEMININO”	19
2. 4. A INSERÇÃO DO TÊXTIL NO ÂMBITO DAS ARTES	21
2. 5. ILUSTRAÇÃO BOTÂNICA - ARTE E CIÊNCIA	26
3. REFERENCIAIS	32
3. 1. MARGARET MEE	32
3. 2. CULTURA KAXINAWÁ	37
3. 3. A FIGURA DA COBRA	44
4. PROCESSO DE CRIAÇÃO	49
4. 1. O PORQUÊ E COMO SE CONSTRUIU “YUBE”	49
4. 1. 1. Primeiras ideias	52
4. 1. 2. Segunda ideia - Composição mais madura	57
4. 1. 3. Cores amazônicas	59
4. 2. INICIANDO O BORDADO	64
4. 2. 1. Materialidade	65
4. 2. 2. Espera	66
4. 2. 3. Simultaneidades entre processos	66
4. 2. 4. Intuição	68
4. 2. 5. Entrada de novas ideias	69
4. 2. 6. Finalização	70
5. ARREIMATE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.

1. INTRODUÇÃO

Tal como a intenção e desejo do artista, cada processo de criação em Arte é singular e traz consigo suas próprias diretrizes, complexidades e possibilidades diversas a cada decisão tomada no decorrer da construção da obra. Como um ímpeto dos próprios artistas em olhar de fora para compreender aquilo que é vivenciado por dentro enquanto algo novo é criado no mundo material é que surgiram estudos a respeito dos processos de criação

O objetivo geral da pesquisa se trata de investigar o meu processo de criação durante a execução de uma peça bordada sobre tecido de linho na qual me proponho uma aproximação à cultura ancestral indígena brasileira.

O percurso de criação da obra não foi apartado de outros processos criativos com linguagens distintas, de maneira que concomitantemente ao bordado, a técnica da tatuagem permeou os meus estudos. Tatuagem e bordado: técnicas tais que num primeiro momento podem parecer desconexas, num segundo olhar nota-se que ambas se tratam de agulhas que perfuram tecidos, hora feito do tramar da fibra de linho, hora tecido humano, capa protetora de um suporte vivo. Devido a sua relevância e influência na minha poética, em dado momento da pesquisa o trabalho na técnica da tatuagem será mencionado.

Assim como a produção do bordado, a estruturação deste trabalho se desenvolveu em modo de rizoma - ou em rede - de maneira que esferas aparentemente distintas são conectadas no decorrer dos tópicos.

No primeiro capítulo da pesquisa são apresentados embasamentos históricos dos assuntos pertinentes a concepção da obra final, tais como de que maneira a tecelagem surgiu na pré-história, de que forma em dado momento houve uma rota de desvio do campo meramente utilitário dos artefatos têxteis, dando origem ao bordado, além de discutir a respeito de como o ofício têxtil foi amplamente associado a um “fazer feminino” no decorrer da história e no âmbito artístico. Por fim, o primeiro capítulo discute também a presença da ilustração botânica neste mesmo âmbito.

No segundo capítulo, o estudo se dedica em mapear os referenciais da peça final pretendida, sendo elas o trabalho com ilustração botânica de Margaret Mee, elementos da cultura indígena Kaxinawá e a figura da serpente.

No terceiro, a pesquisa se interessa por fazer um documento do processo de criação da autora, de modo que se faz necessário levar a escrita para a primeira pessoa do discurso. Neste capítulo serão apresentados os estudos feitos em desenho para elaboração da obra final, a organização das paletas de cor bem como o relato das complexidades componentes num processo de criação em artes.

Por fim, o arremate, no qual são apresentadas as considerações finais do trabalho.

2. PRINCÍPIOS

2. 1. A TECELAGEM

Acompanhando-nos durante o percurso, desde a primeira infância até o final da vida e em contato direto com a maior superfície do corpo, estão os tecidos. Variando de textura, materialidade e carga simbólica as indumentárias participam do cotidiano dos seres humanos desde tempos bastante antigos.

Como forma de proteger seu corpo nos refúgios que encontrava, o homem pré-histórico manuseava materiais orgânicos como folhas e galhos de árvores com os dedos, criando tramas. Disto sucedeu o princípio da cestaria e daí em diante o desenvolvimento dos primeiros tecidos.

De maneira sensível, Cruz (1998) define o surgimento dos tecidos como sendo:

Um novo princípio de ordenação através do qual, além de se poder dar nomes a sentimentos e pensamentos que antes escapavam e confundiam, dá regras através das quais se pode organizar o caos e empreender caminhos. O surgimento da tecelagem é uma diferenciação que se opera na passagem do ciclo vegetativo e circular do plantar, colher, comer, adubar e replantar, para o quadro do tear em que o ciclo é abstraído e simbolizado sob uma forma mais elaborada, ou seja, depois do colher vem o cardar, fiar, tingir, tecer, vender e comprar. Assim, algo de humano, de um ponto de vista criativo mais vasto, é aí introduzido havendo amplificação do espaço subjetivo em relação ao tempo da cultura de subsistência. (CRUZ, 1998. p. 63)

Segundo Brahic (1998), arqueólogos sustentam que durante a Idade da Pedra - Período Paleolítico, o homem passou a deixar de abater sistematicamente os animais pois havia se tornado mais interessante usufruir do que estes lhe propiciavam (leite, crias, lã, etc.) conjuntamente com a descoberta da possibilidade de um novo modo de proteger seu corpo a partir da ideia do têxtil.

Pezzolo (2007) aponta que a professora e antropóloga Olga Soffer encontrou objetos cerâmicos em Pavlov, na República Tcheca, que datam cerca de 24 mil anos de idade e apresentam vestígios deixados por tecidos ou cordas no qual possivelmente a peça fora depositada com a argila ainda fresca, deixando os indícios dos têxteis e reiterando a existência da tecelagem já no Período Paleolítico.

Segundo Pianzola e Coffinet (1974, p. 61 apud CRUZ, 1998, p. 18) “estendendo peles de animais na entrada das cavernas, para prevenir saques, cortinas foram inventadas; em breve eles seriam tecelões”. A partir dessa afirmação,

Cruz (1998) relaciona a tecelagem ao conjunto de elementos que levou o homem ao processo civilizatório.

Devido a materialidade frágil dos tecidos criados em épocas tão remotas e unido ao clima quente e úmido da região, é misteriosa a compreensão exata a respeito da forma que tinham os têxteis, pois através dos séculos muitas peças se deterioraram. No entanto, através de pesquisas arqueológicas, foram reunidos vestígios em diversas localidades do globo, que comprovam a existência de técnicas avançadas de tecelagem em civilizações antigas, assim como ferramentas utilizadas para girar e tecer fibras.

Provindas do reino vegetal, o linho e o algodão são as fibras naturais mais antigas a serem cultivadas. No Egito (Figura 1) foram encontrados alguns tecidos em linho que remetem ao período de 6000 a.C. e na Índia o trabalho com algodão já era desenvolvido desde 3000 a.C. na Idade do Bronze.



Figura 1 – Pintura egípcia mostrando tecelões.

(Fonte: <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257238.pdf.bannered.pdf>)

Na Europa durante toda a Antiguidade até o final da Idade Média, a lã era uma das fibras têxteis mais utilizadas além da seda, cânhamo, linho, urtiga e giesta¹.

¹ Giesta (*Spartium junceum*) é uma planta selvagem proveniente do continente europeu. Em seu nome científico a palavra *spartium* designa plantas que são empregadas em têxteis. O arbusto da giesta pode atingir de 1,5 a 3 metros e devido o intenso aroma de suas flores também era utilizada na fabricação de perfumes além de infusões em chá por conta de sua potência medicinal.

Cerca de dois mil anos posteriores, o algodão seria conhecido pela cultura clássica. Em 445 a.C. o historiador grego Heródoto em viagem à Índia se referiu a planta do algodão como sendo “grandes árvores em estado selvagem cuja fruta é uma lã melhor e mais bonita que a de carneiro”. (PEZZOLO, 2007, p.25).

Transcorridos séculos e milênios, a fibra do algodão se mantém até os dias atuais com relevância substancial na produção têxtil ao redor do mundo por conta de sua durabilidade, versatilidade e conforto.

A respeito das tradicionais técnicas de tecer, Marylène Brahic (1998) afirma que a presença do tear manual é bastante antiga na América. A autora descreve que os povos indígenas “dos territórios do norte (Navajos, Sioux Hopis) como os andinos ou os da América Central (Maias, Astecas, Mixtecas) conheciam o tear antes da chegada dos colonizadores” (BRAHIC, 1998. p.22). Constata-se também que na América Latina o tear manual se preservou entre os povos originários do Peru, Bolívia, Equador e Brasil. A antropóloga Elsje Lagrou (1991) em sua etnografia sobre a cultura do povo indígena brasileiro Kaxinawá (também conhecidos como *Huni Kuin*) e aponta a presença do tear peruano ou “tear de cintura” (Figura 2) como uma conexão deles com a antiga cultura Quéchuas².

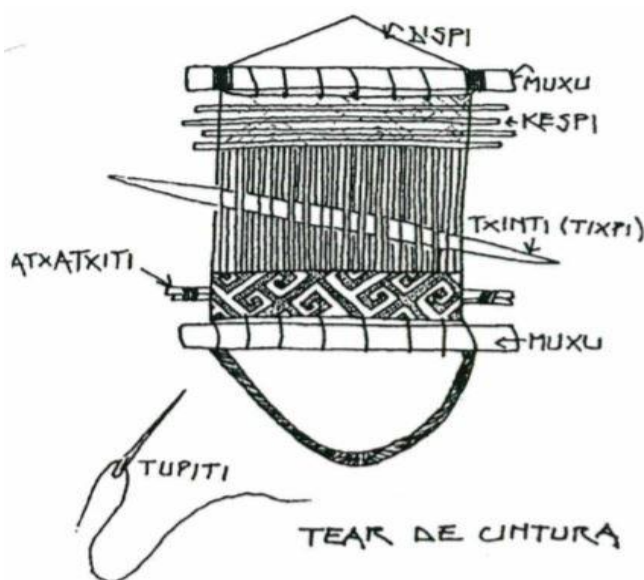


Figura 2 – Tear de cintura utilizado pelo povo Kaxinawá.
(Fonte: LAGROU, 1991. p.153)

² Referente aos Incas, povo originário do Peru que se estabeleceu na região andina há cerca de 4.500 anos a.C.

Apesar da fibra do algodão ter sido inserida na Europa no século IV a.C por Alexandre da Macedônia, somente no período das Cruzadas (1096 a 1291) é que o uso dessa matéria-prima foi difundido na Europa ocidental. No século seguinte, Veneza veio a ser precursora na produção de têxteis de algodão e por conta de a cidade italiana ser um considerável polo comercial da época, países vizinhos viriam a se envolver na produção do “novo tecido”. (PEZZOLO, 2007, p.33).

No entanto, essa fibra têxtil teve relevância no mercado Europeu apenas no século XVII com o advento dos tecidos fabricados na Índia. Por conta de suas intensas cores e padronagens exóticas, tais tecidos passaram a ser muito requeridos, incentivando a importação e até mesmo tentativa de cópia por parte da indústria europeia. Mas os europeus não gostavam apenas dos padrões coloridos dos “indianos” (Figura 3) como apreciavam também a leveza das indumentárias já que estavam acostumados com tecidos pesados feitos de lã. (PEZZOLO, 2007, p.34).



Figura 3 – Detalhe de tecido indiano pintado à mão em algodão, por volta de 1750.
(Fonte: <http://www.musee-impression.com/les-indiennes/>)

A nobreza da época disputava esses tecidos brilhantes a peso de ouro e a demanda crescia a ponto de dar origem a manufaturas que tentavam se equiparar aos autênticos “indianos”. Contudo a qualidade das primeiras imitações europeias foi

demasiadamente inferior aos originais pois os artesãos indianos tinham uma extensa habilidade e conhecimento técnico tradicional.

Durante o século XVIII embora houvesse demanda crescente, a produção local de algodão era ínfima devido à dificuldade no processo manual de tirar os caroços da planta. Por conta disso, consumir produtos têxteis providos dele era considerado um luxo e somente no ano de 1794 com o advento da máquina de desencaroçar criada pelo americano Eli Whitney é que houve uma baixa no preço da matéria-prima.

