UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
-Campos de Bauru-
Departamento de artes e Representação Gráfica- DARG
Graduação em Artes Visuais

Gabriela Yumi Sampei

ARQUIVOS BORDADOS:
Arte como costura da ancestralidade feminina japonesa

Bauru
2019

Gabriela Yumi Sampei

ARQUIVOS BORDADOS:
Arte como costura da ancestralidade feminina japonesa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

Bauru
2019

Gabriela Yumi Sampei

ARQUIVOS BORDADOS:
Arte como costura da ancestralidade feminina japonesa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

Bauru, 5 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação – Unesp – Bauru

Orientadora

Profa. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação – Unesp – Bauru

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa

Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação – Unesp – Bauru

Bauru
2019

AGRADECIMENTOS

Desenvolver o trabalho de conclusão de curso não foi somente realizado por mim, envolve pessoas que foram essenciais para esse caminho que venho traçando desde que entrei para o curso de Artes Visuais. Cada parte da minha trajetória durante a faculdade sempre se deu a partir da companhia dessas pessoas que, de uma maneira profícua, participaram da minha evolução interna nos últimos anos.

Agradeço, primeiramente à instituição UNESP e ao corpo docente do curso de Artes Visuais por me auxiliarem em todos os processos durante a graduação. Obrigada a minha orientadora Professora Dra. Joedy Lucinana Barros Marins Bamonte, por ter me acompanhado em todos os processos do trabalho, seus direcionamentos e conselhos foram essenciais para meu desenvolvimento nas pesquisas, escrita e no fazer artístico.

Agradeço, aos meus antepassados, meus avós maternos, Seió Kakazu e Hissako Arashiro Kakazu, e minha bisavó Kana Kakazu, pois sem eles os ensinamentos sobre ancestralidade, valorização do convívio familiar e a repercussão da história da imigração em minha família não teria sido passada ou até mesmo continuada. Agradeço também aos meus pais, Seiti Sampei e Emília Kakazu Sampei, por sempre me apoiarem nas decisões mais difíceis em minha vida, com vocês aprendi o real significado do amor e como esses laços afetivos podem ser inquebráveis mesmo com a distância.

Obrigada mãe, você foi e sempre será esse alicerce em meu coração. Sua força me inspira a cada dia, sem você esse trabalho não teria sido despertado, pois suas mãos ágeis na costura, no crochê, ou em qualquer prática manual sempre demostravam um singelo amor em cada tecido costurado. Suas habilidades manuais e a forma como consegue dar sentido a uma linha de costura me influenciam desde pequena. Escolhi ser artista ao ver esse brilho em seu olhar ao criar suas obras, e isso me emociona até hoje.

Agradeço a minha irmã, Júnia Namie Sampei, a qual foi a pessoa que mais me apoiou nessa jornada. Sei que com você a amizade e cumplicidade

serão permanentes, essa ligação é a maior preciosidade que pude receber. As idas aos museus e galerias de artes são uma das memórias as quais possuo um carinho imenso, pois reforça o quanto uma completa a outra em pequenas ações preenchidas com respeito, afeto e amor.

Às minhas tias, Ivete Harumi Kakazu, Elza Miyumi Kakazu Harada e Ilda Kakazu Bertacin, agradeço por estarem de coração aberto a minha ideia de trabalho. As fotografias tiradas são uma demonstração de um imenso carinho e inspiração que sinto por vocês. Obrigada por mergulharem junto comigo nessa memória, a qual envolve a história das mulheres em nossa família. As linhas ligam não somente o tecido, mas uma história de mulheres que compartilharam um saber único de força.

Aos amigos, agradeço, pois, sempre estiveram me auxiliando, sejam nos bons e maus momentos dessa parte da vida. Vocês ressignificaram meu conceito de amizade, mostraram-me que o amor pode ser compartilhado em pequenas demonstrações de afetos. Obrigada Maria Luiza, por me inspirar a cada dia e me incentivar a correr atrás dos meus anseios, essa amizade me fez compreender valores e sentimentos que me transformaram em uma pessoa melhor, você me fez recuperar a esperança no amor e nas relações interpessoais, e isso guardarei sempre em minha memória. A nossa amizade é a melhor lembrança de toda essa trajetória.

Agradeço às pessoas que participaram desse caminhar, por gestos pequenos ou grandes, todos fazem parte da minha graduação.

RESUMO

O intuito dessa pesquisa é, principalmente, reconhecer as influências da ancestralidade japonesa na produção artística pessoal, a partir do estudo do têxtil artesanal presente no contexto familiar particular da artista, e com base na investigação de conceitos de memória, arquivo e ancestralidade japonesa, na perspectiva, Roland Barthes(2015), Gaston Bachelard(1996), José Yamashiro(1993), tese de Doutorado da Profa. Dra Joedy Luciana Barros Marins Bamonte(2004), e a tese de Mestrado de Laís Miwa Higa(2015). Visto que é uma pesquisa em Artes Visuais segundo a instância metodológica, a fotografia e o bordado se fazem presentes na elaboração das obras artísticas para obter uma relação entre os estudos dos conceitos com as técnicas escolhidas. A produção artística tem como foco a fotografia de retrato familiar com intervenção da linha bordada, a fim de entrelaçar memória, arquivo e ancestralidade em uma conjuntura de imigração okinawana e reconhecimento da produção familiar no têxtil artesanal.

Palavra-chave: Fotografia; Bordado na arte; Memória; Arquivo; Ancestralidade japonesa.

ABSTRACT

The aim of this research is mainly to recognize the influences of Japanese ancestry in own artistic production, based on the study of the artisanal textile present in the artist 's particular family context, and based on the investigation of Japanese memory, archival and ancestral concepts from the perspective of Roland Barthes (2015), Gaston Bachelard (1996), José Yamashiro(1993), PhD thesis of Prof. Dr Joedy Luciana Barros Marins Bamonte(2004), and the master thesis of Laís Miwa Higa(2015). Since it is a research in Visual Arts according to the methodological instance, photography and the embroidery are present in the elaboration of the artistic works to obtain a relation between the studies of the concepts and the chosen techniques. The artistic production focus on photography of family portrait with intervention of the embroidered line, in order to interweave memory, archive and ancestrality in an environment of Okinawan immigration and recognition of the familiar production in the handmade textile.

Keywords: Photography; Embroidery in art; Memory; Archive; Japanese ancestry

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 14
2. PERCURSO METODOLÓGICO 16
3. TÊXTIL ARTESANAL NO CONTEXTO FAMÍLIA 18
3.1 Imigração 18
3.2. Processo têxtil das mulheres Kakazu 22
4. OKINAWA 29
4.1. O Feminino na Construção da História de Okinawa 31
5. PROCESSO DE CRIAÇÃO 37
5.1. O Começo 37
5.2. Kakazu 39
5.3. Influências Artísticas 55
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 61
7. Apêndice – Fotografias das obras “Kakazu” (2019) e “Mãos Tecelãs” (2019) 65

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: La Plata maru- Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. 19
Figura 2: Fotografia da Família Kakazu, da esquerda para direita: Seijiro Kakazu, Seió Kakazu, Tomiko Kakazu, Ivete Harumi Kakazu, Hissako Arashiro Kakazu, Kana Kakazu e Seijo Kakazu. 21
Figura 3:Ivete Harumi Kakazu, fotografia digital, acervo pessoal. 2019. 24
Figura 4: Elza Miyumi Kakazu Harada, Fotografia digital, acervo pessoal. 2019. 25
Figura 5: Emília Kakazu Sampei ao lado de suas bonecas de pano, Fotografia digital, acervo pessoal. 2019. 26
Figura 6: Ilda Kakazu Bertacin, Fotografia digital, acervo pessoal. 2019. 26
Figura 10: Folha de bananeira, preparo de bashô-fu. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida. 34
Figura 9: Preparo do bashô-fu. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida. 34
Figura 11: Bingata. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida. 35
Figura 12: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 38
Figura 13: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 38
Figura 14: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 39
Figura 15: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 41
Figura 17: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 42
Figura 16: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 42
Figura 18: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019). 43

Figura 19: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 43
Figura 20: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 43
Figura 21: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 44
Figura 22: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 44
Figura 25: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 45
Figura 24: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 45
Figura 23: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 45
Figura 26: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 46
Figura 27: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 46
Figura 28: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 46
Figura 29: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 47
Figura 31: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 47
Figura 30: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 47
Figura 32: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 48
Figura 33: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 48
Figura 34: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 48
Figura 35: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 49

Figura 36: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 49
Figura 37: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 49
Figura 38: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 50
Figura 39: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 50
Figura 40: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 50
Figura 41: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 51
Figura 42: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 51
Figura 43: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 51
Figura 44: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).. 52
Figura 45: Paulino, Rosana. "Parede da Memória". Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela, xerox, linha de algodão e aquarela. 1994-2015. Fonte: http://rosanapaulino.com.br. Acesso em 18 de setembro de 2018. 57
Figura 46: Paulino, Rosana. "Bastidores". Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30,0 cm. 1997.Fonte: http://rosanapaulino.com.br. Acesso em 18 de setembro de 2018..... 58
Figura 47: Rennó, Rosangela. "Mulheres Iluminadas". Série “Pequena Ecologia da Imagem. Fotografia em papel de brometo de prata. 110,0 x 80 cm. 1988.Fonte: MULHERES Iluminadas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas>.Acesso em 18 de setembro de 2018..... 59
Figura 48: Rennó, Rosangela. "Irmãs Siamesas". Fotografias recicladas. 100,0 x 160 cm. 1988.Fonte: < https://www.mutualart.com/Artwork/Irmas-siamesas/C737FEC9320612DC >Acesso em 18 de setembro de 2018..... 60

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 65
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 65
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66
Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019)..... 66

1. INTRODUÇÃO

O processo criativo de cada artista é uma bagagem de sentimentos e referências visuais que carregamos ao longo de nossa trajetória como a precursora de ideias que futuramente se materializarão em uma produção artística. São conflitos internos e externos que nos movem para um caminho onde a direção muitas vezes é imprevisível, mas a necessidade em compreender o próprio âmago precisa ser exteriorizada como forma da própria assimilação do artista perante a problemática que lhe foi apresentada em sua vida.

Essa pesquisa surgiu em um momento no qual procurava identificar quais eram as influências visuais familiares presentes em minhas produções artísticas, visto que já tinha iniciado uma reflexão perante minha origem concomitantemente à construção poética particular envolvendo, sobretudo, a fotografia e o bordado como principais meios que me auxiliaram nessa clareza sobre a relação que possuía com essas linguagens, e na afirmação da minha identidade como uma mulher descendente de imigrantes japoneses okinawanos.

Por ser uma pesquisa de criação artística, ficou mais evidente estudar como se apresenta essa relação entre o processo de criação próprio, e os conceitos de memória, arquivo e ancestralidade japonesa, pois, ao longo dos meus estudos e compreensão, essas concepções conversavam com toda a minha produção artística, tanto na parte conceitual, quanto na materialidade. A fotografia de autorretrato me auxiliou na análise de qual posição ocupava sendo artista mulher descendente de asiáticos e no bordado, foi através da linha que consegui reestabelecer uma ligação com as influências femininas em minha família materna, pelo fato do têxtil artesanal fazer parte do ensinamento familiar entre gerações.

Dessa maneira, a conciliação dos conceitos com a produção de uma série de obras artísticas foi necessária, com o intuito de atingir uma compreensão na sua totalidade sobre as fotografias em seu âmbito artístico como arquivo, em uma forma profícua na ação de resgatar memórias e traçar paralelos entre o passado, e o presente; a fim de se manter um legado forte e vigente em uma

geração, por meio, também, da linha a qual ocorre uma ligação feminina que transcende os indivíduos.