Neste mesmo período “as invenções de dois ingleses - Arkwright, com sua máquina de fiar, e Cartwright, com o tear mecânico - colaboraram para o grande progresso da indústria têxtil do algodão.” (PEZZOLO, 2007, p.36) (Figura 4)

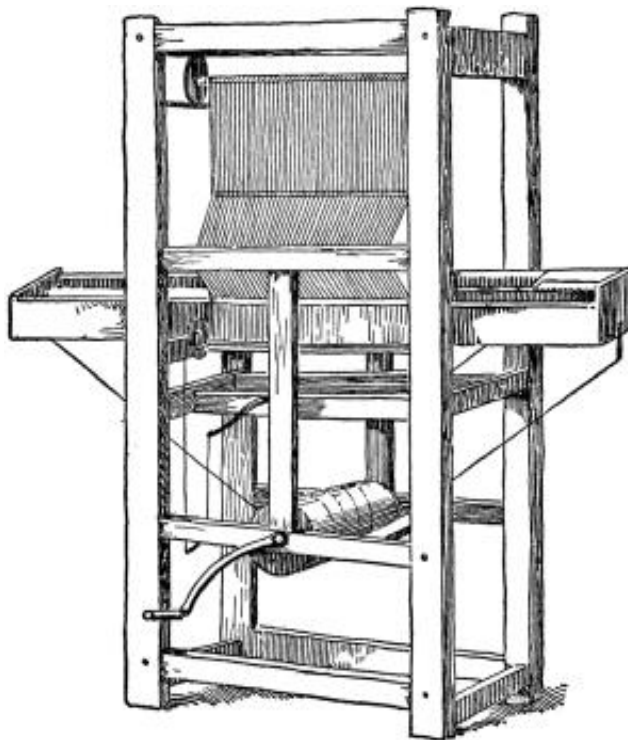


Figura 4 – Tear mecânico criado por Edmond Cartwright em 1785.
(Fonte: <http://www.culturabrasil.org/revolucaoindustrial.htm>)

Sabe-se que a invenção e desenvolvimento de maquinários empregados para facilitar a fabricação de têxteis foram o estopim para a Revolução Industrial, e que, embora posteriormente fossem substituídos gradualmente por inventos cada vez mais tecnológicos os princípios tradicionais da tecelagem permanecem os mesmos até a atualidade.

2. 2. O BORDADO

Tal como a tecelagem, o ofício do bordado teve origem na pré-história. De acordo com Silva (2006) tal técnica pode ser considerada uma das mais antigas da humanidade levando em consideração o ato do homem mesolítico, a cerca de 9.000 anos a.C. em unir pedaços de pele de animais para se aquecer, utilizando fibras de origem animal e vegetal conjuntamente com agulhas provenientes de ossos, sendo que:

Para além do anseio funcional, parece surgir, no homem, uma vontade de executar pontos ornamentais já em suas vestes mais primitivas. E é justamente nisso que se consiste o bordar, uma ação artística sobre uma superfície flexível por meio de fios, ou seja, uma costura adornada que adquire um nível mais complexo, sendo sua natureza díspar das outras atividades artesanais que possuem origem utilitária – seu fim é estritamente estético. (NOGUEIRA; BENUTTI, 2017. p.124)

Avançando para a antiguidade, os babilônicos, povo que se estabeleceu nas margens do Rio Eufrates, teriam considerável dedicação ao labor de adornar tecidos com linhas. Segundo Nogueira e Benutti (2017) “Relatos bíblicos apontam que os primeiros bordados teriam aparecido no alvorecer da civilização babilônica, e comercializado a outros territórios”. (p.124).

Silva (2006) aponta que o bordado chegou até a Europa no período Clássico e, no império Grego foi uma técnica bastante valorizada pois os gregos tinham grande apreço por tudo que era belo.

A partir disso, o bordado foi disseminado para os Romanos, indicando notória relevância da técnica para aquela civilização, sendo utilizada como forma de expressão no vestuário das pessoas da época e em objetos que eram comercializados entre civilizações orientais e ocidentais.

Durante a Idade Média a civilização bizantina preservou a cultura do bordado e “o destaque desse período estava nos mosteiros e abadias, onde foram instaladas verdadeiras oficinas artesãs, produzindo inúmeros bordados, sobretudo para as vestes dos clérigos”. (NOGUEIRA; BENUTTI, 2017, p. 125) (Figura 5)



Figura 5 – Capa medieval para ocasiões de procissão usada pelo clero católico, feita entre 1475-1500.
(Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O132235/cope-unknown/>)

É sabido o quanto a cultura clássica europeia é vastamente estudada e tida exhaustivamente como referência principal no estudo formal das Artes, inclusive no início da montagem da história da arte enquanto disciplina. (SIMIONI, 2010 p. 4)

A respeito da presença do bordado na América Latina, Queiroz (2011) afirma que em favor das técnicas que teriam tido origem na idade média europeia a arte têxtil indígena (Figura 6) teria sido apropriada ou invisibilizada durante o processo colonizador. A autora destaca ainda que desde muito antes da presença dos colonizadores, já havia na região “uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade.” (QUEIROZ, 2011. p. 6)



Figura 6 – Bordado do povo indígena Shipibo-Conibo.
(Fonte: PAIVA, 2018. p.187)

A autora aponta para o fato de que na atualidade ainda se utilizam livros de história que, embasados pelo senso comum, dizem que certas técnicas têxteis como o bordado se fizeram presentes na América somente após o contato com a cultura europeia, e isto se trata de um “reflexo da ideologia que permeia uma concepção do sujeito não europeu como vazio ou em déficit de conhecimentos tecnológicos e práticos.” (QUEIROZ, 2011. p. 8)

Ela pontua também que “a redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreta e indolente se configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia em que as técnicas vindas da Europa são hipervalorizadas.” (QUEIROZ, 2011. p. 7).

Para lidar com essa visão equivocada e injusta, a autora afirma que é preciso:

Deter-se, observar, estudar e não passar por cima do outro pois, para cada uma dessas lógicas há alternativas epistemológicas. O respeito pelo outro implica no conhecimento com o outro, em um saber habitado por todos os saberes, um saber como uma cobertura onde todos podem caber. Como uma casa habitada que da monocultura de saberes se converte em ecologia de saberes. (QUEIROZ, 2011. p.7)

Por desejar justamente experimentar tal “ecologia dos saberes” a pesquisa se interessa por uma aproximação do têxtil e outros elementos pertinentes num contexto atento a ancestralidade indígena brasileira em capítulos posteriores.

2. 3. TÊXTEL COMO OFÍCIO “FEMININO”

A respeito da construção do têxtil na cultura clássica sabe-se que durante um largo período histórico foi realizado majoritariamente por mãos femininas. Ana Maria Machado (2003) recorda o fato de que até o aparecimento do tear mecânico o ofício da fiação e tecelagem foram feitos por mulheres.

De acordo com a autora, na Grécia antiga, o fuso e a roca³ simbolizavam o cosmos e para as tecelãs da época, eram poderosos instrumento de criação. Nas palavras de Machado, o tear era considerado:

Uma máquina partenogenética, um mecanismo que faz nascer e renascer, pois a mulher segurava na mão esquerda o chumaço que ia desaparecer e na direita o fio que ia surgindo. Os destinos das almas que iam renascer eram trazidos e preparados pelo fuso e pela roca – que não davam existência às almas, mas as preparavam para existir. (MACHADO, 2003. p. 180)

Na Antiguidade Grega, a elaboração de têxteis se dava no interior das casas, mediante utilização de técnicas elementares, só atingindo a categoria de atividade artesanal profissional em casos excepcionais. Ana Maria Machado (2003) atesta que neste período a sociedade dependia da fiação e da tecelagem de maneira significativa pois as mulheres

Não constituíram apenas o modo de produção básico da casa, mas também forneceram os primeiros produtos para os antigos mercados de troca de mercadorias e permitiu a domesticação feminina, o confinamento da mulher no espaço doméstico. Ao mesmo tempo, possibilitou também que o aproveitamento desse excedente de produção levasse a formas primitivas de acumulação de riqueza que geralmente se acompanhavam pelo

³ Ferramentas utilizada na fiação manual ou mecânica.

aumento das casas (ou pela construção de novos espaços) onde a fiação e a tecelagem se faziam lá dentro, longe das vistas, permitindo que os homens que comerciavam ocultassem essa evidência e pudessem negar sua dependência da produtividade feminina. (MACHADO, 2003. p.181)

Cardoso (2006) afirma que “fiar, urdir, tramar, tecer são para muitos povos, atos dotados de propriedades mágicas, capazes de modificar os acontecimentos e interferir na vida das pessoas” (p.102) e cita Penélope⁴ (Figura 7) como uma personagem mítica que simboliza o ofício da tecelagem na cultura clássica grega.



Figura 7 – John W. Waterhouse, Penélope e seus pretendentes, 1912. Óleo sobre tela. 130x188cm.
(Fonte: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=36>)

Na Roma antiga o labor de fiar a lã era um indício de que a mulher era íntegra e por isto “a roca e o fuso eram os únicos objetos particulares da noiva, levados [...] à casa do esposo. Eram símbolos das prendas domésticas da jovem, de sua habilidade e da capacidade que terá para gerir seu lar” (CARDOSO, 2006. p. 95).

⁴ “Quando seu esposo Ulisses se ausentou, Penélope se viu assediada por uma multidão de pretendentes, então começou a tecer e disse que somente quando terminasse escolheria seu futuro esposo, se valendo da artimanha de desmanchar de noite o que havia feito de dia, podendo esperar o retorno de seu amado.” CARDOSO (2006), p.102

Mais à frente na história da Europa, em épocas medieval, moderna pré-colonial e colonial, o ofício do bordado ainda era

[...] prioritariamente produzido como uma atividade restrita à vida privada, seja nas mãos das mulheres ricas ou em conventos [...] o espaço da produção do bordado foi talvez um dos poucos espaços em que a mulher podia se reunir com outras mulheres e expressar sua subjetividade no material bordado e eventualmente através da produção de discurso. (QUEIROZ, 2011. p 15)

Embora durante aquele período o labor do bordado tenha sido desempenhado em grande parte por mulheres, as produções não eram incorporadas no circuito econômico daquela sociedade, sendo restringidas ao ambiente doméstico e as artesãs

Não podiam pertencer a nenhuma corporação, portanto, não beneficiavam de um real reconhecimento enquanto profissionais, enquanto participantes activas na vida econômica. [...] o bordar visível, público, espectacular, ostentatório, caro (não só em termos de mão de obra, mas também em razão do uso de materiais raros como os fios de ouro ou de seda), noutras palavras simbólica e economicamente muito valorizado, era produzido por homens e destinava-se à decoração das vestes das elites sociais e religiosas ou de acessórios têxteis usados em cerimônias políticas ou litúrgicas. (DURAND, 2006. p 4)

Percebe-se que o ofício têxtil estava presente de maneira mais intensa somente num contexto íntimo, recolhido e que transitava “entre o lazer e as obrigações domésticas, como um lazer que é legitimado pelo trabalho com os objetos, já que o ócio feminino ainda é problemático e quase não tem legitimidade.” (QUEIROZ, 2011. p. 16).

A inserção da esfera têxtil num contexto diferente do ambiente doméstico se deu a partir do declínio da popularidade das academias de Arte europeias no final do século XIX.

2. 4. A INSERÇÃO DO TÊXTIL NO ÂMBITO DAS ARTES

Por estarem atrelados ao fazer doméstico e de recato, os meios têxteis enfrentaram certa dificuldade em se desprender da aura de artesanato ou produção menor no decorrer da história. No que se refere aos têxteis inseridos na esfera das Artes, Paula (2006) diz que:

Por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão. Arte decorativa, arte menor, artesanato foram algumas das denominações atribuídas aos tecidos por um mundo masculino, de homens viajantes, homens cientistas, homens de deus, homens historiadores e homens de museu. (PAULA, 2006. p. 256)

A partir dos estudos de Vasari é que houve no Renascimento a estruturação da história da arte como disciplina. O estudioso afirmava que uma atividade artística superior deveria estar alicerçada por uma atividade intelectual, ou seja, pautada por todas as habilidades técnicas que se ramificaram a partir do *disegno* como a pintura, a escultura e a arquitetura. De modo que o fazer artístico verdadeiro era constituído no pensamento e apenas produzido pelas mãos, sendo assim fruto de uma ação mental. Este era o ponto crucial que distinguia a categoria de “grande arte” de um “artesanato” e os estudos vasarianos demonstravam que havia na época um claro empenho em destacar e enaltecer uma em relação a outra de maneira que a figura do artesão era vista “como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a “grande arte.” (SIMIONI, 2010. p. 4).

De acordo com a autora, a estima por uma “arte pura” e a depreciação do “artesanato” foi acentuada com a criação das Academias de arte a partir do século XVIII que detinham o monopólio do estudo do modelo vivo, que se tratava de um elemento indispensável para ingressar nas técnicas mais bem quistas na hierarquia acadêmica, como as pinturas históricas, por exemplo. Sabe-se que por conta do decoro presente na sociedade da época, a admissão nos estudos de modelo vivo foi vetada às mulheres, sendo assim um obstáculo do ingresso delas aos gêneros artísticos considerados superiores. Deste modo, se deu a convenção de que pessoas do gênero feminino estariam aptas a desenvolver apenas ofícios menores como pintura em porcelana, cerâmica, tapeçaria, tecelagem e bordado.

O ofício têxtil ainda levava consigo o status de “fazer feminino” no decorrer do século XIX e passou a se transformar lentamente no final deste mesmo século com o declínio da reputação das Academias de Arte e com a retomada da apreciação dos suportes têxteis a partir do movimento Art Nouveau (francês, austríaco, alemão e italiano) e também pelo movimento britânico Arts & Crafts.

No entanto, as relações entre os gêneros neste sentido se alteraram muito pouco no decorrer da história da Arte e as hierarquias entre linguagens ainda não

teriam sido extintas. Embora no século XX a famosa escola de Artes e Design Bauhaus tivesse seus alicerces pautados por ideais vanguardistas e revolucionários, sabe-se que as mulheres que desejavam se dedicar aos estudos de arquitetura e pintura eram desestimuladas de forma sistemática pela instituição e logo após findarem o curso preparatório, eram direcionadas para as oficinas de tecelagem, encadernação ou cerâmica.

Conforme Gradim (2015) aponta, a oficina de tecelagem da Bauhaus

Era uma espécie de gueto feminino, e passava por muitos preconceitos, inclusive dos pintores envolvidos na Bauhaus, que achavam que a tecelagem era uma arte menor e que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. Muito da arte que era produzida nesta oficina e pelas mulheres era qualificado pelos homens como feminino e artesanato. (GRADIM, 2015. p. 4)

Pode-se notar que a escola mencionada insistia numa tradição histórica de vincular o ofício feito por mulheres a um trabalho alienado, apartado do âmbito inventivo.

A técnica do bordado é um excelente exemplo do que se considerava uma “arte feminina” por conta de seu fazer ser estreitamente conectado ao âmbito doméstico e de modo que ainda no início do século XX, trazia consigo a conotação de amadorismo. Este fenômeno se trata de “fruto de um processo social de longa duração que envolve muitas dimensões da vida social, entre elas as disputas no interior do campo das artes.” (SIMIONI, 2010. p.7).

Pode-se dizer que ainda no século XX houveram artistas conceituados e atuantes nos domínios têxteis, como por exemplo o artista italiano Giacomo Balla, a russa Sonia Delaunaya e a suíça Alice Bailly (Figura 8) que pintava com óleo e ora com a lã, alternando entre domínio dos pincéis e agulhas.



Figura 8 – Alice Bailly, *Les Rythmiciennes*, 1918. Lã e papelão, 82 x 66,5 cm.
(Fonte: <https://awarewomenartists.com/artiste/alice-bailly/>)

No entanto, naquele momento Alice Bailly não havia proporcionado de fato um confronto as hierarquias artísticas e sociais as quais as mulheres estavam submetidas de maneira desequilibrada em relação aos homens. A respeito dessa relação entre linguagens têxteis na arte e questões de gênero, houve uma transformação significativa a partir dos anos 70 nos Estados Unidos com o advento do feminismo no qual as mulheres propunham “não mais aceitar as hierarquias artísticas estabelecidas e se esforçar para nelas integrar as obras têxteis, vistas como essencialmente femininas, dentro do campo dominante e fazer algo mais ousado: subverter o cânon.” (SIMIONI, 2010. p. 9).

Segundo a autora, neste momento da história da Arte, a artista Mirian Schapiro foi uma precursora da revalorização dos meios têxteis tradicionalmente operados por mulheres e suas obras tinham a intenção de criticar o preconceito e negligência atribuído às mulheres no campo artístico.

Em “Anonymous Was a Woman” (Figura 9), Schapiro elegeu diversos procedimentos considerados inferiores, por serem hipoteticamente “domésticos” e “femininos” e os retirou de seus ambientes costumeiros, levando-os a exibição ao público como objetos de arte.

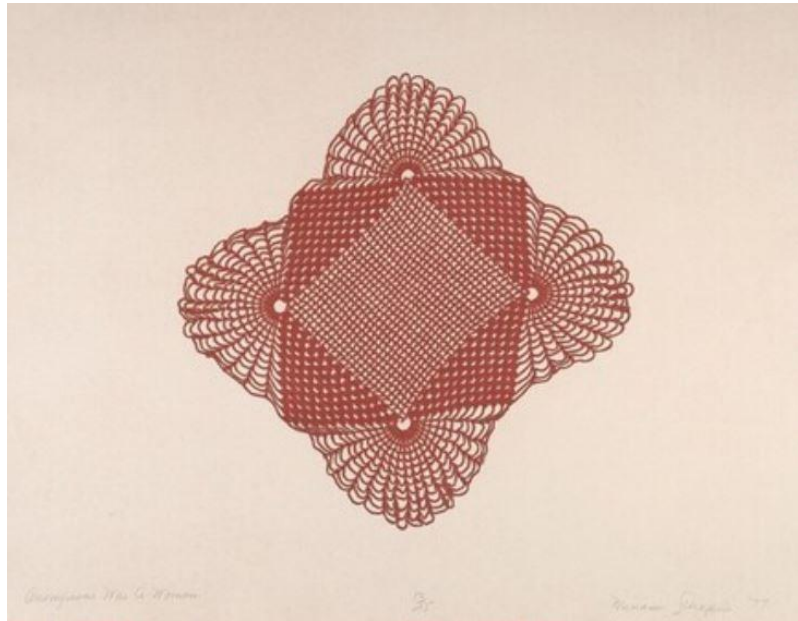


Figura 9 – Anonymous was a Woman I, 1977.

(Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56923.htm>)

Pode-se estabelecer que o título da série criada por Schapiro se trata de uma observação para o fato de que artefatos antes denominados de “artesanato” estavam invisíveis para o âmbito da Arte pois as mulheres é que eram invisibilizadas.

Pensar a respeito da inserção do têxtil na Arte é inerente à reflexão de questões de gênero associadas ao subjugamento do feminino em detrimento do enaltecimento do masculino em culturas ditas *civilizadas*. O adjetivo anterior é trazido neste momento da pesquisa como uma provocação, pois o senso comum explana que o *civilizado* tem mais valor em relação ao *incivilizado*, ou selvagem, (atributos associados aos povos originários do Brasil no período da colonização) e mais à frente o estudo discorre a respeito da cultura indígena do povo *Huni Kuin* onde a dinâmica do têxtil também é tida como um ofício realizado por mulheres, no entanto, a ideia de subjugamento entre gêneros é ausente.

2. 5. ILUSTRAÇÃO BOTÂNICA - ARTE E CIÊNCIA

Bem como os meios têxteis habitam concomitantemente duas esferas, (do artesanato e de Arte) a ilustração científica botânica também transita entre dois âmbitos: o de conteúdos científicos e o perímetro artístico.

Oliveira e Conduru (2004) definem que

A ilustração científica é um tipo de representação figurativa cujas finalidades são registrar, traduzir e complementar, por meio da imagem, observações e experimentos científicos que vão desde a descrição de espécies microscópicas de animais e vegetais até a anatomia humana, passando pela arqueologia, paleontologia, mineralogia, geologia, cartografia, astronomia, arquitetura, física, engenharia e história natural de uma infinidade de seres vivos e sua relação com a paisagem ou nichos onde vivem. (OLIVEIRA; CONDURU, 2004. p.336)

Para Sobral, Lopes e Trinchão (2018) a Ilustração Científica nasce, do cruzamento interdisciplinar entre o Desenho e a Ciência enquanto Correia (2011) afirma que a Ilustração científica se trata de

[...] um domínio gráfico que trabalha num campo de intervenção bastante vasto, diversificado e motivador, conciliando a CIÊNCIA e a ARTE num único modelo de comunicação não polissêmico (sem múltiplos sentidos). Constitui em si uma ferramenta extremamente útil, versátil e poderosa no processo de aprendizagem, de educação e de construção do conhecimento. (CORREIA, 2011. p.225)

Entretanto, Oliveira e Conduru (2004) pontuam que existem opiniões conflitantes sobre se considerar ou não a ilustração científica como Arte sendo que a maioria dos pesquisadores na área entendem que as produções deste âmbito se tratam apenas de imagens feitas de maneira artesanal tendo o emprego de habilidades artísticas exclusivamente para uso científico, enquanto por outros autores é classificada meramente como arte utilitária.

Os autores explicam que a ilustração científica é, em sentido geral, uma imagem acompanhada de um texto explicativo e que mesmo ligada a determinada descrição escrita, possui certa autonomia pois o ilustrador pode se abster de representar certos detalhes ou até mesmo exacerba-los como recurso para atingir um objetivo de estudo específico através da figura.

Oliveira e Conduru (2004) estabelecem que nesta modalidade de ilustração

o primeiro requisito é a informação visual fidedigna quanto à verossimilhança, para o que é seguramente necessário o emprego de técnicas artísticas. As qualidades estéticas, supostamente secundárias, são apreciadas porque tornam o desenho do espécime mais atraente e com freqüência mais inteligível. (OLIVEIRA; CONDURU, 2004. p. 369)

É interessante saber que o campo da botânica recebeu mais atenção e detalhamento nas composições figurativas de ilustração científica (em relação às ilustrações de animais por exemplo) pois qualquer erro na identificação de uma espécie vegetal para fins agrícolas ou medicinais poderia causar mortes ou fracasso econômico, de modo que pôde assim alcançar um elevado padrão de excelência tanto artística quanto científica na Europa renascentista.

Irmgard Schanner (1998) relata que por conta do pensamento humanista no período renascentista houve uma necessidade de outorgar à ilustração botânica o atributo de instrumento científico aplicado à Arte. Rix (2014) afirma que o hábito em retratar flores em pinturas de temática religiosa teve início no século 15 e se manteve durante todo o renascimento e além de terem caráter decorativo, traziam consigo um forte simbolismo. Leonardo da Vinci foi um propulsor do desenho botânico no período renascentista italiano, tendo seu trabalho considerado como um ótimo exemplo da união do conhecimento científico e expressão artística.

Schanner (1998) conta que Da Vinci criava desenhos de espécies de plantas com a finalidade de auxiliar na produção de alguns de seus quadros como a obra *Sant'Anna, a Virgem e o Menino* e na obra *Leda e o Cisne*, entre outras.

Em *A Virgem do Cravo* (Figura 10) Maria segura um cravo vermelho escuro “cuja cor lembra o sangue da Paixão e também o casamento místico entre mãe e filho, figurando assim Cristo e a sua Igreja.” (MARTINS, 2019).



Figura 10 – Leonardo da Vinci. *A Virgem do Cravo*, 1473.

Óleo sobre madeira, 62 x 47,5 cm, Alte Pinakothek Munique, Alemanha.

(Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-irmem-do-cravo-leonardo-da-vinci/>)

Segundo Schanner (1998), as ilustrações de flores e paisagens em geral feitas por Leonardo Da Vinci foram um exercício estendido por cerca de mais de cinquenta anos na vida do artista e que mesmo em outros desenhos científicos feitos por ele, seja de anatomia humana ou até mesmo de materiais inorgânicos como pedras, Da Vinci direcionava uma genuína investigação para conhecer a formação e os fenômenos da natureza.

Enquanto Leonardo da Vinci era o mais renomado pintor renascentista do sul da Europa, Albrecht Dürer era considerado seu equivalente no Norte (RIX, 2014).

Sabe-se que Dürer se empenhava exaustivamente em reproduzir de maneira fiel as espécies que elegia, rejeitando antigas fórmulas para representação de plantas a cargo de desenvolver seu próprio método de estudo no ambiente natural.

Rix (2014) menciona uma grande pintura da *Iris germanica* (Figura 11) que pode ter sido um estudo para a obra *A Nossa Senhora com a Íris*, pintada por ele em 1508.



Figura 11 – Albrecht Dürer, *Iris germanica*. 1503.
Aquarela, 77cm. Kunsthalle Bremen, Alemanha
(Fonte: <https://www.hung-art.hu/tours/masterms/iris.html>)

Buscando delimitar o papel do artista e do cientista, Oliveira e Conduru (2004) dizem que a arte não se propõe a imitar a natureza; a natureza é um pretexto para as experiências do artista.

O cientista, ao contrário, procura as respostas de fenômenos da natureza na própria natureza.” (p.373) Enquanto Schanner (1998) conta que em seu Tratado de Proporção, Dürer

Diz que um conhecimento profundo e uma consciência da natureza são necessários. Para ele a vida na natureza manifesta a verdade sobre as coisas, portanto é preciso observá-la diligentemente, sem abandoná-la arbitrariamente, imaginando encontrar o melhor por si mesmo fora dela. A arte pura está embutida na natureza. Para Dürer, o artista produziria uma arte consistente se usasse a natureza como matéria prima para sua expressão. (SCHANNER, 1998. p. 14)

Mais à frente na história, no século XIX existiram naturalistas ingleses interessados em conhecer e explorar o ambiente natural sul-americano. Em especial o território Amazônico brasileiro despertava a curiosidade dos pesquisadores e o acesso ao Brasil já era viável pelos portos. A autora apresenta os três naturalistas mais engajados na época, dentre eles Richard Spruce (Figura 12) que influenciou a trajetória de Margaret Mee, artista sobre a qual o estudo discorrerá melhor no capítulo posterior.