Para o presente trabalho também foi fundamental um reconhecimento das influências ancestrais cujo o propósito visa a valorização da cultura japonesa okinawana, uma vez que ela se expande para além dos mares e caminha para um contexto de imigração okinawana, no qual o florescimento do parentesco e descendência, ocorre no desabrochar das linhas que tecem o elo entre famílias.

Por conseguinte, o eixo da pesquisa é compreender as influências femininas familiares na produção artística pessoal através do desenvolvimento das fotografias bordadas, como uma maneira de se estudar as próprias origens. Desse modo, investigou-se o papel social da mulher japonesa okinawana partindo dos trabalhos têxteis e artísticos inseridos na cultura local, com o intuito de traçar um paralelo com a imigração japonesa para o Brasil em 1908, e colocar em evidência como esse histórico permanece em minha família, e em meu processo criativo.

2. PERCURSO METODOLÓGICO

Segundo a instância metodológica de pesquisa em Artes Visuais, essa pesquisa tem abordagem de natureza qualitativa, exploratória em seus objetivos, com procedência de dados primários voltados para o estudo da produção artística própria. É uma pesquisa de criação artística, de procedimento bibliográfico, com observação direta, sistemática e participante.

Em vista disso, foi analisada a produção de doze fotografias, cujos objetos de registros foram minha mãe e tias maternas. Todas as fotos foram impressas em tecido e bordadas, desenvolvendo, por conseguinte, uma produção artística como uma forma de unir a materialidade da linha e da fotografia.

Todas as fotografias foram produzidas em cor preto e branco, utilizando-se linha vermelha nos bordados inseridos, com a finalidade de se obter uma coerência na poética própria, visto que essa estética já se encontra em desenvolvimento em outras obras.

Sobre fotografia e sua relação com os processos ópticos de reprodução da imagem, utilizou-se "A câmara clara" (2015) de Roland Barthes como referência, outro conceito abordado relacionado à criação artística, e na compreensão de como o ambiente doméstico influencia diretamente na produção do têxtil artesanal de minha família, e nas conexões entre gerações fez-se necessário a leitura "A poética do espaço" (1996), de Gaston Bachelard, e "Redes de Criação: a criação como rede" (2006), de Cecília Almeida Salles .

Ainda no âmbito familiar, memória e ancestralidade, foi abordada a história de Okinawa e a migração de okinawanos para o Brasil, a partir do livro "Okinawa: Uma ponte para o mundo" (1993) de José Yamashiro, e a tese para mestrado em Antropologia, "Umi Nu Kanata-Do outro lado do Mar: uma história e diferença na "comunidade okinawana brasileira"" (2015) de Laís Miwa Higa, foram imprescindíveis para a compreensão da trajetória de minha família e, consequentemente, da ancestralidade japonesa okinawana. .

Por fim, a reflexão acerca da criação e produção artística envolvendo a linha e a fotografia como materiais utilizados foi realizado a partir da tese para

Doutorado, “Legado”- Gestações da Arte Contemporânea (2004), da Profa. Dra Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, além das influências artísticas de Rosana Paulino (1967) , e Rosângela Rennó (1962).

Portanto, foi imprescindível a compreensão dos conceitos citados adjuntos da pesquisa bibliográfica, para assim, entrelaçá-los com a fotografia, linha e bordado no intuito de ocorrer uma interpretação completa da produção artística como um todo.

3. TÊXTIL ARTESANAL NO CONTEXTO FAMÍLIA

3.1 Imigração

Desde o início de minha produção artística durante o curso de Artes Visuais, pude analisar uma ligação muito íntima em relação à produção têxtil com base em experimentos no bordado, cuja técnica aprendi de maneira individual e com a minha mãe e tias. Ao iniciar esse processo de enxergar a linha e o tecido como partes essenciais para a expressão dos meus sentimentos sobre a minha trajetória como artista em formação obtive gradativamente, em cada trabalho que ia desenvolvendo, uma compreensão mais profunda sobre minhas origens e como minha ancestralidade japonesa se aflorava em meio a esse processo.

Ao ver sempre minha mãe, Emília Kakazu Sampei, envolta a suas à costura, bordados, e produção de bonecas de pano acredito que, em meu imaginário, a figura de minha mãe, se tornava um primeiro contato a qual pude me inspirar e ter como exemplo de práticas artísticas voltada ao têxtil. Esse fazer relacionado à costura e bordado, em conversas pessoais, provinham de uma similar experiência que possuiu quando criança ao ver sua mãe Hissako Arashiro Kakazu, e sua avó, Kana Kakazu, sempre que podiam se desvencilharem dos afazeres domésticos, com o intuito de praticar a costura, bordado e crochê.

Ao conversar com minhas tias maternas também pude perceber o quanto essa prática têxtil se reverberava em toda nossa família, principalmente nas mulheres. A costura, e o crochê foram o ponto fundamental para o início da análise em minha produção artística no trabalho de conclusão de curso, pois minhas tias, Ivete Harumi Kakazu, Elza Miyumi Kakazu Harada e Ilda Kakazu Bertacin possuem práticas relacionadas tanto ao crochê quanto à costura. É interessante reconhecer como esse saber foi passado de geração a geração, dentro de um cenário doméstico, na qual está intrínseca a abordagem do feminino na imigração okinawana no Brasil.

Nessa análise, meu trabalho “Kakazu” (2019), procura relacionar essas questões tão pessoais para mim, como se fosse uma forma de compreender minhas raízes e como esse processo se transfigurou em algo imagético, unindo duas linguagens com as quais fui me identificando ao longo do curso: fotografia

e bordado. Assim, esse resgate da produção têxtil nas artes plásticas também pode ser visto como um ato de “reposição natural” no qual o ato de tecer, bordar, costurar, não seja perpetuado, como uma necessidade de afirmação quanto à identidade cultural de outros tempos ou ao resgate do vínculo entre gerações, tão perdido e renegado hoje em dia. (BAMONTE, 2004)

Esse trabalho é um resgate às práticas têxteis familiares inseridas sempre no ambiente doméstico, maneira na qual encontrei um entendimento maior sobre minha identidade como mulher descendente de imigrantes de Okinawa. É uma forma de reconhecimento da ancestralidade em minha família e principalmente dessa expressão têxtil transfigurada em um saber particularmente feminino, no qual também podem ser melhor compreendidos os papéis das mulheres dentro desse contexto.

Ao investigar a vinda de meus antepassados para o Brasil, em diversas conversas com minhas tias e mãe pude entender aos poucos como o processo de migração ocorreu em minha família, pois desde pequena ouvia histórias de meu avô materno, Seió Kakazu, sobre suas lembranças quando garoto na época

Figura 1: La Plata maru- Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.

em que sua família imigrou para o Brasil, em 1939, no navio *La Plata Maru* com destino ao Brasil (Figura 1).

No navio estavam minha bisavó, Kaná Kakazu, e meu bisavô, Seijin Kakazu, com os seus filhos, Seijiro Kakazu, Seijo Kakazu, Tomiko Kakazu e Seió Kakazu. Saíram da província de Okinawa embarcando no navio na região de Kobe, e assim, viajaram durante sessenta dias nessa embarcação passando pela Indonésia e pela África do Sul. É importante ressaltar que imigraram para o Brasil atraídos pela divulgação de prosperidade que o país realizava na época, pretendiam melhorar a situação econômica da família para posteriormente retornarem ao Japão, porém isso não ocorreu.

Ao desembarcarem no porto de Santos, foram levados para uma fazenda em Mogiana, pois já estava combinado que parte dos imigrantes iriam trabalhar como colonos na colheita de café, entretanto como meu bisavô possuía uma reserva de dinheiro conseguiu pagar a dívida na fazenda, resultando na mudança da família para Santos, lugar que desenvolveu sua profissão de barbeiro, sendo seu trabalho desde o Japão, já a minha bisavó cultivava verduras para serem vendidas na feira. Nessa época enfrentavam diversas dificuldades, principalmente em questões culturais e linguísticas, já que não dominavam a língua portuguesa.

Nessa época também, meu bisavô ficou doente, e acabou falecendo, deixando minha bisavô, Kana Kakazu, com seus quatros filhos, foi um período extremamente difícil para a família pois foram obrigados a se sustentar somente com o salário de cultivo de verduras de minha bisavó, além disso a Segunda Guerra Mundial já tinha se desencadeado, obrigando todos os imigrantes que se localizavam na costa brasileira a mudarem-se em um curto espaço de tempo. Ao

receberem ajuda foram deslocados para Marília, a qual possuía uma grande concentração de imigrantes, lá voltaram a trabalhar na colheita de café.

Figura 2: Fotografia da Família Kakazu, da esquerda para direita: Seijiro Kakazu, Seió Kakazu, Tomiko Kakazu, Ivete Harumi Kakazu, Hissako Arashiro Kakazu, Kana Kakazu e Seijo Kakazu.

Após algumas reservas de dinheiro, e, devido a um conhecido da família desde o Japão, mudaram-se para a cidade Ariri, localizada no noroeste do estado de São Paulo. Lá desenvolveram plantações de algodão e amendoim. Meu avô, Seió Kakazu, por ser o irmão mais velho, acabou assumindo o lugar de seu pai, auxiliando sempre minha bisavó na administração das economias e trabalho. No ano de 1955, decidiram se deslocar para Colônia de Dourado, em Santa Mercedes, conhecida na época como Zona da Mata, dando continuidade às plantações de café e arroz. A partir de então a condição financeira da família passou a ser relativamente estável, nessa época também que meu avô conheceu minha avó, Hissako Arashiro Kakazu, casando-se e criando minhas tias e mãe, as quais passaram boa parte da infância em Santa Mercedes.

É neste momento em que as produções manuais de minha avó e bisavó tiveram início, pois como acabaram convivendo juntas, na casa em Santa Mercedes, ocorria uma troca de conhecimentos e técnicas de crochê e costura, visto que, minhas tias e mãe, desde suas infâncias, possuem uma memória clara de minha bisavó atrelada ao seu crochê. Assim, é partir daí que as produções

têxteis dão início como uma forma de minha bisavó relembrar sua trajetória no Brasil como imigrante, e se desvencilhar das tarefas domésticas. Era uma maneira dela conectar às suas origens, pois, como minha tia Ivete relata, que sempre quando estava fazendo crochê cantava músicas típicas de Okinawa. Essa lembrança que era resgatada através da música é também exemplificada pelos depoimentos que Laís Miwa Higa coletou de imigrantes okinawanos na AOKB (Associação Okinawa Kenjin Brasileira- Entidade representante da "comunidade okinawana brasileira"):

> A música e a dança são referências constantes nas histórias das mulheres imigrantes e assumem a todo momento o lugar de superação da experiência com a guerra e o movimento migratório. Elas falam, sobretudo, das dificuldades no âmbito doméstico: a preparação de alimentos, gravidez, a falta de recursos. (HIGA, 2015, p. 102-103)

A convivência entre minha avó e bisavó foi primordial, tanto para minha avó que acabou desenvolvendo um interesse pela costura à mão e, posteriormente, na máquina, quanto para minha mãe e tias, pois sob essa influência cada uma começou a se aprimorar em uma área ligada ao crochê ou costura. O conhecimento passado entre elas foi de extrema importância, visto que as técnicas aprendidas estreitavam os laços da relação entre elas, enraizando todo um conjunto de vivências e histórias de minha bisavó em uma simples linha de crochê.