Figura 12 – Sketch de vegetação feito por Richard Spruce.
(Fonte: <https://paintingvalley.com/spruce-sketch#!>)

Richard Spruce, naturalista inglês chegou no porto de Belém do Pará em 1849 para iniciar sua investigação de espécies nativas amazônicas, viajando ao longo do Rio Negro até os Andes. As passagens do diário de Spruce atraíram a atenção de Margaret Mee para a diversidade e abundância Amazônica, além de a influenciar na atuação em defesa de espécies em extinção documentando-as

visualmente em suas pranchas. E o ponto em comum entre Mee e Spruce foi o fato de ambos serem tomados pela curiosidade exploratória em território amazônico, ele calcado em seus empreendimentos científicos e ela, na atuação artística.

Schanner (1998) propõe situar a ilustração botânica entre as artes aplicadas, de modo que esta modalidade de desenho seja considerada como arte engajada no campo científico, distinguindo-a de arte decorativa ou pintura de natureza morta.

Oliveira e Conduru (2004) consideram que existe uma fresta entre arte e ciência de modo que, quanto ao objetivo primordial, a arte figurativa e ilustração científica diferem, afinal a primeira possui irrevogável parcela de subjetividade enquanto a outra possui clara função didática, contudo, no desenho científico “embora se deseje objetividade quanto a sua interpretação, também é inevitável a sua natureza ambígua [...] além de depender do olhar e, conseqüentemente, do conhecimento de cada um.” (OLIVEIRA; CONDURU, 2004, p. 378).

Por fim, os autores propõem que se defronte a uma representação de certa espécie de planta nos ocorrer questionar se contemplamos ou não uma obra de arte, é preciso levar em consideração a finalidade de sua realização além de qualidades estéticas e período em que foi feita.

3. REFERENCIAIS

3. 1. MARGARET MEE

Margaret Mee foi uma destemida pesquisadora da floresta tropical brasileira, além de notável artista botânica aclamada tanto pelos botânicos quanto pelos críticos de arte pelo mundo.

Nascida em 1909 em Chesham, zona rural próxima de Londres na Inglaterra, Mee cresceu em uma casa humilde no campo. Conforme aponta Schanner (1998) desde a infância, as plantas já eram elementos marcantes em seu meio pois seu pai era naturalista amador e a incentivava a observar e desenhar espécies de plantas coletadas em seu quintal.

Aos dezessete anos, Mee se matricula na Escola de Arte, Ciência e Comércio de Londres, porém não completa o curso por se sentir mais preocupada na época por questões políticas como a crescente ascensão do nazismo. Tal interesse a leva para a Alemanha a fim de presenciar a realidade do país que em 1930 perseguia comunistas e judeus. Após algum tempo, ela retorna à Inglaterra, casa-se e engaja-se na causa trabalhista ao se filiar ao Sindicato dos Trabalhadores. (SCHANNER, 1998. p. 99).

No período da guerra do continente europeu, Mee divorcia-se e decide morar na França até o final da guerra e em 1945 volta a seu país e inicia os estudos na *St. Martin School of Art*, onde conhece Greville Mee, seu segundo marido e companheiro até o fim de sua vida.

Em *St. Martin*, Mee expande seus horizontes no âmbito artístico e é aceita na conceituada *Camberwell School of Art* como estudante regular. Com influência do pintor Victor Pasmore, Mee se atenta com mais rigor ao exercício de observação no desenho e aprende a dominar a forma, proporção e profundidade no desenho.

No ano de 1952 Mee e seu marido visitam o Brasil, a fim dela visitar a irmã enferma que vivia em São Paulo e decidem morar próximos a ela até sua recuperação. Mee chegou a lecionar como professora de arte no *Saint Paul* colégio inglês, em São Paulo.

Em 1956 com 47 anos de idade e motivação para retratar a beleza admirável das espécies do território brasileiro, Margaret Mee (Figura 13) realizou sua primeira expedição para a floresta Amazônica, com destino a Murucutum no rio Gurupi.

Acompanhada de sua amiga Rita, Mee conheceu povos ribeirinhos, suportou os insetos implacáveis e à escassez de bebidas e alimentos e em seu diário, a artista registrou os relatos de sua experiência em contato das regiões amazônicas mais longínquas. (OLSEN in MEE, 2010. p.10).

Schanner (1998) relata que Margaret Mee fazia questão de pintar as plantas em seu habitat natural, permitindo a captação dos aspectos particulares de uma espécie viva e fresca, de forma que seu trabalho “chega a atingir perfeição no seu naturalismo, sem se tornar mero estereótipo.” (SCHANNER, 1998. p. 105).

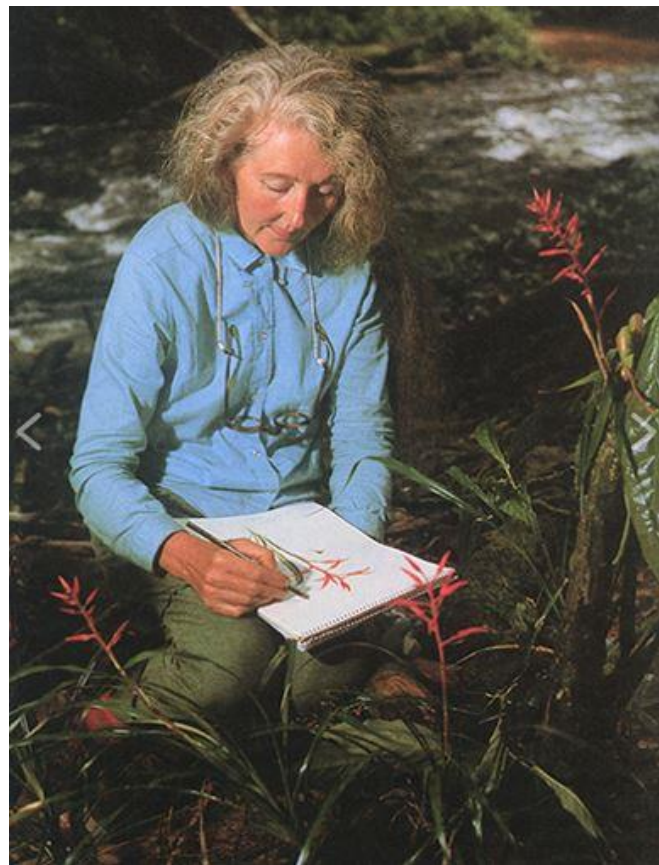


Figura 13 – Margaret Mee pintando ao ar livre.
(Fonte: <http://www.thaisslaski.com.br/margaret-mee-arte-e-ciencia-em-foco/>)

Na época, a artista também “desempenhou um papel conservacionista, pois chamava a atenção das autoridades sobre o desmatamento desenfreado que ocorria na Amazônia.” (ALMEIDA, 2014. p. 43).

O livro *Flowers of the Amazon Forests* reúne textos “extraídos diretamente dos diários escritos durante essas viagens, focados em seu trabalho como ilustradora botânica, e de suas opiniões a respeito do rápido e gradual

desaparecimento da floresta tropical brasileira” (OLSEN in MEE, 2010. p. 7). Nas palavras de Mee:

Enquanto navegávamos pelo meu adorado Rio Negro, verificamos que as margens estavam quase irreconhecíveis, com queimadas consecutivas vistas até no horizonte. Passam-se apenas dois anos desde que estive aqui, e dessa vez não pude ver nenhuma árvore grande nas margens. Nenhum pássaro. O que sobrou da floresta estava magro e pobre. A velocidade da destruição era assustadora. (MEE, 2010. p.126).

Schanner (1998) relata que em 1962, em sua segunda viagem ao Mato Grosso na qual teve contato com a vegetação do Cerrado, Mee registrou em diário relatos que falavam a respeito dos

sinais de agressão ao meio ambiente tais como o uso de agrotóxicos nas lavouras, o que provocava gradualmente o desaparecimento de bromélias epífitas ou quaisquer plantas do gênero. Além de conflitos por posse de terra [...] e fazendeiros que distribuía comida envenenada aos índios a fim de exterminá-los. (SCHANNER, 1998. p.107).

Dois anos depois de conhecer o Cerrado brasileiro, em viagem pelo Rio Negro “Margaret faz coletas para o Instituto de Botânica de São Paulo e para o Sítio de Burle Marx no Rio de Janeiro e nessa viagem encontra uma bromélia que será batizada com seu nome, a *Neoregelia margaretae*.” (SCHANNER, 1998. p. 107). (Figura 14)



Figura 14 – *Neoregelia margaretae*, Margaret Mee.
(Fonte: MEE, Margaret. 2010. p.49)

Em épocas diferentes, Margaret Mee e o naturalista Richard Spruce se dedicaram incansavelmente a conhecer a região do alto Rio Negro e nesta área, Mee fez “coleta e alguns esboços da *Clusia grandifolia*, a qual Spruce encontrara em 1852, mais de um século antes.” (SCHANNER, 1998. p.104). (Figura 15)



Figura 15 – *Clusia grandifolia*, Margaret Mee.
(Fonte: MEE, Margaret. 2010. p.49)

Schanner (1998) pontua que Margaret Mee submetia a si mesma certa organização para coleta de espécies, definindo a quantidade de exemplares a coletar, e que sua escolha baseava-se “na impressão visual que a planta lhe causava [...] Não que ela não levasse em conta critérios botânicos para a coleta, mas continuava ainda fiel ao impulso estético que a levou ao desenho botânico.” (SCHANNER, 1998. p.108).

Com o apoio de seu amigo Burle Marx, ela atraiu a atenção da mídia brasileira e internacional para a proteção da Floresta Amazônica brasileira através de exposições de suas ilustrações e, segundo Almeida (2014)

após anos de experiência, aprendeu o suficiente para escrever relatórios para o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF depois transformado em IBAMA) [...] e em 1976, ela foi premiada com um MBE (Membro da Ordem de Maior Excelência do Império Britânico) e, em 1979, a ordem brasileira de Cruzeiro do Sul por seus serviços de pesquisa botânica. (ALMEIDA, 2014. p. 48).

Após trinta e dois anos intensamente dedicados às expedições para a Amazônia, inclusive exposta a inúmeros riscos que uma floresta pode oferecer, Margaret Mee tem sua vida interrompida repentinamente num acidente de carro em Londres no ano de 1988 aos 79 anos de idade. Um ano depois do ocorrido, em sua homenagem, amigos e pessoas que compartilhavam de seus ideais reúnem-se para constituir a chamada Fundação Botânica Margaret Mee, hoje conhecida por Fundação Flora de Apoio à Botânica que se trata de uma instituição que tem como objetivo viabilizar projetos de pesquisa de botânica, além de fomentar a preservação da biodiversidade e promover a formação de ilustradores na área

Almeida (2014) considera Margaret Mee um belo exemplar de interdisciplinaridade atuante entre Ciência e Arte, intercalando o rigor que a área científica exige com a experiência estética proporcionada pela arte e por sua vez, Schanner (1998) afirma que o ilustre trabalho de Mee “desempenhou o papel de abrir portas, abrir caminho para que ilustradores contemporâneos a ela no Brasil se firmassem como tais e ainda outras futuras gerações se formassem nesse campo.” (SCHANNER, 1998. p.110).

3. 2. CULTURA KAXINAWÁ

Os Kaxinawá (Figura 16) pertencem ao grupo linguístico Pano, que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, e mais especificamente o estado do Acre e do Sul do Amazonas.

Este povo se autodenomina *Huni Kuin* que significa “povo verdadeiro” e para eles, o *kene kuin* (desenho verdadeiro) é um elemento importantíssimo na formação de sua identidade. De acordo com Elsje Lagrou (1991) “a palavra *kene* significa

desenho, motivo, padrão” mas não se trata somente dos desenhos criados por mãos humanas, como também de todo tipo de padrão gráfico encontrado no corpo de alguns animais, enquanto *kuin* trata-se de um predicado valorativo que indica “o caráter apropriado, certo, familiar da coisa no contexto cultural específico dos Kaxinawá” (p.140).

Além da qualidade estética bastante apreciada por eles, a presença do *kene* *kuin* atribui caráter ritual às superfícies diversas. A autora relata que existe uma autodesignação em comum usada por certos grupos Pano entre fronteira do Peru e Brasil (como os Kaxinawá, Shipibo-Konibo e Marubo): *huni keneya*, ou seja, “aqueles que possuem o desenho”.



Figura 16 – Jovem *Huni Kuin* com o rosto pintado.
(Fonte: LAGROU, 2013. p.153)

Para obter uma aproximação digna desta cultura, é preciso compreender que a representação gráfica pelo desenho (*kene*) e o xamanismo (*dami*) se relacionam e são complementares. O *dami* se trata do que a autora denominou de “cosmovisão”, ou seja: “uma visão que não considera o espiritual como algo sobrenatural e sobre-humano localizado fora da natureza e fora do humano. O espiritual permeia todo fenômeno vivo na terra, nas águas e nos céus.” (LAGROU, 1991. p. 28.) Um dos

elementos principais utilizados dentro do *dami* é o *nixi pae*, conhecido também por Jagube, planta componente da ayahuasca⁵.

O mito da origem do *nixi pae* diz respeito a um homem que após se salvar de ser engolido por uma cobra na beira do rio, vive por apenas 3 dias e no lugar em que seu corpo é enterrado, brotam quatro tipos diferentes de cipó de maneira que aos homens da tribo é entregue a sabedoria de conduzir rituais com ayahuasca.

A figura da cobra mítica também é associada ao trançado e a tecelagem de forma recorrente em território amazônico. O mito de origem da mulher da tribo *Wayana* conta que “a primeira tentativa de fabricação revelava que a argila era pesada demais para se fazer uma mulher, a segunda que a cera derretia sob o calor do sol. Foi finalmente a mulher cesto que se revelou apta a executar as tarefas femininas.” (LAGROU, 2013. p.75).

A autora conta que *kene* e *dami* têm na figura da cobra a mesma origem mítica e se trata de um ser repleto de ambiguidades, habitando tanto terra quanto água e ar e um dos nomes próprios da sucure é Yube.

Na cultura Kaxinawá, foi Yube, a sucure lua quem ensinou as mulheres o ofício do desenho e somente a elas entregou a sabedoria dos *kenes*, de maneira que as mulheres da tribo são exclusivamente responsáveis pelo trabalho de pintura corporal com jenipapo, tecelagem (Figura 17) e demais aplicações dos padrões gráficos que receberam da professora-cobra.

⁵ Chá composto pela decocção de duas plantas nativas da floresta Amazônica, o cipó *Banisteriopsis caapi*, popularmente chamado de jagube ou mariri, e a folha *Psychotria viridis*, também conhecida como rainha ou chacrona.



Figura 17 – Mulher Kaxinawá com tear de cintura.
(Fonte: https://img.socioambiental.org/d/213560-1/kaxinawa_7.jpg)

Segundo Lagrou (1991), para o povo *Huni Kuin*, a serpente representa a ciclicidade feminina e por pertencer a este universo, é considerada coisa proibida aos homens além de em sua pele conter todos os motivos e desenhos da pele dos outros animais bem como os desenhos dos objetos fabricados pela mulher nos tecidos da rede, cestarias e da cerâmica além dos desenhos corporais de jenipapo.

No estilo gráfico Kaxinawá a dinâmica de inversão entre figura e contrafigura (Figura 18) é largamente utilizada, sendo considerada resultado da percepção indígena de uma simultaneidade entre os lados visíveis e invisíveis da realidade.

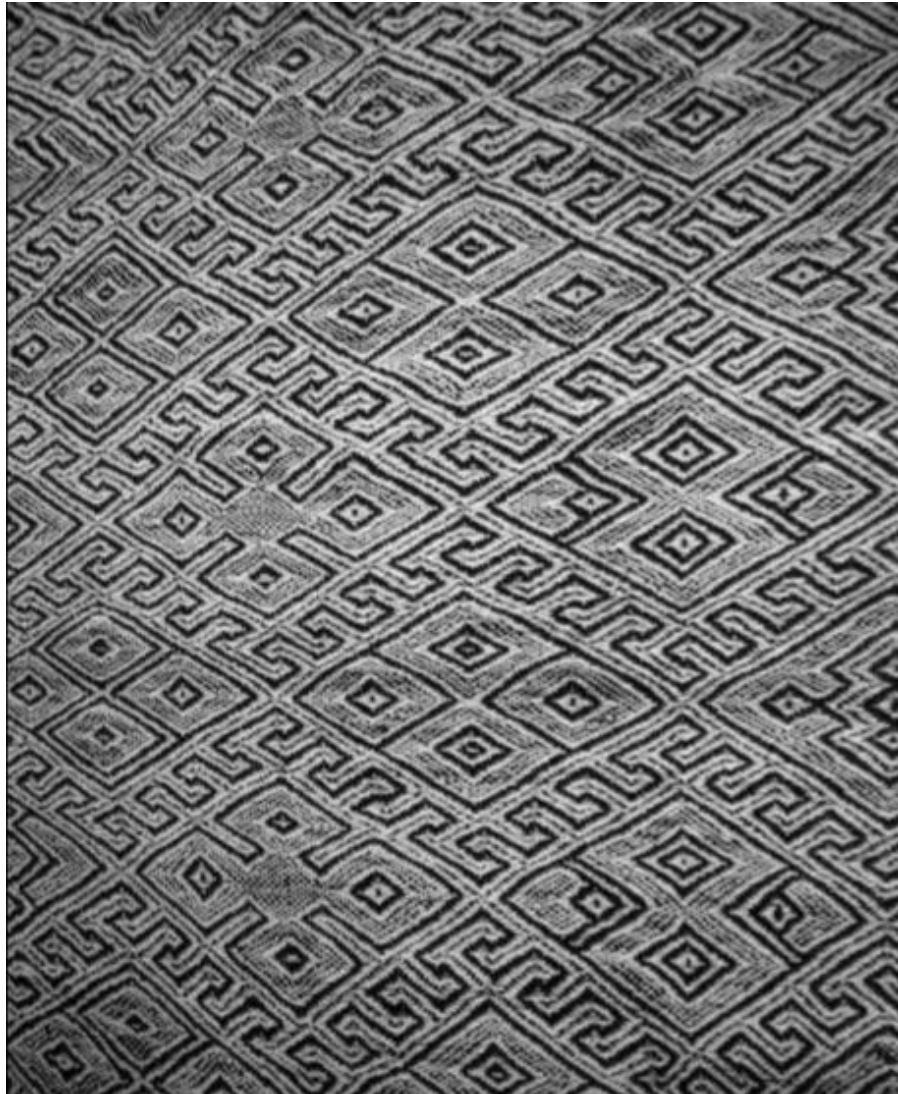


Figura 18 – Tecelagem com motivos *dunuan kene* (desenho da anaconda) e *hua kene* (desenho de flor).]Fonte: LAGROU, 2013. p.89

Outra maneira de projetar tensão entre visibilidade e invisibilidade é trançar ou tecer sem utilizar cores que tenham contraste. Esta técnica é chamada de *umin kene* (Figura 19) e devido sua ampla complexidade tanto de execução quanto de percepção é bastante apreciada pelo povo Kaxinawá (LAGROU, 2013. p. 88).



Figura 19 – Cesto Kaxinawá sem contraste de cor.
(Fonte: LAGROU, 2013. p. 91)

Segundo a autora, a cestaria *umin kene* configura uma

simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, onde o olhar não se fixa sobre uma figura delineada por um fundo, mas oscila entre a possibilidade de perceber uma figura simultaneamente com outra, a contrafigura, produzindo um efeito kinestésico que dá vida ao suporte e que captura o olhar de quem contempla o desenho. (LAGROU, 2003. p. 69)

Também existe certa simultaneidade e ambiguidade na semântica das palavras entre o povo *Huni Kuin*, como por exemplo o termo *kene* que além de “desenho” significa “parede de casa” (Figura 20). De acordo com Lagrou (1991)

a associação entre a parede de uma casa e o desenho, está na própria técnica de desenhar o *kene kuin* em objetos ou corpos. O desenho vai envolvendo com linhas retas, paralelas e em ângulos de 90 e 45 graus, a superfície lisa do suporte. Linhas paralelas vão incluindo outras linhas, formando um labirinto onde, sem a ajuda da linha final, não se distingue a figura do fundo. (LAGROU, 1991. p. 142)

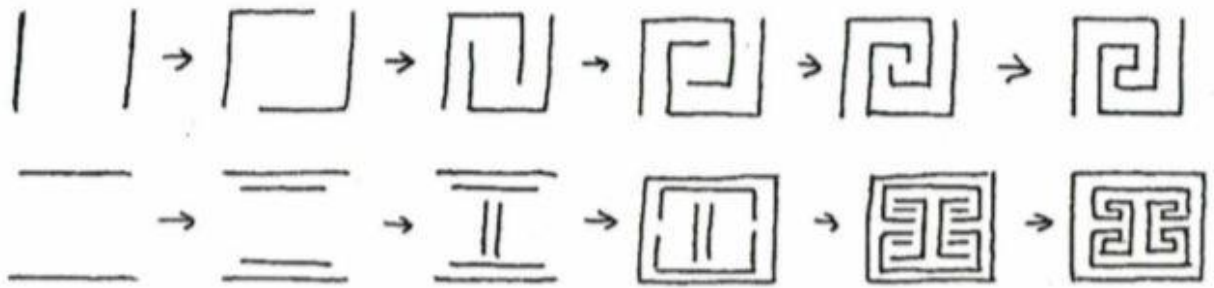


Figura 20 – Regra de composição estilística do kene.
(Fonte: LAGROU, 1991. p. 142)

A autora define o desenho como “uma camada ao mesmo tempo protetora e de ligação do que está dentro com o que está fora. É como a pele do corpo e as paredes da casa, é como o útero e a placenta: o limite, o lugar de transição, onde o familiar e o estranho se tocam.” (LAGROU, 1991. p. 178).

Ainda no tocante da semântica, Lagrou (1991) relata que no grupo linguístico Pano (a qual o povo Kaxinawá pertence) a palavra *ba* pode fazer referência tanto ao processo de cozinhar e dar forma a objetos, tal qual os tecidos, como pode significar também o ato de parir (p.105). A autora complementa alegando que o verbo *xankeinkiki* (tecer desenhos) possui em sua raiz a palavra *xankin*, que é o mesmo que “útero” demonstrando que para esta cultura existe uma ligação simbólica importante entre útero, placenta e princípios da tecelagem.

Els Lagrou (1991) aponta que entre os *Huni Kuins*, se os homens prepararem a comida, ela “nunca será cozida numa panela, sempre somente assada na brasa [...] pois o cozimento que transforma o que vem de fora (o cru) em algo digerível, feito cultura, é uma atividade exclusivamente feminina.” (LAGROU, 1991. p.104).

Nos papéis sociais da sociedade Kaxinawá existe uma delimitação clara de dois polos estruturais, estando de um lado a arte gráfica (*kene*) que é desempenhada pelas mulheres e de outro lado, o xamanismo (*dami*) como um fazer atribuído aos homens, contudo o subjugamento de um gênero em detrimento de outro é ausente, de modo que esta cultura é permeada por uma concepção de complementaridade e interdependência entre homem e mulher.

A respeito desta ideia de interdependência, Silva (2008) apresenta o conceito de “tecido da vida” entre o povo *Huni Kuin*, no qual se refere a

um entretecimento de elementos iguais, em que cada um dos seres ocupa a mesma posição no sistema, pertencendo cada um a uma das metades contrastantes (figuras escuras alternadas com figuras claras). O efeito do entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares – opostos na cor, mas iguais em forma, substância e qualidade –, é um tecido que reúne o que é oposto e, concomitantemente, o que é essencialmente igual em forma, substância e qualidade. Esse é o caso dos motivos pretos e brancos feitos do mesmo algodão, e de *inu* e *dua* (homem e mulher), feitos dos mesmos fluidos corporais. O tecido desempenha a função de uma pele ou placenta, que, além de conter o espaço corporal no seu interior, filtrando-o e protegendo-o, conecta o que está dentro ao que está fora. (SILVA, 2008. p. 85)

Ou seja, bem como o enlace das qualidades opostas *dua* e *inu* (feminino e masculino) origina uma nova vida na terra ou um tecido, o desenho apresenta um sistema de repetição alternada nas cores claras (*inu*) e escuras (*dua*) representando respectivamente, o domínio celeste e aquático, o dia e a noite, o masculino e o feminino, dizendo respeito a dois lados do mesmo poder pertencente a cobra que é andrógina e hermafrodita.

3. 3. A FIGURA DA COBRA

A figura imagética e mítica da cobra permeia de maneira substancial a cultura *Huni Kuin* e a fim de estabelecer uma diretriz referencial para a execução da obra final, neste momento o estudo propõe refletir sobre o que tal figura representa mais amplamente. Sob perspectiva filosófica, Bachelard (1990) afirma que a figura da serpente se tornou uma imagem tradicional entre os poetas e que se trata do arquétipo mais importante da alma humana.

Sabe-se que a serpente está intensamente presente na mitologia hindu e que existem inúmeros volumes em livros que tratam somente desta figura inserida na cultura indiana além de alegorias egípcias, asiáticas, americanas dentre outras ao redor do mundo.

A cobra é um animal terrestre que dorme na sombra, no mundo escuro. Criatura de sangue frio, destaca-se por sua simplicidade e complexidade concomitantes. Incapacitada de ver e ouvir, tendo na língua o seu tato, a serpente

desliza em ondas compenetrada em sua função primária de comer e ao abocanhar sua presa, a engole inteira sem mastigar.