3.2. Processo têxtil das mulheres Kakazu

Minha tia Ivete Harumi Kakazu (Figura 3) é o exemplo pelo qual esse ensinamento foi primeiramente passado, pois em nossas conversas enquanto fazia seu crochê, relatou-me que a imagem de minha bisavó fazendo crochê em sua cadeira enquanto cantava era-lhe uma das memórias mais inesquecíveis de sua infância. Aos poucos foi aprendendo a fazer crochê em bordas das toalhas e tecidos com a sua avó e mãe. As técnicas foram passadas para minha tia de maneira que, por ser a primogênita, sendo a que possui lembranças mais fortes desses ensinamentos, sendo também a transmissora dessas técnicas manuais para suas irmãs.

O crochê para minha tia é momento no qual a confluência das memórias dela com minha avó se afloram, através do manuseio da agulha, e de cada borda

feita por esses fios. A canção que minha bisavó cantava "*Tinsagu nu hana"* (Música folclórica okinawana) vem-lhe à mente, já que a letra diz justamente sobre os ensinamentos que são passados pelos pais aos filhos de maneira a demonstrar todo o respeito por esse conhecimento adquirido.

> Assim como minhas unhas são tingidas
>
> Com o pigmento das flores de bálsamo
>
> Meu coração é tingido com os ensinamentos dos meus pais
>
> Embora seja possível contar as galáxias do céu
>
> Não consigo contar
>
> Tudo que meus pais me ensinaram
>
> Assim como os navios que navegam a noite e são orientados a seguir a estrela do norte
>
> Para navegar em segurança
>
> Eu sou guiado pelos meus pais, que me deram a luz e cuidam de mim
>
> (Tinsagu nu hana, música folclórica)

Por ser uma canção okinawana seria uma lembrança de minha bisavó dos tempos em que morava em Okinawa, ao cantá-la enquanto fazia o seu crochê se conectava a essa memória, pois o crochê era "o lugar" onde conseguia se

religar às suas origens e, de certo modo, passar todo esse sentimento à minha tia.

Figura 3:Ivete Harumi Kakazu, fotografia digital, acervo pessoal. 2019.

O processo se deu semelhante à minha tia Elza Miyumi Harada Kakazu (Figura 4), já que ao ver minha avó costurando e sempre adquirindo um conhecimento vasto sobre costura, seja à mão ou pela máquina, o interesse de minha tia ao ver sua mãe costurando roupas para os familiares e suas filhas somente cresceu ao longo do tempo. A costura para minha tia é uma forma de se aproximar ainda mais de suas memórias de infância quando sua mãe fazia roupas para todas as filhas, de modo que a precisão obtida por minha avó desde a criação dos moldes até a costura dos tecidos fez com que minha tia desenvolvesse um interesse por corte e costura, pois esse ato de costurar roupas para suas filhas lhe aproximava de uma prática manual onde cada linha passada entre os tecidos era uma demonstração de afeto que influenciava cada vez mais minha tia a seguir nessa área.

Para tia Miyumi, o ato de se costurar é uma forma de relembrar a época em que sua mãe exercia a mesma prática, o processo das anotações das medidas, a formulação dos moldes sempre lhe é retomado, por minha avó ter uma habilidade excepcional principalmente nessa fase da costura. Os tecidos cortados e toda o procedimento técnico dessa prática, em passar por todas as máquinas de costura, resgata todo o sentimento inspiração que sentia ao olhar sua mãe exercer um fazer tão singelo para suas filhas.

Figura 4: Elza Miyumi Kakazu Harada, Fotografia digital, acervo pessoal. 2019.

Para minha mãe Emília (Figura 5), ao ver essa demonstração de afeto de sua mãe perante as filhas na costura, a fazia desde pequena costurar peças de roupas para suas bonecas feitas de espiga de milho, atividade incentivada por minha avó, ao lhe dar pedaços de tecidos que sobravam de suas costuras, agulhas e linhas. Foram nessas práticas lúdicas que minha mãe aprendeu a costurar a mão os pedaços de tecido, foi a partir daí que as técnicas e os pontos básicos foram passados para ela de maneira a inseri-la na mesma realidade de sua mãe criando naquele momento linhas de afeição.

Ao retomar a costura manual no fazer de suas bonecas de pano em artesanato, minha mãe Emília ressurge com as brincadeiras quando criança e traz à tona essa memória de sua própria mãe lhe ensinando os conceitos básicos da costura, seja nos moldes feitos para o corpo das bonecas, e suas roupas, o processo de resgate dessa ludicidade, e da lembrança dessa relação.

Figura 6: Ilda Kakazu Bertacin, Fotografia digital, acervo pessoal. 2019.

No caso de minha tia Ilda (Figura 6), por ser a irmã mais nova acabou recebendo influência tanto de sua mãe e avó quanto de suas irmãs. A sua relação com o crochê advém da mesma percepção que Ivete, aprendendo os pontos básicos e aplicando-os em suas peças de crochês. Essa atividade artesanal para minha tia reforça ainda mais as recordações que possuía de sua avó sentada em sua cadeira fazendo seu crochê. É importante ressaltar como minhas tias compartilham dessa mesma lembrança sempre que estão realizando o mesmo fazer.

Quase de maneira instantânea ambas ressurgem com as técnicas de crochê de minha bisavó de maneira a trazer à tona toda a vivência e aprendizado que tiveram durante a infância e com o convívio delas com sua avó em mãe no ambiente doméstico. É bela a forma como todo esse conhecimento atrelado ao afeto se faz através da linha, do fio que liga uma geração de mulheres, dando continuidade a saberes de uma família descendentes de imigrantes okinawanos. Como esclarece Laís Miwa Higa:

> Por mais diversas que sejam as histórias da "comunidade okinawana, elas são compreendidas tendo em vista o "resgate do passado", no qual todo "okinawano" parece ter alguma abertura para introduzir sua própria interpretação. Sem uma historiografia fixada na escrita e em documentos manuscritos, essas histórias são basicamente orais, e acabam por cristalizar elementos como "cultura" e "identidade", eventos e sentimentos. (HIGA, 2015, p. 206)

É importante ressaltar que todas trazem consigo também valores de sua própria intimidade, pois desde minha bisavó e avó até minhas tias e mãe exercem esse trabalho manual no interior de seus ambientes domésticos criando assim não só uma relação próxima com o fazer manual, mas uma intimidade com o ambiente doméstico, como Gaston Bachelard esclarece em seu livro "A Poética do espaço" (1996), a casa acaba invocando uma síntese de lembranças e que acabam por constituir "valores da intimidade":

> A casa, como fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. (BACHELARD, 1996, p. 25)

O ambiente doméstico também está muito relacionado a essa interação, a casa é o ponto central de toda uma relação entre o passado, o presente e o futuro dando à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. (BACHELARD, 1996). Essas ligações com o passado através das memórias e lembranças dos ensinamentos de minha bisavó, criam no ambiente doméstico de cada uma das tias e mãe fios que as ligam ao passado, à casa em Santa

Mercedes, originária dos processos têxteis da família Kakazu, esses fios são tecidos por elas mantendo essa ligação ao doméstico, às suas raízes, que acabam por influenciar a minha formação de artista e ao meu presente trabalho.

4. OKINAWA

Situada no sudoeste do arquipélago japonês, a província de Okinawa abrange a metade meridional das ilhas do grupo Ryukyu, a setentrional pertencente à província de Kagoshima, distribuídas em forma de arco entre a ilha de Kyushu, sendo uma das principais quatro ilhas do Japão. Conserva-se influências da China, devido ao fato de que por serem distantes do Japão metropolitano, a cultura e idioma ainda se é preservado advindo do Japão antigo.

Quanto a seu significado, é comum interpretar os *kanjis* usados para a grafia do nome como tendo sentido de “corda em alto mar” em alusão à forma alongada do pequeno arquipélago deitado no oceano, mais ou menos no sentido norte - sul (YAMASHIRO, 1997). Para imigrantes okinawanos residentes no Brasil, no qual seu horizonte também termina em mar, funciona como um elo, uma linha que une através do mar e evidencia as linhas migratórias entre essas duas regiões, como exemplifica Laís Miwa Higa:

> No Brasil, as mesmas imagens do mar podem ser vistas como um horizonte azul que une a terra natal dos imigrantes okinawanos e o lugar em que vivem atualmente. Okinawa, como espaço e imagem, não é a mesma para okinawanos brasileiros e para okinawanos japoneses. Para imigrantes okinawanos e seus descendentes, o cordão que flutua no mar significa também linhas migratórias, tecidas com imaginação, nostalgia, memórias, parentescos e sentimentos. (HIGA, 2015, p. 130)

Desse modo, para entender todo o processo cultural, que de certa maneira os imigrantes okinawanos carregam dentro de si, é preciso compreender os processos de formação desse povo como parte do arquipélago japonês. É partir do século XII até o século XIV, que Okinawa inicia um processo agrário com uma lenta produção, é também nesse período onde os *gusuku*, castelos, fortalezas, são construídos em regiões elevadas nos quais morava-se o *aji*, considerado chefe da comunidade local. Essa parte da história de Okinawa ficou conhecido como Período *Gusuku*, pois é nesse momento em que há transição de uma sociedade primitiva, para uma sociedade de classes, com a

comunidade aldeã agrupando-se em torno de seu líder, posteriormente chamado de *aji*. Por isso o período é também denominado dos *Ajis.* (YAMASHIRO, 1997)

Anteriormente a todo esse processo, Okinawa a qual era conhecida como o “Pequeno arquipélago das *Ryukyu*” (YAMASHIRO, 1997), permanece esquecido e isolado, porém a evolução política e cultural ocorria de forma gradual tanto que o surgimento dos *aji,* ou líderes de comunidades aldeãs fora de extrema importância para o desenvolvimento da região. Apesar da ausência de registros históricos desse período, é importante identificar os processos e desenvolvimento da cultura de *Ryukyu*, pois o desabrochar das primeiras poesias no antigo *Ryukyu*, o *Omoro-Sôshi,* Coleção Completa de Omoro (YAMSHIRO, 1997), auxiliam na compreensão dos períodos que marcam a formação do antigo arquipélago de *Ryukyu.* Como explica José Yamashiro:

> *Omoro* são baladas ou cânticos antigos dos habitantes dos grupos das ilhas de Okinawa e *Amami-Oshima*, transmitidos oralmente durante séculos, Acredita-se que tenham sido cantados desde a época das comunidades aldeãs (*bukaku*) até o Período dos *Aji*. (YAMASHIRO, 1997, p. 60)

Não se sabe a data exata da criação do *Omoro*, mas considera-se aquele de período datado o omoro dedicado ao rei *Eiso*, do século XIII, o mais antigo, e o recente seria o cântico atribuído à rainha *Mazenigane*, esposa do rei *Sho Nei*, no início do século XVII. (YAMASHIRO, 1997)

A divisão dos períodos históricos através dos cânticos é uma maneira de compreender os processos culturais iniciais de Okinawa, e identificar os primeiros desenvolvimentos de cerimônias religiosas, economia, construção de templos. Segundo Zenchu Nakahara (1889-1971), os períodos podem ser divididos em três seguindo uma ordem de evolução da história do *Omoro*:

> Período buraku. Dos séculos III-V ao XII. Os motivos dos cantos e baladas são deuses, o sol, cerimônias religiosas;
>
> Período aji ou gusuku. Os cânticos referem-se à construção de navios e fortalezas, ao pagamento de tributos à China, ao comércio internacional (navegação), a aji, poderosos, etc.
>
> Período monárquico. Predominam glorificação ao rei, alusão à construção de templos budistas, florestamento, tributação, construção de navios, viagens marítimas, conquistas de ilhas próximas a Okinawa.
>
> (NAKAHARA, apud YAMASHIRO, 1997, p. 61)

A importância do *Omoro* se consolida a partir da sua transição do uso na representação de desejos e prosperidade das comunidades aldeãs, muitas vezes relacionados à magia primitiva cultivada por elas, para uma elaboração de palavras escolhidas com o objetivo de se criar um ritmo voltado para a dança conforme a consolidação do *Omoro* nos rituais religiosos.