Enquanto se move, todo o comprimento de seu corpo está em contato com o chão e seu movimento não aponta onde se principia o deslocamento. Mesmo não tendo pés, asas ou nadadeiras a serpente é um símbolo motor, pois não confiou suas faculdades motoras à adereços em seu corpo, de modo que ela origina seu movimento em seu íntimo e, com rapidez assombrosa, transita silenciosamente como se fosse absorvida pela própria terra. “Vivendo debaixo da terra, a serpente não só recepta o espírito dos mortos, como também possui os segredos da morte e do tempo: senhora do futuro do mesmo modo que detentora do passado” (DURAND, 1997. p.320)

A ideia de serpente atrelada ao elemento terrestre é evocada poeticamente por Lawrence (1926, apud BACHELARD, 1990) da seguinte maneira

No âmago mesmo dessa terra dorme uma grande serpente no meio do fogo. Aqueles que descem nas minas sentem-lhe o calor e o suor, sentem-na mexer-se. É o fogo vital da terra, pois a terra vive. A serpente do mundo é imensa, os rochedos são suas escamas e as árvores crescem entre suas escamas, Eu vos digo que a terra que revolveis é viva, como uma serpente adormecida. Sobre esta imensa serpente, vós caminhais, este lago repousa num vão de suas dobras como uma gota de chuva entre as escamas de uma cascavel. No entanto ela não deixa de estar viva. A terra vive. Se a serpente morresse, todos nós pereceríamos. Somente sua vida garante a umidade do solo que faz crescer o milho. De suas escamas extraímos a prata e o ouro, e as árvores têm nela suas raízes como nossos cabelos têm suas raízes na pele. (LAWRENCE, 1926, p. 204-205 apud BACHELARD, 1990, p. 210)

Bem como a professora cobra pode ensinar generosamente o feitio dos *kenes* e da tecelagem para as mulheres *Huni Kuins*, noutro contexto pode se tornar uma agente traidora, como por exemplo nas escrituras bíblicas. E a serpente mais infame é a que aparece no Jardim do Éden castigada pelo próprio Deus. (DELL, 2014). Confirma-se que a figura da serpente invoca ambivalências além de certa repugnância, pois se trata de uma imagem profunda e complexa que traz tanto vida quanto morte.

“Do ponto de vista psicológico, é símbolo da alma, do inconsciente, da libido. Ela representa um complexo de arquétipos ligados à fria e pegajosa escuridão subterrânea das origens, o seu simbolismo está ligado à camada mais profunda da vida.” (RIBEIRO, 2017. p.15).

Conforme aponta Ribeiro (2017) a serpente também era símbolo arquetípico da Grande Mãe em religiões pagãs arcaicas como em Elêusis, na Grécia onde sociedades matriarcais faziam cultos que relacionavam o animal a fecundidade feminina, de modo que mulher e serpente dizem sobre o poder de trazer à luz o segredo das profundezas que constituem a vida humana.

Em certas tradições, a cobra pode atingir proporções descomunais como *Shesha*, também conhecida por *Ananta* (Figura 21), um animal gigante de inúmeras cabeças que teria sido a mais devota seguidora de *Vishnu*, o deus que sustenta o universo segundo o hinduísmo. (DELL, 2014.). Nesta representação, *Ananta* simboliza a ausência do tempo presente na eternidade.



Figura 21 – Vishnu, Ananta e Lakshmi.
(Fonte: DELL, 2014. p.234.)

Segundo Reinaldo (2015), Aby Warburg conceituou a psicologia primitiva através do contato com a arte e visão de mundo cosmológica dos *Pueblos*, indígenas americanos. Nesta cultura, a figura da serpente é designada como uma divindade meteorológica.

Os *Pueblos* associam a serpente a tais aspectos por conta da similaridade visual do animal com os raios, que anunciam a chegada das auspiciosas tempestades. Organizados sob regime matrilinear e partir da agricultura e pesca, este povo considera a serpente como a maior ancestral por conta da habilidade de ágil deslocamento do animal embora não tenha pés, a qualidade de mimetização com o ambiente e a capacidade de se desfazer de sua própria pele.

Sobre o desfazer de pele e outros aspectos da figura da serpente, Joseph Campbell (1990), um especialista em estudos de mitologia, afirma que

O poder da vida leva a serpente a se desfazer de sua pele, exatamente como a lua se desfaz da sua própria sombra. A serpente se desfaz da pele para renascer. às vezes a serpente é representada como um círculo, comendo a própria cauda. É uma imagem da vida. A vida se desfaz de uma geração após a outra, para renascer. A serpente representa a energia e a consciência imortais, engajadas na esfera do tempo, constantemente atirando fora a morte e renascendo. [...] A serpente carrega em si o sentido da fascinação e do terror da vida, simultaneamente. (CAMPBELL, 1990. p. 47).

Dentre os *Hopis*, povo originário dos Estados Unidos, a presença da serpente em seus ritos pode ser copiosamente associada com a ideia de fascinação e terror descrita anteriormente por Joseph Campbell. Nesta cultura havia um festejo tradicional no qual a serpente também era eleita como deidade meteorológica bem como para os *Pueblo*.

Em dado momento do festejo *Hopi*, dentro de um rito específico, os homens deveriam retirar serpentes venenosas do *kiwa* (espécie de santuário subterrâneo) sem haver qualquer proteção em suas mãos e na sequência, prender os animais em suas bocas (Figura 22) para dançar com ela por cerca de meia hora. A intenção da dinâmica era invocar os raios que trariam a chuva e com ela, vida, alimentos e regeneração e após a dança, os animais eram libertos novamente no deserto. (REINALDO, 2015).



Figura 21 – Homem Hopi durante ritual. 1924.
(Fonte: Library of Congress Washington Estados Unidos.)

“A serpente está enredada com a história evolucionar do homem, participando de seus conflitos, dramas e crenças, curando e inspirando artistas” (RIBEIRO. 2017, p. 15) e de modo geral, é um símbolo de poder que diz sobre os dois mistérios mais inquietantes que permeiam o pensamento humano há bastante tempo ao redor de todo o mundo: vida e morte.

4. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Por muito tempo o processo de formação de uma obra de arte não era interessante aos estudos filosóficos de modo que somente a partir do ímpeto dos próprios artistas é que houve o início das investigações poéticas neste campo.

Pareyson (1997) afirma que há certo contraste entre a filosofia crociana e deweyana no que se refere à especulação filosófica no território do processo de criação pois de um lado, Croce somente considera relevante a obra finalizada e abre mão de se aproximar da trajetória do artista, enquanto Dewey sustenta uma filosofia da operosidade humana que vê a obra final como sendo fruto de um processo orgânico de maturação.

De qualquer modo, o problema de como uma obra é constituída se multiplicou em diversas questões tal como se o processo artístico é uma criação ou descoberta. Há quem sustente o ideal romântico que considera o artista um gênio absoluto e existe também quem diga que a obra já existe em algum lugar e o papel do artista é apenas o desvelar da obra, como Michelangelo, que dizia apenas subtrair o excedente de mármore ao redor de suas estátuas. Ambos conceitos são incompletos se separados, pois o processo artístico não se trata de mera operosidade alienada do artista nem de liberdade incondicional e desmedida afinal a própria materialidade escolhida estabelece limites. (OSTROWER, 2013)

O estudo de criação em rede de Salles (2006) possibilitou-me teorizar o processo criativo da obra final por se alinhar com percepções a respeito do meu próprio modo de operar em processos de criação.

4. 1. O PORQUÊ E COMO SE CONSTRUIU “YUBE”

Recordo-me que desde a infância desenhar era prazeroso. Tenho nítidas imagens na memória associadas afetivamente com meu pai, que ao meu lado criava paisagens onde sempre tinham montanhas, árvores, um vasto campo verde e nostálgico com uma casinha de telhado vermelho com chaminé. Por vezes eu adentrava nessa casa e fantasiava o cenário que havia de ter dentro dela. Penso que a fagulha de encantamento que envolve materializar ideias com minhas próprias mãos foi acesa em minha infância e sustentada por minha busca pessoal e contínua em experimentar diferentes suportes e técnicas.

A memória do primeiro contato com têxteis também permeia parte de minha infância e pré-adolescência na qual costurar à mão roupas para vestir as bonecas era muito mais interessante do que de fato interagir com elas. Já adulta em maio de 2016 me deparei novamente com linhas e agulhas através do meu primeiro contato com o bordado.

Bachelard (1990) afirma que nós humanos somos seres profundos que se ocultam das outras pessoas sob máscaras e aparências e consequentemente nos ocultamos de nós mesmos. O filósofo afirma que descer em nosso próprio mistério culmina numa maior consciência do eu e que as imagens servem de auxílio neste processo.

Penso que refletir a respeito do meu percurso criador, levou-me a um processo de autoconhecimento e consequentemente, de autotransformação. Tal processo poderia ser considerado análogo ao trocar de peles de uma serpente?

Para além da expressão artística, minha busca por autoconhecimento de maneira mais intensa culminou em experiências com ayahuasca, um chá composto do cozimento de duas plantas nativas da Amazônia que promove estados alterados de consciência num contexto religioso e ritualístico. Neste momento do relato, entendo que é importante pontuar que durante a produção desta pesquisa não realizei demais experiências com o chá, inclusive sequer um bom tempo antes de idealizar o mesmo.

É fato que ainda existem tabus sobre a utilização da ayahuasca, por isso é importante esclarecer que a bebida “tem sua legitimidade juridicamente reconhecida para uso religioso aprovada pelo Conselho Nacional Anti-Drogas - CONAD, em Resolução n.º 01, de 25 de janeiro de 2010.” (THEVENIN, 2017. p.2) e há séculos este chá é utilizado por povos indígenas de diversos países que compõem a Amazônia e no contexto não indígena, existe certo sincretismo religioso em sua utilização.

Para além do autoconhecimento pretendido, a experiência com a bebida levou meu olhar a estar mais atento para as questões indígenas do território brasileiro. Derdyk (2012) compreende que corpo e intelecto do artista captam inúmeras informações que estão no mundo e com o gesto criador, lapidam experiências sensíveis nascidas em estado bruto que vagueiam numa zona de abstração. De fato, Yube foi uma junção de experiências abstratas organizadas dentro de certa operosidade.

Atualmente compreendo ser cada vez mais necessário respeito e tato ao me aproximar de elementos tradicionais de culturas indígenas. A história do Brasil é calcada sobre constante violência aos povos originários desde a chegada dos colonizadores em nosso território e desde os anos 60, o cacique kayapó Raoni Metuktire atua pelo conservacionismo da floresta Amazônica. Via artigo de opinião ao jornal *The Guardian* da Inglaterra, Metuktire (2019) faz uma advertência aos não-indígenas:

Por muitos anos, nós, os líderes indígenas e os povos da Amazônia, temos avisado vocês, nossos irmãos que causaram tantos danos às nossas florestas. O que você está fazendo mudará o mundo inteiro e destruirá nossa casa - e destruirá sua casa também. Separamos nossa história dividida para nos unirmos. Apenas uma geração atrás, muitas de nossas tribos estavam lutando entre si, mas agora estamos juntos, lutando juntos contra nosso inimigo comum. E esse inimigo comum é você, os povos não indígenas que invadiram nossas terras e agora estão queimando mesmo aquelas pequenas partes das florestas onde vivemos que você deixou para nós. O presidente Bolsonaro do Brasil está incentivando os proprietários de fazendas perto de nossas terras a limpar a floresta - e ele não está fazendo nada para impedir que invadam nosso território. Pedimos que você pare o que está fazendo, pare a destruição, pare o seu ataque aos espíritos da Terra. Quando você corta as árvores, agride os espíritos de nossos ancestrais. Quando você procura minerais, empala o coração da Terra. E quando você derrama venenos na terra e nos rios - produtos químicos da agricultura e mercúrio das minas de ouro - você enfraquece os espíritos, as plantas, os animais e a própria terra. Quando você enfraquece a terra assim, ela começa a morrer. Se a terra morrer, se nossa Terra morrer, nenhum de nós será capaz de viver, e todos nós também morreremos. Por que você faz isso? Você diz que é para desenvolvimento - mas que tipo de desenvolvimento tira a riqueza da floresta e a substitui por apenas um tipo de planta ou um tipo de animal? Onde os espíritos nos deram tudo o que precisávamos para uma vida feliz - toda a nossa comida, nossas casas, nossos remédios - agora só há soja ou gado. Para quem é esse desenvolvimento? Apenas algumas pessoas vivem nas terras agrícolas; eles não podem apoiar muitas pessoas e são estéreis. Então, por que você faz isso? Podemos ver que é para que alguns de vocês possam obter uma grande quantia de dinheiro. Na língua Kayapó, chamamos seu dinheiro de *piu caprim*, "folhas tristes", porque é uma coisa morta e inútil, e traz apenas danos e tristeza. Quando seu dinheiro entra em nossas comunidades, muitas vezes causa grandes problemas, separando nosso pessoal. E podemos ver que faz o mesmo em suas cidades, onde o que você chama de gente rica vive isolado de todos os outros, com medo de que outras pessoas venham tirar seu *piu caprim*. Enquanto isso, outras pessoas passam fome ou vivem na miséria porque não têm dinheiro suficiente para conseguir comida para si e para seus filhos. (METUKTIRE, 2019)

Tal advertência suscita ainda mais minha atenção para as questões indígenas e proponho pensar a obra como um sistema que dialoga com a problemática colocada por Metuktire (2019) conjuntamente com minhas questões individuais. O porquê da criação de Yube também se deu a partir de minha busca

por referencial brasileiro e reconexão com minha terra e ancestralidade como empenho em descolonizar o território do meu pensamento e fazer artístico.

4. 1. 1. Primeiras ideias

Investigar meu processo de criação não se tratou de lidar com uma receita pronta ou uma combinação aritmética. Por ser um processo em rede, as cadeias de relações não se deram de maneira linear de modo que fazem referência à ideia de ciclos e circularidade.

Meu apreço à estética indígena foi aumentado exponencialmente durante uma visita à Galeria Claudia Andujar em Inhotim (Figura 23) no ano de 2017, que reúne mais de 500 fotografias do povo indígena Yanomami que habita parte da floresta Amazônica brasileira.



Figura 22 – Visita à Inhotim.
(Fonte: própria, 2017.)

Me lembro do arrebatamento que as fotografias me causaram, principalmente as de maiores dimensões. Pode ser que tenha vindo daí meu desejo em bordar um tecido em grande proporção como eu nunca tinha feito até então. Percebi a ideia de continuidade como um aspecto que envolveu todo processo de criação, de modo que todos os registros foram importantes e a obra não se mostrou resultado de uma grande ideia localizada, mas sim resultante de um percurso.

A primeira ideia de composição para a obra se trata de uma figura feminina indígena em comunhão com a floresta. Iniciei os esboços pela figura da mulher (Figura 24).



Figura 23 – Figura da mulher indígena.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Na sequência, realizei estudos de flores da floresta Amazônica (Figura 25) a partir de pranchas botânicas de Margaret Mee.



Figura 24 – Estudos de flores da floresta Amazônica.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Após realizar os estudos separadamente dos elementos pretendidos, consegui definir a primeira composição completa (Figura 26) para então transferir o risco à superfície do tecido e iniciar o bordado.



Figura 25 – Primeiro estudo de composição.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Por conta de sua leveza e transparência, o tecido escolhido foi um *voil* de cor preta. Meu anseio pelo resultado visual das linhas coloridas sobre o tecido fluido era de dar forma a uma terra onírica fora do tempo e espaço.

No entanto, o processo de bordar um tecido tão delicado se mostrou muito mais um percalço do que qualquer outra coisa. Por conta de uma escolha

equivocada, pude experienciar a materialidade como limitadora, mas na mesma medida como uma orientadora dentro do meu percurso criador, que delimitou e ampliou o trabalho para uma direção nova.

Meu diálogo com a materialidade exigiu negociações e certa flexibilidade, além da oportunidade de observar o fracasso com um redirecionamento.

Mesmo já tendo dedicado certo tempo ajustando o suporte de *voil*, riscando e iniciando os primeiros pontos de bordado sobre o tecido, neste ponto da trajetória de criação foi necessário deixar de lado o que eu havia feito até ali para buscar soluções que a própria obra me impôs. Partindo dessa busca, se deu a segunda ideia.

4. 1. 2. Segunda ideia - Composição mais madura

Partindo de um microcosmo abundante, porém desordenado, o processo de criação impôs medidas de organização, de modo que a rota se desviou de um tecido de *voil* sedutor, mas volúvel, para um tecido de linho robusto e mais adequado a receber diversas camadas de linhas sobrepostas.

Após preparar o suporte de linho na dimensão desejada, o próximo passo seria delimitar sobre o tecido os desenhos que seriam bordados, mas a composição anterior não cabia no novo suporte pois era como se o próprio linho me pedisse outra composição. Compelida por certo calor criativo, criei o segundo estudo de composição. (Figura 27)



Figura 26 – Segundo estudo de composição.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Apesar de ter havido poucas mudanças entre os elementos do primeiro e segundo esboço de composição, considerei o segundo estudo mais maduro. Após finalizar o segundo estudo, transferei o desenho sobre o tecido (Figura 28) para iniciar a execução do bordado.



Figura 27 – Transferindo o desenho sobre o tecido.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Se a obra surge é porque existe um corpo que a faz e “o pensamento borbulha no corpo, o corpo contrai com o pensamento, o pensamento gera um movimento e o movimento do corpo provoca as matérias do mundo.” (DERDYK, 2012. p.17).

4. 1. 3. Cores amazônicas

Bem como a composição, outro elemento que se transformou no decorrer do processo da obra foi o estudo das cores, de modo que ao invés de realizar estudos prévios com tinta acrílica sobre papel como eu havia imaginado no início, optei por experimentar as gradações de cor diretamente no tecido, como se eu pintasse com as linhas coloridas ao observar como Margaret Mee (2010) pintou suas aquarelas.

Para iniciar o bordado, organizei as paletas de cores, as quais chamei de *cores amazônicas*. A seguir, da figura 29 até a 34 apresento cada paleta seguida da pintura utilizadas como referencial.



Figura 28 – Cores amazônicas 1.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)



Figura 29 – *Heliconia acuminata*.
(Fonte: Mee, 2010. p.32.)



Figura 30 – Cores amazônicas 2.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)



Figura 31 – *Couropita subsessilis*.
(Fonte: Mee, 2010. p. 12.)



Figura 32 – Cores amazônicas 3.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019)



Figura 33 – *Selenicereus wittii*.
(Fonte: Mee, 2010. p. 163.)

Bem como as três espécies de plantas escolhidas, apresento as *cores amazônicas* (Figuras 35 e 36) referentes aos demais elementos da composição.



Figura 34 – Cores amazônicas 4.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)



Figura 35 – Cores amazônicas 5.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

4. 2. INICIANDO O BORDADO

O corpo deseja, intui, imagina, pode fazer e faz. Percebo a presença de minhas mãos como uma tendência em meus registros de processo. (Figura 37). Em *Elogio da Mão*, Henri Focillon realiza uma espécie de consagração às mãos:

São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento.[...] Tocam, apalpam, estimam o peso, medem o espaço, modelam a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acariciam a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõem a linguagem da visão – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha mole. Mas o vocabulário falado é menos rico que as impressões da mão, e é preciso mais que uma linguagem para que se traduzam seu número, sua diversidade e sua plenitude. (FOCILLON, 1983. p.137)



Figura 36 – Registro de processo.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Ao idealizar o projeto, imaginei utilizar diversos pontos de bordado de modo que a materialidade da linha alcançasse potenciais amplos de texturas e efeitos visuais, no entanto, durante a execução, o interesse se transformou em trabalhar os potenciais pretendidos a partir de diferentes fios como os de seda, lã e meadas de algodão para bordado. (Figura 38)



Figura 37 – Fios e texturas.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Bourgeois (2000) ao considerar o movimento repetitivo de linhas e agulhas como um “gesto infinito de amor” traduz poeticamente o que também percebo em meu processo. Entendo que o sentimento de amor citado não se conecta à mentalidade romântica que atrela a figura do artista como gênio dotado de infinita inspiração e que não deve esboçar nenhum traço de esforço ou fadiga em sua produção, mas sim compreendo tal sentimento como algo que diz respeito a dedicação em construir pacientemente, lidando com percalços que naturalmente aparecem.

Devido à dimensão extensa pretendida em Yube, foram necessárias muitas horas de vai e vem de linhas e agulhas, levando-me em diversos momentos no decorrer do processo a um estado mental contemplativo e de atenção plena. Pude experimentar o processo vivencial do bordado como ferramenta meditativa.

4. 2. 1. Materialidade

Sabe-se que a matéria age sobre o artista. A respeito disso, posso dizer que por conta da intimidade conquistada com a materialidade o enlace das linhas

exerceu influência sobre mim até mesmo em momentos inusitados como durante o banho, enquanto eu observava a fresta entre um azulejo e outro, imaginando-os sendo unidos por linhas coloridas ou até mesmo, unindo as frestas dos galhos de uma árvore com fios imaginários.

Ostrower (2013) afirma que a matéria dá sugestões ao artista durante o processo de criação e a materialidade não se trata de um elemento meramente material, mas como algo que também pode ser colocado num plano simbólico e de comunicação, de modo que devidamente ordenada em suas especificidades, a materialidade pode se mover num contexto de comunicabilidade.

Sendo assim, considero a materialidade do tecido e da linha como meus amplificadores comunicativos através de “Yube”.

4. 2. 2. Espera

A continuidade do processo de criação lidou com diferentes ritmos de trabalho. A materialidade impôs em grande parte os momentos de espera dentro da continuidade do processo. Mesmo sendo o linho um tecido encorpado e preparado a receber densas camadas de linhas bordadas, em dado momento houve um enrugamento do tecido de modo que o elemento central sofreu uma distorção desagradável. Apagar o risco envolveu esfregar o tecido vigorosamente, mas com cuidado para não danificar sua superfície e aguardar a secagem, de modo que coube a mim esperar pelo próprio tempo da obra.

4. 2. 3. Simultaneidades entre processos

Naturalmente, hesitações e esperas levaram a simultaneidade entre diferentes processos de criação, de modo que o percurso de criação do bordado não foi apartado de outros processos em linguagens distintas e a técnica da tatuagem permeou de maneira substancial meu tempo e atenção. Tatuagem e bordado: técnicas tais que num primeiro momento podem parecer desconexas, num segundo olhar nota-se que ambas se tratam de agulhas que perfuram tecidos, hora feito do tramar da fibra de linho, hora tecido humano, capa protetora de um suporte vivo.

Ambas superfícies chamadas “tecido” receberam meu traço influenciado pelas flores da floresta Amazônica de Margaret Mee e em especial a espécie de orquídea *Galeandra devoniana* (Figura 39) inspirou dois trabalhos em tatuagem. (Figura 40)



Figura 38 – *Galeandra devoniana*, Margaret Mee.
(Fonte: Mee, 2010. p.53.)



Figura 39 – Tatuagens de *Galeandra devoniana*.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Para além da conexão estabelecida entre referenciais imagéticos a tatuagem se entrelaça com este trabalho pois subjetivamente a técnica me aprimorou em dar continuidade na execução de minhas ideias até finalizá-las. Preciso dizer que antes

do contato com esta técnica era muito comum que houvesse em meu ambiente de trabalho inúmeros processos de criação estagnados que começavam com boa dose de entusiasmo mas perdiam energia no caminho. De certo modo, a tatuagem me ensinou a não estagnar.

4. 2. 4. Intuição

A intuição foi uma integrante do meu processo de criação artística. Por se tratar de um fenômeno espontâneo provindo das profundezas do pensamento humano, a intuição se torna um assunto inabordável por meio de investigações racionais. Para Ostrower (2013) é através da intuição que

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, imbuindo a experiência de toda carga afetiva possível à personalidade do indivíduo. (OSTROWER, 2013. p. 67)

A partir de um *insight* inicial foi que iniciei o trabalho em percorrer uma trajetória de erros, desistências, ajustes e testes constantes na obra, e a primeira visão criativa de Yube, se deu após uma coleta de materiais pouco antes de minha visita ao Inhotim no ano de 2017 (conforme citei no tópico 03. 1. 3). A coleta aconteceu durante uma visita ao sítio de uma amiga onde encontrei uma enorme quantidade de cipós de jagube já colhidos e secos.

O aspecto retorcido da planta me remeteu força e leveza ao mesmo tempo pois embora a estrutura do jagube (Figura 41) fosse compacta e resistente, sua sinuosidade me aludiu à fluidez.



Figura 40 – Jagube.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Em Yube, o jagube se conecta diretamente com um elemento crucial na cultura *Huni Kuin* pois o cipó é um dos componentes da bebida que este povo utiliza em seus ritos espirituais. No momento da coleta, me recordo em desejar unir o jagube a algum elemento têxtil, só não saberia naquele momento de que modo o processo de criação se desdobraria.

Apesar do processo intuitivo não ser um visível e racionalizável, é perceptível a ação integradora da intuição em processos criativos e foi deste modo que estabeleci os relacionamentos significativos entre os elementos da obra.

4. 2. 5. Entrada de novas ideias

Sendo Yube um microcosmo com suas características específicas, a partir de minha aproximação ao povo *Huni Kuin* se deu a ideia de acrescentar à obra elementos gráficos desta cultura indígena.

Realizei estudos dos *kenes* (Figura 42) e selecionei alguns para riscar sobre o tecido e bordar.