4.1. O Feminino na Construção da História de Okinawa

É significativo considerar que desde a fundação de *Ryukyu*, no qual a primeira dinastia *Tenson,* que fundou a região, está envolto em mitologias. A primeira menção escrita a respeito dessa dinastia consta do *Chuzan Seikan* (1650) (YAMASHIRO, 1997), sendo o primeiro escrito sobre o reino de *Ryukyu*. Desse modo, Segundo José Yamashiro (1997, p. 71), depois dessa mitologia a história registra três reis da dinastia *Shunten*, com mais de setenta anos, a linhagem fundada por *Eiso*, de cinco reis em pouco mais de noventa anos, o clã *Satto*, com dois monarcas reinando durante meio século. Sendo as duas primeiras consideradas semi lendárias, por falta de dados concretos quanto à origem dos reinados.

Dentro da mitologia originária, acaba por coincidir com a criação do mundo, ou seja, com a criação do céu e da terra, o deus do castelo do céu mandou à terra um casal, que acabou por conceber três filhos e duas filhas, Na visão de José Yamashiro (1997, p. 72), o primogênito se tornou rei de Ryukyu, o segundo uma linhagem de nobreza, os *aji*, enquanto o terceiro se tornou lavrador. A filha mais velha ocupou função de sacerdotisa chefe, *Kikoe Ogimi*, e a segunda se tornou *noro*, sacerdotisa da comunidade rural.

Assim, antes de ser anexada ao território japonês na Restauração *Meiji* (1868), *Ryukyu* era um reino que existia na ilha de Okinawa, o idioma falado anterior a anexação, era o *Uchinaguchi*, nessa época o nascimento da cultura, do desenvolvimento da espiritualidade xamânica, e ritos de cultos aos antepassados foi essencial para o fortalecimento das artes, como poesia e dança, inseridas nesse contexto. Laís Miwa Higa (2015, p. 121) afirma que "*Ryukyu* evoca o tempo da arte, da nobreza e da espiritualidade okinawana, é o

espaço-tempo da criação, origem e florescimento da cultura okinawana". As mulheres, nesse período, é quem exerciam as funções espirituais nos ritos de *Ryukyu*, conhecidas como *kaminchu*, literalmente pessoa de deusas ou deuses, realizavam a proteção da ilha com as suas danças e quimonos típicos de Okinawa, *kasuri*, da cor branca e grafismos em preto. (Figura 7)

Figura 7: Higa, Miwa Laís. Apresentação de Kamigami, Tamagusuku ryu Saito Satoro Ryubu Dojo. 8 º Okinawa Festival, São Paulo. 2010. Fonte: https://docplayer.com.br/50453634-Lais-miwa-higa-umi-nu-kanata-do-outro-lado-do-mar-historia-e-diferenca-na-comunidade-okinawana-brasileira.html. Acesso em 15 de novembro de 2018.

Como também afirma José Yamashiro (1997, p. 253), a crença nativa popular, cujo principal objeto é o culto dos antepassados e a reverência de *utaki*, lugares sagrados, santuário ou sítio sagrado, sofreu transformações ao longo dos séculos, mas ainda permanece viva, integrando usos e costumes. Ao que parece, o número de *utaki* refletia o grau de desenvolvimento e produção local. As *noro,* tinham como objetivo oficializar as cerimônias religiosas juntamente ao *utaki*.

Os grafismos feitos nas mãos eram chamados de *hajichi.* Ao descrever os processos de preparação para o 8º Okinawa Festival (2010), Laís Miwa Higa expõe um pouco sobre a história desses grafismos ao ressaltar que as *hajichi* também eram usadas tanto por sacerdotisas quanto por mulheres comuns. Para

estas, as tatuagens destacavam seu status conjugal de casadas, representado por flechas desenhadas nos dedos numa só direção - para fora. Isso significava que uma mulher casada sai da de sua família para nunca mais voltar. (HIGA, 2015)

O processo da tatuagem se dava através de lascas de bambu, na qual cortava-se a pele e inseria ali o pigmento de carvão vegetal, todo o fazer era realizado por mulheres. Laís Miwa Higa também aponta visão dos imigrantes okinawanos entrevistados sobre essa prática:

> No Brasil, os imigrantes okinawanos contam que essas tatuagens foram banidas ainda em Okinawa, logo após a Restauração Meiji (1869), em 1899, pois eram consideradas pelos japoneses como símbolo de barbárie e associadas ao mundo do crime. Ao chegarem ao Brasil, o mesmo tipo de associação foi feita, e as *hajichi* se tornaram mais um elemento de preconceito contra os okinawanos. Somente as pessoas muito idosas contam já terem visto ou conhecerem mulheres com mãos tatuadas. Disseram-me que as *hajichi* foram banidas por volta de 1905, no entanto, seu início, como muitas das "lembranças" de Okinawa, se deu num passado longínquo e inacessível, "pois aquelas que as conheciam estão mortas". (HIGA, 2015, p. 155)

Figura 8: Higa, Miwa Laís. Apresentação de Kamigami, Tamagusuku ryu Saito Satoro Ryubu Dojo. 8 º Okinawa Festival, São Paulo. 2010. Fonte: https://docplayer.com.br/50453634-Lais-miwa-higa-umi-nu-kanata-do-outro-lado-do-mar-historia-e-diferenca-na-comunidade-okinawana-brasileira.html. Acesso em 15 de novembro de 2018.

É significativo ressaltar também que o processo de tecelagem em Okinawa está ligado não somente com a cultura, mas em todos os processos que envolvem as mãos femininas desde sua produção até a sua utilização para a dança e rituais. Os tecidos sempre fizeram parte da economia do reino de

Okinawa, considerado um dos itens mais lucrativos no período do comércio do Japão no século XIV ao começo do XVI. Eram os fios e os tecidos de seda adquiridos no mercado chinês de Fukien e vendidos nas praças de Hyogo, porto a oeste da cidade de Kobe e Sakai. (YAMASHIRO, 1997)

Devido a invasão de Satsuma em 1609, o lucro com comércio chinês passa a ficar com o clã Shimazu, ao enfrentar diversas dificuldades em recolher os tributos exigidos por Satsuma a corte passa a depender dos trabalhos das mulheres camponesas na lavoura, e na produção de tecidos de algodão ou fibra de bananeira, o *bashô-fu* (Figura 9), concomitantemente com o seus respectivos trabalhos domésticos, assim isso as auxiliavam na renda e ganhos na família. O bashô-fu, tecido típico de Okinawa é composto pela junção das palavras bashô, que significa bananeira, e fu, o qual quer dizer pano, fazenda. (YAMASHIRO, 1997)

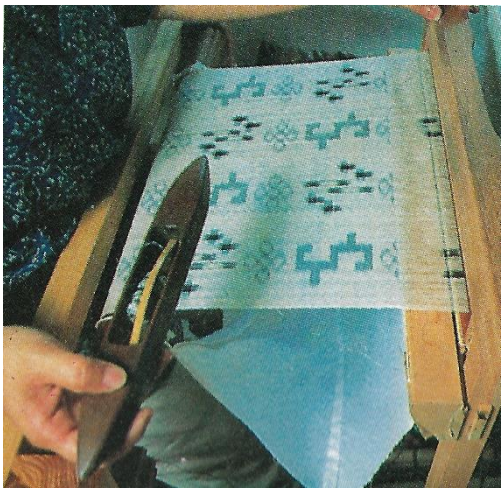

Figura 9: Preparo do bashô-fu. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida.

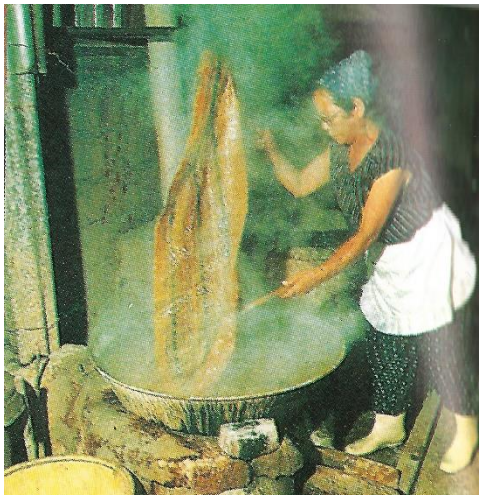

Figura 10: Folha de bananeira, preparo de bashô-fu. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida.

Segundo José Yamashiro (1997, p. 252), o quimono feito de bashô-fu, chamado de *basá-jin,* no dialeto de Okinawa, é de textura leve e suave, de uso popular tendo uma padronagem o salpicado e o listrado. O tingimento de tecidos mais conhecido também é a bingata, na qual consiste nos pigmentos de carmesim, índigo e amarelo, na visão de Yamashiro, a origem desse processo é obscura tendo como base o seu início com a saraça, um tecido fino de algodão,

este teria chegado à Okinawa pelo sudoeste da Ásia, que depois de adaptações a produção de bingata (Figura 11) começou em meados do século XIV, pois já no século XVIII havia se tornado completamente okinawano.

Figura 11: Bingata. 1997. Fonte: Okinawa: Uma ponte para o mundo. Fotografia colorida.

O *kasuri*, com citado anteriormente, é um dos tecidos que mais representa Okinawa, feito de algodão, linho, seda. Sua origem data do século VII ou VIII, na Índia, de onde se propagou a países como Sião, Málaca, Sumatra, Java, chegando a Ryukyu nos séculos XIV e XV, quando era intenso o comércio com aqueles países. (YAMASHIRO, 1997) Esse produto típico carrega um minucioso processo dentro de sua confecção, já que os fios são tingidos antes de começar a tecer, cada fio é selecionado para depois ser aplicado no tear com o objetivo de se obter um desenho, padronagem desejada.

A figura da mulher okinawana está presente em diversas partes da cultura de Okinawa, permeia territórios do sagrado, de proteção e resistência. Ao realizar a proteção da ilha, as mãos com os grafismos das sacerdotisas marcam uma história na qual a ligação com os antepassados se fortalece a ponto de criar um vínculo forte com o presente e passado, de maneira a valorizá-lo em forma de ritos e passagens espirituais. Todo o processo, como pudemos analisar,

envolve mãos femininas que trabalham desde a confecção das tatuagens, nas danças até na produção inicial do tecer os fios do *kasuri.* As narrativas okinawanas que partem das *hajichi* situam os elementos considerados bárbaros pelos japoneses e brasileiros: tatuagens, nudez, língua, xamanismo. Porém, diferentemente das narrativas que partem desses outros elementos as *hajichi* sempre servem para situar o “lugar” da mulher na memória coletiva. (HIGA, 2015)

As mãos femininas okinawanas tecem o fio do passado tornando-o memorável para as próximas gerações, cada linha confeccionada para um tipo específico de kimono marca uma trajetória de tradições na qual a figura feminina possuía um destaque excepcional, na construção desse elo entre o sagrado e o mundano, entre as reminiscências dos imigrantes okinawanos, e o legado deixado por eles. As linhas no processo de tecer formam imagens que transcendem o pictórico, esbarram na mais pura memória ancestral.