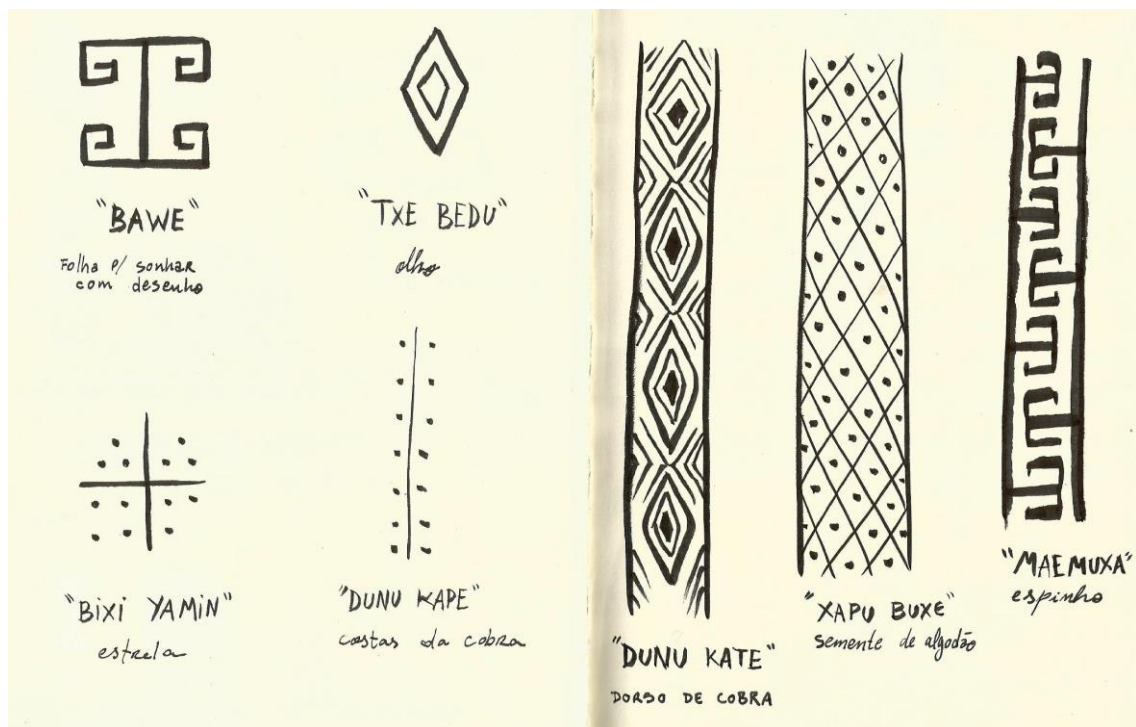


Figura 41 – Estudo dos kenes.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

Os kenes “Bawe”, “Txe Bedu” e “Bixi Yamin” foram bordados com linha em tonalidade muito próxima ao tecido de linho, de modo que remete à tensão estabelecida entre visibilidade e invisibilidade utilizada na técnica de cestaria *Huni Kuin* chamada de *umin kene* (citada no tópico 02. 1. 2.), em que se trança ou tece sem utilizar cores contrastantes.

4. 2. 6. Finalização

O tecido bordado recebeu diversas camadas de linha, deixando-o levemente contorcido e para estruturá-lo, coleí ripas de madeira na parte superior e inferior da peça, de modo que na parte superior fiz duas aberturas no tecido e transpassei fios em macramê presos na ripa de madeira. Os dois fios que suspendem a peça formam um elo que se encaixa sobre o cipó de jagube, de modo que não se ata permanentemente a ele.

Na etapa de finalização pude perceber com clareza meu papel de artista como responsável em abrir um caminho entre infinitas possibilidades no decorrer de graduais delimitações que levaram a obra à maturação. Após desistências, retomadas, escolhas e uma complexa trama associativa, nasceu Yube (Figura 43).



Figura 42 – Yube.
(Fonte: elaborada pela autora, 2019.)

5. ARREIMATE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar o percurso criativo sob uma perspectiva de construção de conhecimento na qual, o meu exercício como artista e meus documentos de processo expuseram os mais diversos processos cognitivos que me levaram a adquirir o conhecimento pretendido. É importante pontuar que embora tenham sido apresentados diversos documentos de processo, não se pode entregar um processo de criação por completo e acredito que nisto habita certa riqueza.

Para a tessitura textual da pesquisa, foi importante revisitar o processo do bordado constantemente e vice-versa, de modo que a rede de conexões se ramificou e criou novas conexões. Salles (2011) afirma que um processo de criação ganha clareza durante o percurso, e neste caso de modo literal a própria materialidade dos suportes trabalhados confirmaram isto: do *voil* em cor escura para um tecido de linho mais nítido, se deu a peça.

Bem como o processo se mostrou uma nebulosa fértil a caminho de alguma organização, percebo que a trajetória partiu de um estado de insatisfação com a realidade no tocante as questões dos povos indígenas do Brasil. Ninguém que está conciliado com a realidade se embrenharia no trabalho que é inventar realidades para buscar transformá-la de algum modo. O mundo onírico de Yube é um sonho com a ancestralidade de um país livre do olhar castrador, puritano e colonizador.

A experiência de agregar um formato acadêmico à minha busca por conhecer e organizar meu próprio processo criativo se mostrou uma experiência muito rica e justamente por isso, bastante complexa inclusive porque até a concepção de Yube, o bordado para mim era considerado um descanso de modo que eu não me permitia ter pressa alguma no processo e nunca havia trabalhado com prazos enquanto bordava. A respeito do prazo estabelecido ao processo de pesquisa e criação, procurei olhar o limite temporal como um elemento instigante ao percurso.

Quanto a ideia de tempo, sabiamente Rilke (1980) aconselha artistas a não se aterem muito em contabilizá-lo, mas sim, em se dedicarem a crescer pacientemente e espalhando raízes como uma planta. Sim, de fato a paciência é um pilar primordial ao êxito e tanto as agulhas de bordado quanto as de tatuagem me ensinam isto a cada novo processo.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Amauri Sampaio de. **O Desenho de Margaret Mee: Contribuições para a Taxonomia Botânica**. Feira de Santana. 2014. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Feira de Santana. Disponível em: <<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/101/2/dissertação%202014.pdf>> Acesso em: 3 out. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [Tradução de: Antonio de Paula Danesi] São Paulo, Martins Fontes: 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. [Tradução de: Paulo Neves da Silva] São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. [Tradução de: Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves] São Paulo, Cosac Naify, 2000.

BRAHIC, Marylène. **A Tecelagem**. Espanha: Editora Estampa, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **O artesanato feminino em roma e os textos antigos: fiandeiras e tecelãs**. Rio de Janeiro. Calíope, presença clássica, 2006. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12101>> Acesso em: 5 jun. 2019.

CORREIA, Fernando. **A ilustração científica: “santuário” onde a arte e a ciência comungam**. *Visualidades*. Goiânia, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/19864>> Acesso em: 13 maio 2019.

CRUZ, Thais Wense Mendonça. **Miragens da Existência: O tecelão, a tecelagem e sua simbologia**. São Paulo: FAPESP, 1998.

DELL, Christopher. **Mitologia, um guia dos mundos imaginários**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

DERDYK, Edith. **Linha de Horizonte por uma Poética do Ato Criador**. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Jean-Yves, **Bordar: masculino, feminino**, in Aliança Artesanal (ed.), *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>> Acesso em 17 ago. 2019.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. São Paulo: Zahar Editores, 1983.

FUNDAÇÃO FLORA DE APOIO À BOTÂNICA. Nossa estrutura: quem somos, 2019. Página inicial. Disponível em: <<http://fundacaoflora.org.br/nossa-estrutura/quem-somos/>>. Acesso em 4 out. 2019.

GRADIM, Maria Isabel de Sousa. **Mulheres e a Oficina de Tecelagem da Bauhaus**, Dissertação de mestrado apresentada no XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf> Acesso em: 26 set. 2019.

LAGROU, Elsjé Maria. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas** / organização Carlo Severi; Elsjé Lagrou. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/12902661/Quimeras_em_diálogo_grafismo_e_figuração_nas_artes_indígenas_Lagrou_Els_and_Severi_Carlo_ed> Acesso em: 10 set. 2019.

LAGROU, Elsjé Maria. **Uma etnografia da cultura Kaxinawá: entre a cobra e o inca**, Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências Humanas, Florianópolis, 1991. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/75772>> Acesso em: 10 set. 2019.

MACHADO, Ana Maria. **O Tao e a Teia - Sobre textos e têxteis**. Estudos Avançados. USP São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>> Acesso em: 5 maio 2019.

MARTINS, Simone. **A Virgem do Cravo, Leonardo da Vinci**. 2019. Seção obras Analisadas. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-irmem-do-cravo-leonardo-da-vinci/>> Acesso em: 1 out. 2019.

MEE, Margaret. **Flores da floresta Amazônica: a arte botânica de Margaret Mee**: [versão para português Elizabeth Olsen]. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

METUKTIRE, Raoni. **Nós, os povos da Amazônia, estamos cheios de medo. Em breve você estará também**. *The Guardian*, Inglaterra, 02 de setembro de 2019. Seção *Opinion*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/sep/02/amazon-destruction-earth-brazilian-kayapo-people>> Acesso em: 10 set. 2019.

NOGUEIRA, N.N. , BENUTTI, M.A.; Arte Têxtil, bordado e sua inserção no repertório artístico. In: BAMONTE, J.L.B.M.; SARZI-RIBEIRO, R.A. **Interdisciplinaridades em contexto**. Bauru: Canal 6 Editora, 2017. cap. 5, p. 118-137.

OLIVEIRA, Ricardo Lourenço de; CONDURU, Roberto. **Nas frestas entre a ciência e a arte: uma série de ilustrações de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz**. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, 2004 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 maio 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 29. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

PAIVA, Priscilla Araujo Rodrigues. **Cerâmica em rede: caminhos, saberes e transformações dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo**. São Paulo. 2018. Dissertação de mestrado - Unesp São Paulo. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/158340>> Acesso em: 5 set. 2019.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. (2006). **Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000200008>> Acesso em: 6 set. 2019.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2007.

QUEIROZ, Karine Gomes. **O Tecido Encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado**. 2011. Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global pelo Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf> Acesso em: 6 set. 2019.

REINALDO, Gabriela. **A PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg**. E-Compós, v. 18, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1172>> Acesso em: 12 out. 2019.

RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da serpente de A a Z**. [Livro eletrônico] Campina Grande: EDUEPB, 2017. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/13357>> Acesso em 19 out. 2019.

RILKE, Rainer M. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre, Ed. Globo, 1980.

RIX, Martyn: Samira Menezes [tradução]. **A era de ouro da arte botânica**. São Paulo: Editora Europa, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHANNER, Irmgard. **O desenho botânico como forma de expressão artística na obra de Margaret Mee**. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Universidade Federal do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes. Disponível em:
<<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6172/1/455976.pdf>> Acesso em: 4 jun. 2019.

SILVA, Maria Isabel Cardozo. **Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos**. Dissertação de mestrado - UFMG. Belo Horizonte, 2008. Disponível em
<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-7FZT3G>>. Acesso em: 19 set. 2019.

SILVA, Paulo Fernando Teles de Lemos. **Bordados Tradicionais Portugueses**. Guimarães. 2006. 120p. Dissertação de mestrado - Departamento de Engenharia Têxtil da Universidade do Minho. Disponível em:
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/6723/1/TESE_PAULO.pdf>
Acesso em: 5 jun. 2019.

SIMIONI, Ana Paula. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán**. Revista Proa: Revista de antropologia e arte. UNICAMP. Campinas, 2010. Disponível em:
<<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375>> Acesso em: 5 jun. 2019.

SOBRAL, P. , LOPES, P. , TRINCHÃO G. **O desenho como prática de investigação científica: da percepção ao desenho registro**. Revista Geometria Gráfica, 2018. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/geometriagrafica/article/view/239221>> Acesso em: 10 maio 2019.

THEVENIN, J. M. R. **A Natureza nos Caminhos da Ayahuasca: territorialidade, arranjos institucionais e aspectos fitogeográficos de conservação florestal na Amazônia (Rondônia/Brasil)**. Tese Doutorado em Geografia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Presidente Prudente, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150410>>. Acesso em 19 set. 2019.

GLOSSÁRIO

Bawe: Desenho da folha usada para sonhar

Bixi yamin: Desenho da estrela

Dami: Xamanismo

Dua: Feminino

Huni keneya: Aqueles que possuem o desenho

Inu: Masculino

Kene: Desenho

Kuin: Aquilo que é verdadeiro

Nixi Pae: Cipó de jagube

Txe Bedu: Desenho do olho

Umin kene: Técnica de trançar com fios sem contraste

Xankeinkiki: Ato de tecer desenhos

Xankin: Útero

Yube: Sucuri lua