5. PROCESSO DE CRIAÇÃO

5.1. O Começo

A linha vermelha, o bordado e esse anseio de compreender minhas origens já se refletia em minhas produções artísticas desde os experimentos com o bordado e fotografia, pois a cor avermelhada se configurava em boa parte de minhas fotografias, que de certa maneira fui mesclando com a técnica do bordado. Esse processo se deu por meio de uma busca por encontrar um propósito para ambas as técnicas, na tentativa de mesclá-las e compreendê-las como linguagens complementares. Primeiramente realizei experimentos isolados para assim, reunir as duas práticas.

Foi somente com a produção artística “Raízes” (2018) (Figura 13) realizada para a disciplina de Assemblagem, no terceiro ano de graduação que comecei de fato a trabalhar com a temática que já havia incubando nos experimentos. Essa obra concretizou em mim essa busca por compreender quais eram minhas origens, fazendo-me a chegar a questões sobre como é ser uma artista mulher sendo descendente de imigrantes okinawanos, e de quais lugares surgiam essa vontade de trabalhar com a linguagem do têxtil. Desse modo, despertou em mim justamente essa vontade em dar continuidade a essa pesquisa e a desenvolvê-la ainda mais.

“Raízes” (2018), é uma produção feita a partir de um tecido de algodão, no qual bordei a digital de minha bisavó Kana Kakazu. Abaixo dela ficam pendentes diversas linhas, fitas, pedaços de tecido, rendas, cordas da cor vermelha que coletei de restos de costura de minha mãe também, estão suspensos diversos registros de família, os quais mostram minha bisavó, avó, mãe e tias. O ato de bordar essa digital coloca em evidência todo o legado de Kana Kakazu sobre a sua família, sua influência sobre todas as mulheres como ato precursor de todo um aprendizado passado de mãe para filhas, as linhas formadas pela digital é o que nos ligam ao passado, é a linha sanguínea de uma geração na qual as vivências de uma imigração se mesclam com as lembranças das histórias contadas.

Figura 12: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 13: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 14: Sampei, Gabriela. “Raízes”. Técnica mista. Registro fotográfico de Laura Castralli, Exposição “Kakazu”, 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Ao realizar essa produção artística, diversas questões ainda precisavam ser desenvolvidas. Reverberava em mim essa ânsia por explorar ainda mais as produções têxteis que envolviam minha família e como isso possuía ligação direta com os ensinamentos de minha bisavó e avó. Ainda a necessidade de se estudar esses processos permaneciam em minhas questões pessoais como em uma procura por entender de perto os processos têxteis de minhas tias e mãe e até que ponto as influências maternas se refletiram e persistem em refletir em minha família.

5.2. Kakazu

Ao dividir o trabalho “Kakazu”(2019) em quatro grupos de fotografias, nas quais o conteúdo se baseia nessa prática artesanal familiar, cada fotografia possui a forma pessoal de contar um pouco desse fazer manual de cada uma, numa espécie de olhar pessoal sobre ação da costura à mão e à máquina bem

como os crochês inseridos em duas formas distintas de se realizar. Como o bordado constitui minha iniciação na área têxtil, senti mais proximidade em explorar essa técnica, principalmente, em evidenciar linhas com o próprio bordado nas fotografias.

Essas linhas presentes nas fotografias se dão através de sobreposições realizadas no tratamento de imagem, por meio das quais pude ressaltar os movimentos realizados por minhas tias e mãe em suas produções. Entre essas linhas, o bordado em formato de ponto atrás evidencia as ligações que busco ressaltar em minha poética durante o curso. A linha vermelha chama a atenção do espectador por justamente fazer evidência ao sangue que corre nessas mulheres trazendo à tona todo esse saber manual, instigando ainda seu significado, sendo a cor vermelha também essencial para boa parte de minhas produções anteriores.

Dessa forma, em um primeiro momento comecei a fotografar os processos têxteis das mulheres mencionadas. Concomitantemente, ao longo de cada sessão de fotos elas iam relatando um pouco de como se deu início suas relações com a costura ou crochê, o que foi fundamental para o crescimento da pesquisa e registros, pois ao mesmo tempo em que os materiais produzidos em cada sessão iriam de fato se acrescidos à obra. Foi importante escutar como cada uma das irmãs começou em cada técnica, pois assim pude perceber a relação que elas possuíam com sua mãe e avó, devido ao fato de que cada lembrança de ensinamento, ou até mesmo da própria figura de minha bisavó sentada em sua cadeira, cantando músicas típicas de Okinawa, sincronizada com suas mãos ágeis ao fazer seu crochê, foi uma lembrança tão vívida contada por minha tia Ivete, que de certa maneira influenciou de fato a produção deste trabalho.

Assim, ao tirar todas as fotografias desejadas decidi imprimi-las de maneira a conseguir visualizar melhor cada uma delas, e inserir a linguagem do bordado sobre elas, de uma forma em que essa linha a qual desejava analisar estivesse evidenciada através das linhas bordadas. Esse estudo foi importante, pois pude analisar não somente o processo criativo de cada uma das irmãs, mas também como essas linhas estavam presentes na fotografia, e que de certo modo, ligavam suas mãos aos tecidos, linhas e agulhas. Surgiu também a necessidade em sobrepor os registros obtidos no tratamento das imagens, pois como optei por todas serem em preto e branco, o processo de sobreposição imagem veio como uma forma em evidenciar os movimentos das mãos de minhas tias e mãe, juntamente com o surgimento de novas linhas e percursos presentes nas fotografias.

Figura 15: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

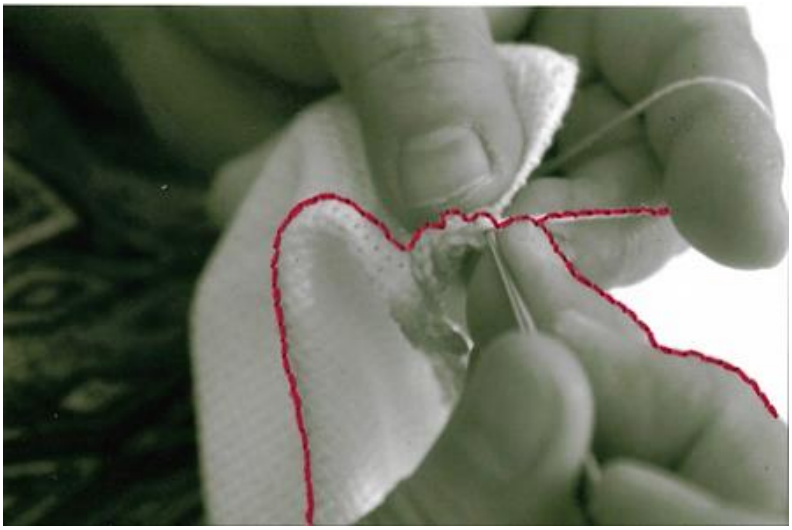

Figura 16: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

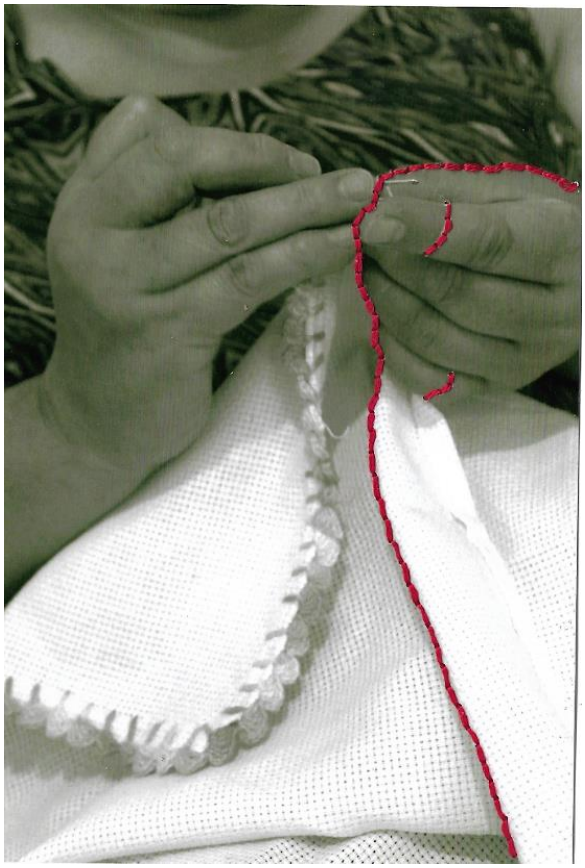

Figura 17: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 18: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

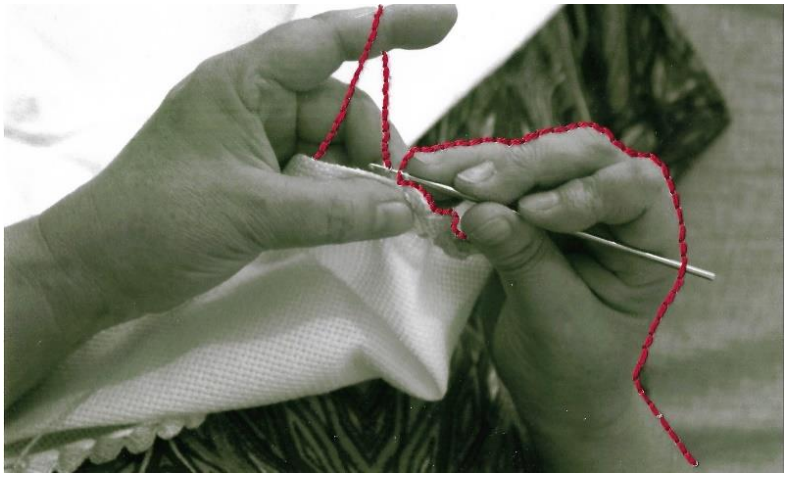

Figura 19: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

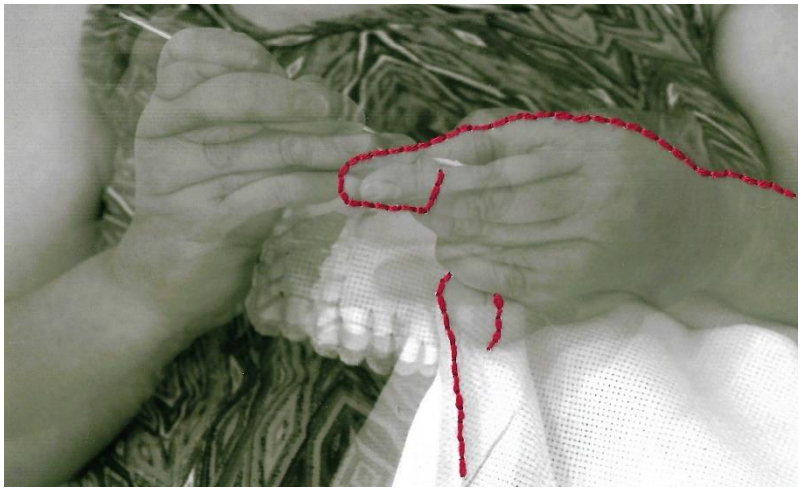

Figura 20: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

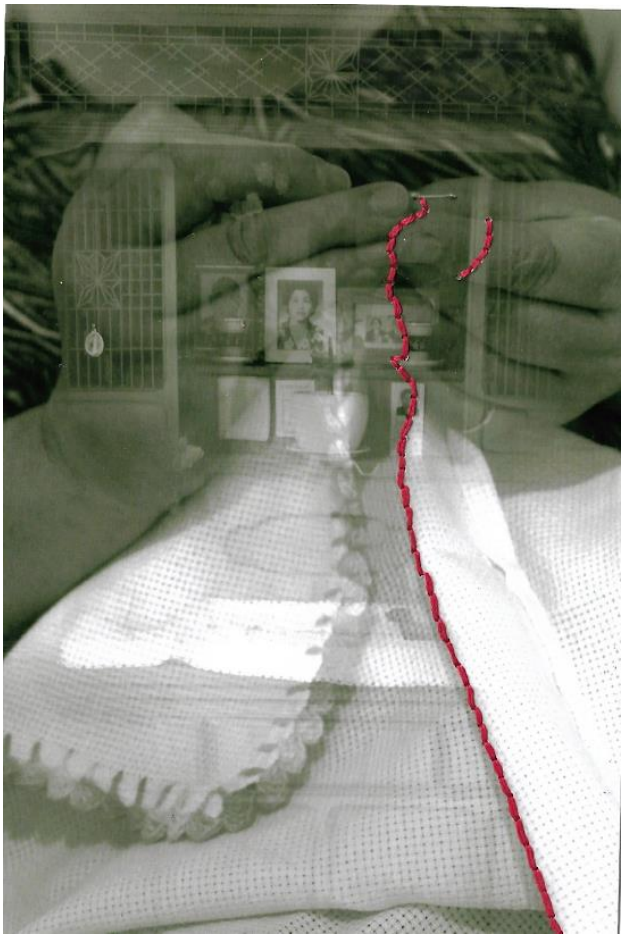

Figura 21: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

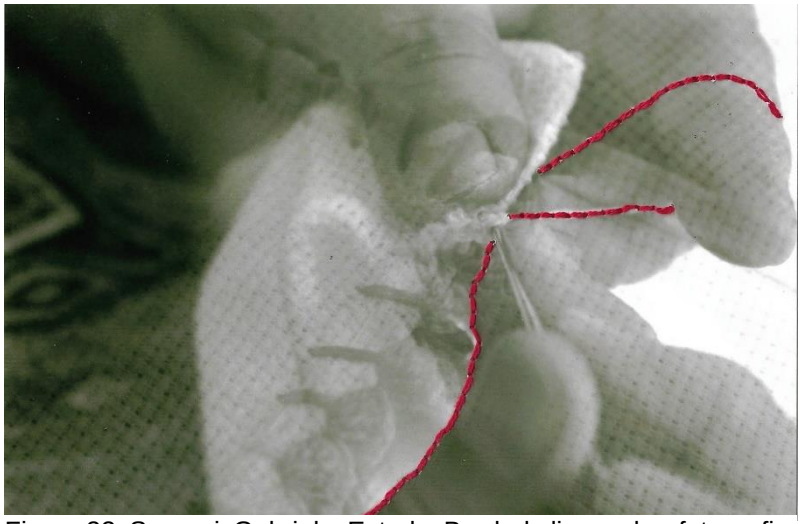

Figura 22: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 23: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

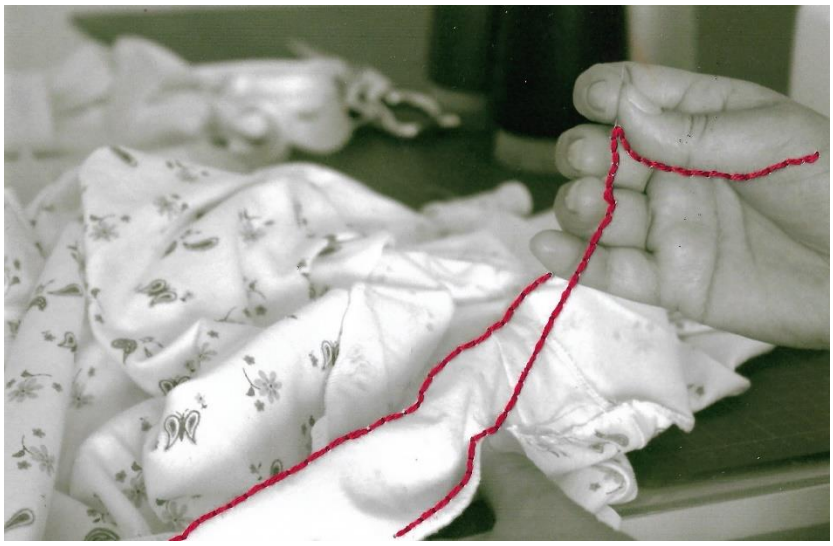

Figura 24: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 25: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 26: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

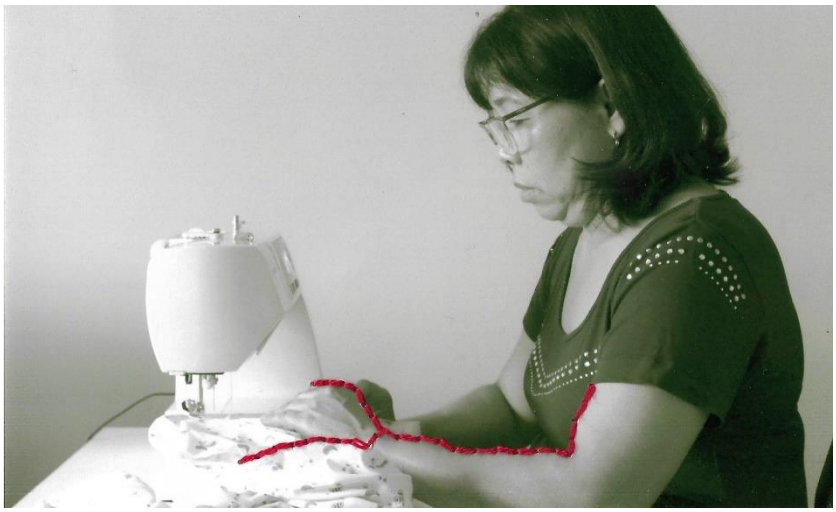

Figura 27: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

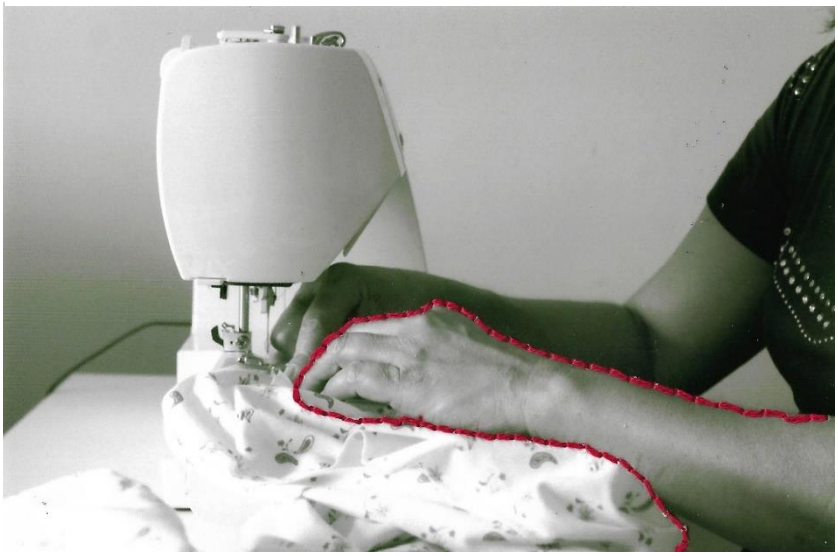

Figura 28: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

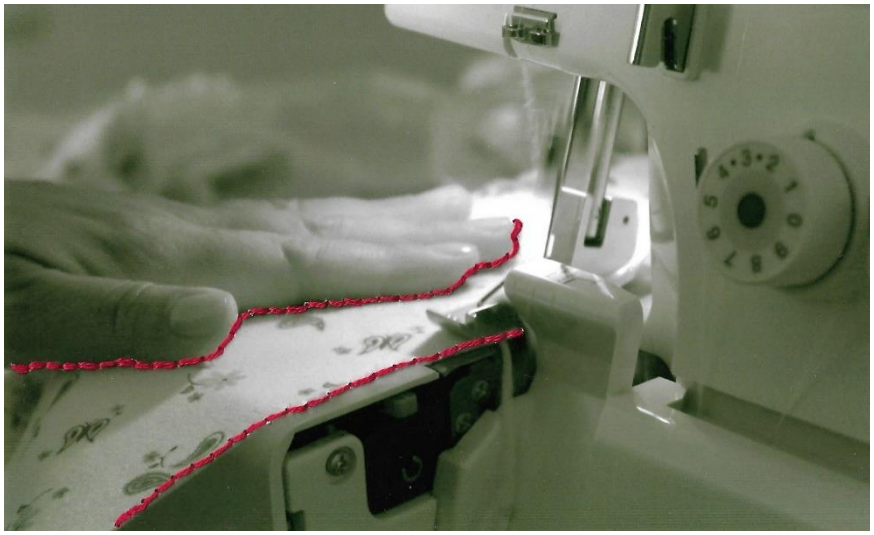

Figura 29: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

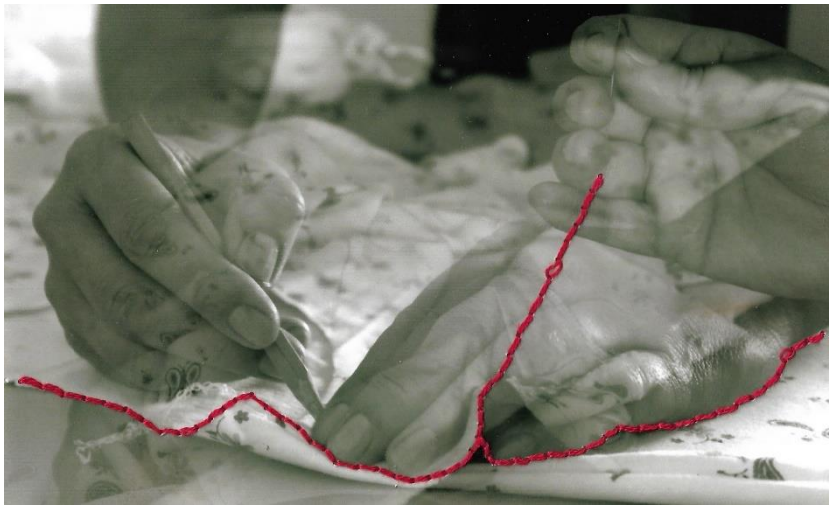

Figura 30: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

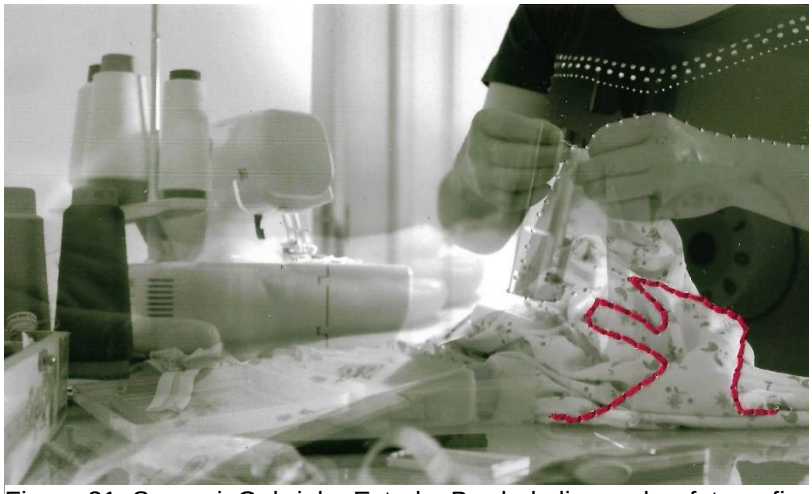

Figura 31: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 32: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 33: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 34: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

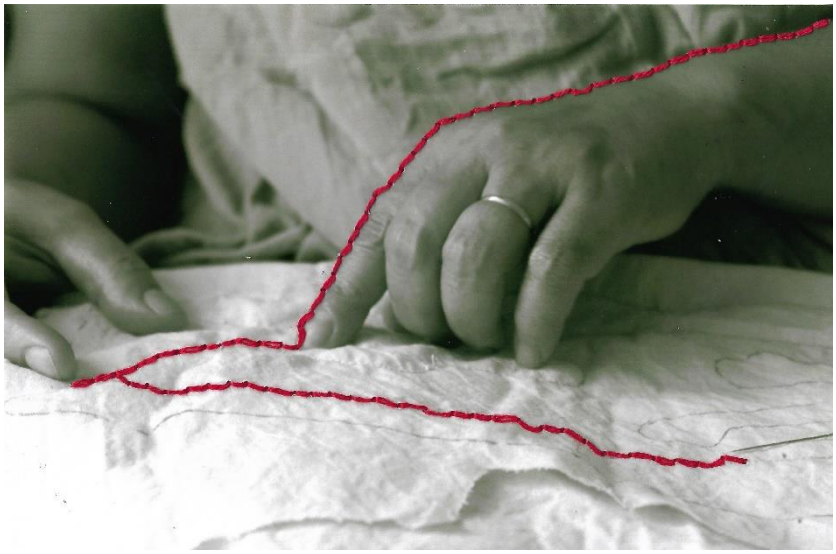

Figura 35: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 36: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 37: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

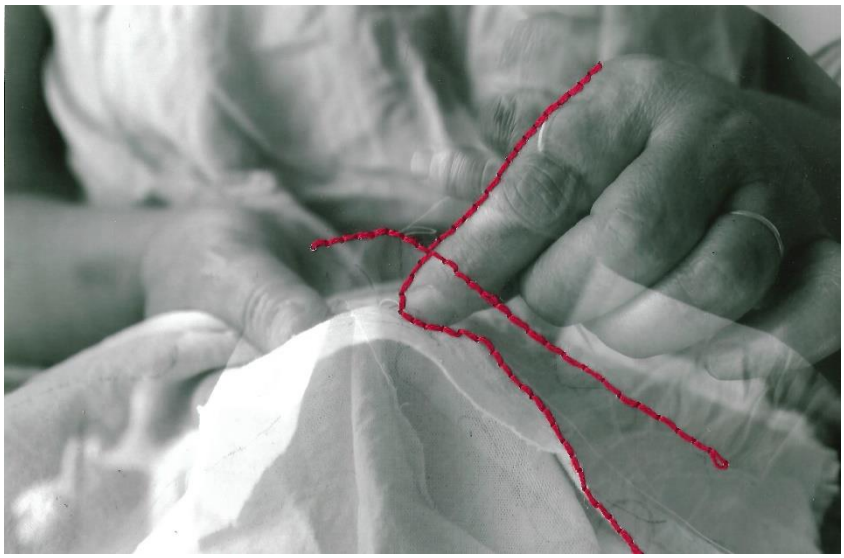

Figura 38: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

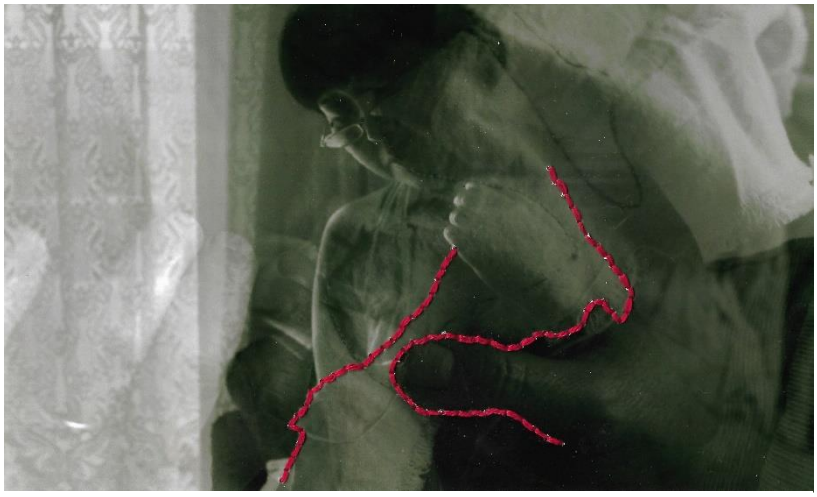

Figura 39: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 40: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

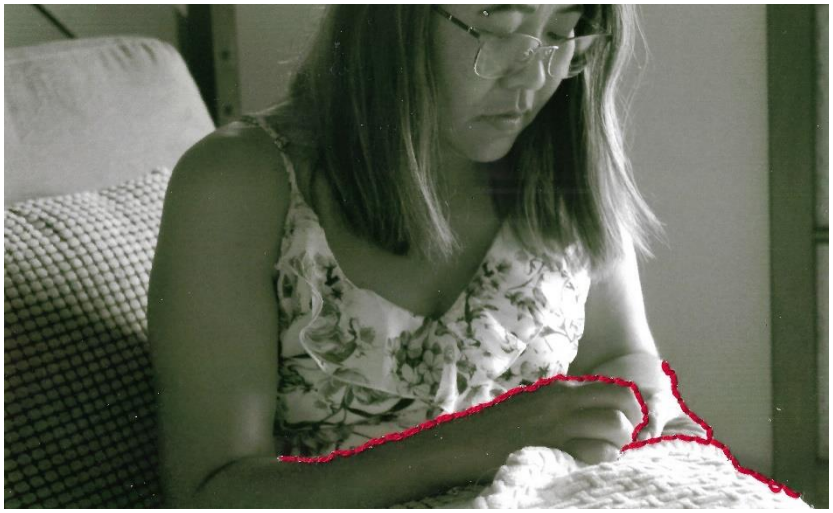

Figura 41: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 42: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

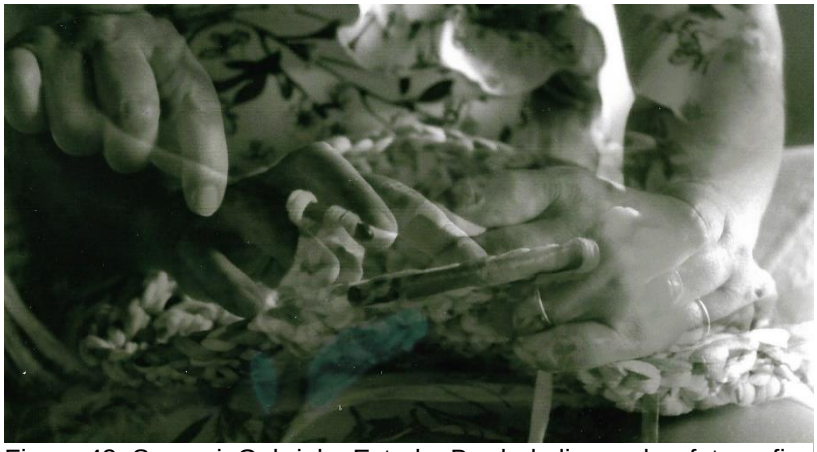

Figura 43: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Figura 44: Sampei, Gabriela. Estudo. Bordado livre sobre fotografia, sobreposição de fotografias. 10X15 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Ao selecionar esses estudos das linhas do bordado na fotografia, notei que necessitava-me aproximar ainda mais do têxtil. Nessa tentativa de buscar um outro suporte para o bordado, além do papel fotográfico, o qual estava utilizando, optou-se por fazer impressões de doze fotografias do ensaio realizado em tecido de cetim, pois em um primeiro momento a impressão em tecido de algodão impossibilitava enxergar com nitidez as imagens nas sobreposições realizadas.

Esse processo permitiu a retomar a materialidade do tecido como linguagem essencial para minha produção. Ao trabalhar com o tecido, consegui unir aspectos do bordar propriamente em tecido e me conectar ainda mais com o fazer têxtil de minha família, já que o conteúdo das fotografias diz propriamente isso. Bordar com o bastidor, fotografia por fotografia foi um processo minucioso, pois como as tramas do cetim são bem delicadas, para não abrir a trama, foi necessário passar a agulha em cada ponto de maneira cuidadosa, o que me permitiu analisar com mais atenção qual o percurso que a linha bordada tomaria. Sempre procurava, através desse processo em unir as mãos de minhas tias e mãe ao tecido no qual elas estavam trabalhando, ressaltar as linhas da

fotografias com as linhas vermelhas do bordado, retomando alguns aspectos de minha produção artística “Raízes” (2018) de forma a unir, através de linhas vermelhas, o tecido e as figuras familiares da família Kakazu.

Outros trabalhos a partir de “Kakazu” (2019), foram os conjuntos de bastidores nos quais inseri fotografias de família sobre tecidos de algodão, sempre dando destaque às imagens de minha avó, bisavó, tias e mãe. A linha vermelha aparece nessa produção de forma a justamente reforçar essa ligação de gerações pertencente à família Kakazu, principalmente nas figuras femininas.

O bordado vermelho neste trabalho remete à ligação que cada uma construiu ao longo de suas convivências. As linhas que percorrem as fotografias de família ressaltam ainda mais a ancestralidade e percurso no qual ela se transfigura ao longo do tempo. Cada fotografia mostra um recorte temporal na vida de minha bisavó e avó, ambas estão presentes em todos os bastidores com o intuito analisar a origem de todo o trabalho têxtil da família Kakazu, as linhas vermelhas se originam das mãos delas, percorrem o tempo através dos ensinamentos que são passados para suas filhas e netas. O avesso dos bordados mostra ao espectador exatamente essa confluência de fios, como se cada linha fizesse parte da outra de modo não linear, propondo ligações que transcendem o tempo presente, percorrendo o passado e trazendo à tona, em sua forma mais pura, a valorização dos antepassados, nas figuras femininas presentes no envolvimento dessa tessitura.

Todo o processo em si, desde o “Raízes” (2018) até a formulação do “Mãos Tecelãs” (2019), foram se complementando ao longo do fazer, pois o desenrolar das ideias, conceitos, materiais e técnicas surgiram a partir do “Raízes” (2018) e que foram desenvolvidos ao longo da criação da produção “Kakazu” (2019). Essas três séries possuem uma ligação entre si que percorre como se deu meu processo criativo, já que ao abordar inicialmente os conceitos de ancestralidade, identidade, têxtil familiar no “Raízes” (2018) despertou vontade de explorar mais a fundo isso, reconhecer e estudar de fato as mulheres da minha família.

Dessa forma, uma produção artística completa a outra de maneiras não lineares, acredito que é visível um desenvolvimento em relação a um trabalho com o outro, porém como o mesmo conceito foi se amadurecendo ao longo do fazer de cada um compreende-se que as produções são complementares entre si, como aborda Cecília Almeida Salles, a criação se dá através dessa maleabilidade na qual o artista encontra nessa construção:

> Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possiblidades de obra apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos, sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. (SALLES, 2006, p. 19)

Acredito que isso é visível, por exemplo, em “Raízes” (2018) e “Mãos Tecelãs” (2019), nas quais me aproprio de fotografias da minha família, para construir, em um primeiro momento o meu olhar perante essas mulheres e a ligação que possuem entre si através do têxtil. Algumas fotografias estão presentes em ambos os trabalhos para propor também um novo olhar perante essas imagens, já que ao colocá-las em destaque nos bastidores procurei dar enfoque à identidade daquelas mulheres. Cecília Almeida Salles (2006), ao abordar sobre esse estado de dinamicidade no processo criativo do artista exemplifica:

> O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras. O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. (SALLES, 2006, p. 22)

Nas fotografias apropriadas busquei também trazer à tona recuperação da memória da minha própria família através dos retratos. A seleção das fotografias foi justamente me posicionado como *Spectador*, cujo o termo, segundo Roland Barthes (1980), somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. Justamente

aquele que vê e observa a fotografia ali presente, pois ao selecionar essas recordações despertou em mim esse *Punctum*, que é descrito pelo autor:

> Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse “detalhe” é o *punctum* (o que me punge). (BARTHES, 2015, p. 40-42)

Para perceber o *Punctum,* segundo Roland Barthes, nenhuma análise, portanto, lhe seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes, a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande (BARTHES, 2015). Essa minha aproximação com as fotos envolvendo o próprio olhar sobre o percorrer das mulheres de minha família revela uma interpretação pessoal como artista nessa recuperação de memória, a qual segundo autora Anna Guasch (2013), Esta recuperação da memória (‘recordar como uma atividade vital humana define nossos vínculos com o passado, e, as vias pelas quais recordamos nos definem no presente’) reabilita os necessários diálogos passado-presente e sincronia-diacronia, para além do triplo interesse. (GUASCH, 2013) Como apontado pela autora:

> O que demonstra a natureza aberta do arquivo na hora de apresentar narrações é o fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à possibilidade de uma nova opção que os selecione e recombine para criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo dado. (GUASCH, 2013, p. 239)

Dessa forma, durante a criação das três produções artísticas desencadeou-se um processo de complemento para cada obra criada, por conta de uma gerar uma necessidade para explorar mais a fundo questões manuais e ancestrais da minha família, sendo aos poucos afloradas e incorporadas em minha poética, não com uma ordem sistemática, mas em uma confluência de ensinamentos, influências, estudos sobre as mulheres de Okinawa, e principalmente, da família Kakazu.

5.3. Influências Artísticas

Para a formulação de toda essa trajetória artística é imprescindível destacar a influência da artista Rosana Paulino em minhas produções, pois foi a

partir das suas obras envolvendo costura, bastidores e fotografia que decidi iniciar a minha pesquisa envolvendo essas técnicas.

Desde que conheci seu trabalho me interessa a forma como propõe um debate aberto sobre questões de raça de gênero transpondo isso para suas obras utilizando-se de uma linguagem direta sem perder poética sensível de sua essência nas obras. As imagens incômodas de mulheres com os olhos e bocas suturados por uma costura grosseira, como na série “Bastidores” (1997) (Figura 46) ou a profusão de figuras dos familiares da artista encarando insistentemente o observador em “Parede da Memória” (1994-2015) (Figura 45) expunham a violência exercida sobre os corpos afrodescendentes, o silenciamento e a inviabilidade a que foram submetidos, a persistência, enfim, do legado funesto da escravidão no Brasil. (PICCOLI, NERY. 2018) A forma na qual conduz a materialidade da linha em ambas as obras foram as questões cruciais as quais influenciaram meu trabalho, mesmo sob temáticas distintas, a artista Rosana Paulino, me inspirou nessa pesquisa de entender a minha identidade e como é necessário retomarmos as histórias dos nossos antepassados, para assim, compreendermos qual lugar ocupamos na sociedade.

Na utilização da costura aprendida na infância com a mãe, e a transferência de fotografias sobre o tecido por meio de métodos criados pela própria artista, que na época cursava bacharelado em gravura na Universidade de São Paulo.

Essa associação entre um saber popular, transmitido no ambiente doméstico de mãe para filha, e a familiaridade com a alta costura, seja no domínio de diferentes técnicas artísticas, seja no diálogo com a história da arte expressa um aspecto essencial de sua obra. (PICOLLI, NERY, 2018) É nesses aspectos que a obra mencionada serviu como base para formulação da minha produção artística “Kakazu” (2019), pois sempre me interessou em como esse saber têxtil era passado de mãe para filha, no caso de Rosana Paulino, esse saber retorna em sua trajetória em forma de diversos patuás costurados contendo fotografias de familiares, transferidas ao tecido que encaram o espectador. Expõem diretamente as figuras pertencentes a sua família, sua origem que enfrenta o seu público, induzindo-o a observar cada olhar, traço e

costura pertencente aquela instalação. O saber familiar, reunido através do tecido e da costura resgatam um saber doméstico, mas que é subvertido para uma mensagem de reconhecimento dos corpos afrodescendentes e dessa falsa ilusão de “democracia racial” brasileira. (PICCOLLI, NERY, 2018)

É extremamente sábia a forma como Rosana Paulino relaciona a sua história familiar com o têxtil atrelada a uma sensibilidade em costurar cada patuá aprendido em sua casa, o resgate de memória, a identificação e valorização de suas origens, além de propor diversas reflexões sobre os resquícios da escravidão presente no Brasil, tanto a obra “Parede de Memória” (1994-2015), e “Bastidores” (1997), exalam esses aspectos, e transitam entre o intrínseco e o político, como exemplificado por Rosana Paulino

> No meu caso, uma das pontas do trabalho artístico, aquela ligada diretamente a um pensar político, pode ser localizada no fato de ser uma artista negrodescendente. Desde criança, não me encontrar representada por imagens que, quase sempre, insistiam em colocar os/as negrodescendentes em posição inferior e/ou estereotipada são elementos que chamaram minha atenção. Olhar e não me ver representada nos livros escolares, sempre com seus modelos de família branca e feliz, cabendo aos negros os papéis de serviçais, ver novels e anúncios de televisão que em quase todos os casos reservavam aos negros sempre o mesmo tratamento estereotipado são fatores que, sem dúvida, contribuíram para uma atuação artística na qual o viés político se encontra fortemente marcado. Isto já se faz notar nas primeiras obras realizadas ainda como aluna, como é o caso da instalação Parede da Memória, e será reforçado em peças como Bastidores. (PAULINO, Rosana, 2011, p. 23)

Figura 45: Paulino, Rosana. "Parede da Memória". Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela, xerox, linha de algodão e aquarela. 1994-2015. Fonte: http://rosanapaulino.com.br. Acesso em 18 de setembro de 2018.

Figura 46: Paulino, Rosana. "Bastidores". Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30,0 cm. 1997.Fonte: http://rosanapaulino.com.br. Acesso em 18 de setembro de 2018.

Desde o início da formulação da produção artística de “Raízes” (2018), outra artista que me instigou foi a Rosângela Rennó. Por trabalhar as questões da natureza da imagem, principalmente na fotografia analógica, suas obras no final da década de 1980 possuem como base fotografias em álbuns de família.

Na sua obra “Mulheres Iluminadas” (1988) (Figura 47), Rosângela Rennó expõe duas figuras femininas sendo sua própria imagem e a da irmã, focos centrais da fotografia, a qual por ser em registro abre para uma interpretação mais acolhedora, já que nessas fotografias de viagens guardavam várias vivências pessoais. A fotografia de monóculo traz o registro de férias de praia de Copacabana em 1968, através de sua exposição ao sol, e uma cadeia de olhares (dos outros banhistas, do fotógrafo e do público). (HERKENHOFF, 1996). A poética de Rennó altera quimicamente os negativos, inserindo diversas ranhuras, retirando algumas informações da fotografia, modificando também a qualidade de resolução. Segundo Paulo Herkenhoff:

> O processo químico potencializa a arbitrariedade deste signo. O caráter autobiográfico e fundante desta obra anuncia a constante preocupação com o recalque da mulher. A pauta de Rennó tratará de um sujeito que, buscando reconstruir seu passado, encontrasse apenas a possibilidade de produzir palimpsestos fotográficos de si mesmos. Evoque-se o critério de desfamiliarização da fotografia surrealista que ocorre no retrato de família de Mulheres Iluminadas e Irmãs Siamesas. (HERKENHOFF, 1996, p. 7)

Figura 47: Rennó, Rosangela. "Mulheres Iluminadas". Série “Pequena Ecologia da Imagem. Fotografia em papel de brometo de prata. 110,0 x 80 cm. 1988.Fonte: MULHERES Iluminadas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas>.Acesso em 18 de setembro de 2018.

Figura 48: Rennó, Rosangela. "Irmãs Siamesas". Fotografias recicladas. 100,0 x 160 cm. 1988.Fonte: < https://www.mutualart.com/Artwork/Irmas-siamesas/C737FEC9320612DC >Acesso em 18 de setembro de 2018.

Em sua outra obra, Irmãs Siamesas (1988) (Figura 48), a artista une as duas figuras femininas através de traço feito a lápis, e por meio desta linha criada sobrepõe as imagens fotográficas como uma forma de ressaltar esse laço afetivo que atravessa o tempo. O deslocamento é o do lugar no cérebro do arquivo da memória visual para a usina do esquecimento. O congelamento do tempo, reiterado nas operações físicas sobre o corpo (desbotamento, cortes, recortes, projeções), aponta para uma lógica também fora da imagem. Onde a fotografia seria agenciamento da morte, fragmentos fotográficos e migalhas de desejo reintegram uma presença e, finalmente, apontam para a construção do sujeito. Rosângela Rennó produz, cruamente, identidades melancólicas, imagens que reivindicam a nostalgia de um dia terem sido alguém. (HERKENHOFF, 1996)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar a exposição “Kakazu”, na Galeria FAAC da Unesp Campus de Bauru, com as três produções artísticas que foram abordadas no presente trabalho, pude perceber como as obras concretizaram um percurso que vinha trilhando desde a primeira formulação da obra “Raízes” (2018). O aperfeiçoamento das ideias veio com tempo de maturação de um trabalho em relação ao outro.

Neste processo, ao estudar e compreender ainda mais sobre a cultura de Okinawa e, principalmente, o desenvolvimento têxtil das mulheres okinawanas e a elaboração de cultos e ritos unindo o fazer têxtil e a dança, serviram para que meus trabalhos despontassem em uma valorização dessa cultura em união aos saberes têxteis de minha família. A obra “Kakazu” (2019) é a junção dessa pesquisa, onde as mãos acabaram sendo o principal foco desse caminhar borda com a linha vermelha. As *kaminchu*, sacerdotisas de Okinawa, juntamente com os grafismos feitos em suas mãos serviram de inspiração para o desenvolvimento do trabalho.

A linha, seja ela transfigurada nos grafismos das sacerdotisas, no *kasuri,* nos meus bordados ou na produção têxtil de minha mãe e tias tomaram formas plurais em seus respectivos significados. Representaram para mim uma continuidade de gerações e é a partir dela em que há a ligação do passado com o presente, o significado mais singelo possível da ancestralidade se baseando nesse propósito da linha em unir o fio com o tecido, dar a liga e forma a uma roupa, crochê ou bordado, interligar uma geração com a outra a partir de aprendizados nos quais são desenrolados aos fios de cada meada, atreladas às mãos ágeis das mulheres tecedoras.

À vista disso, acredito que todo percurso que construí com a linha vermelha ultrapassa qualquer significado literal baseada somente na cor, perpassa no campo do sensível no qual expõe a trajetória das mulheres que fizeram parte do meu percurso como artista em formação. Resgato nesta tessitura de memória e ancestralidade caminhos os quais me aproximo da origem da minha família, compreendendo que a linha do crochê, da costura, ou

bordado não estão somente em minha poética, mas desdobram-se em histórias de deslocamentos e profusão de um saber manual, simples, porém preenchido com os entrelaços de nossas raízes.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAMONTE, Joedy L.B.M. **“” Legado” - Gestações da Arte Contemporânea: Leitura de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica”**. São Paulo: USP, 2004. 300 p. Tese Doutorado – Programa de Doutorado em Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, linha de pesquisa em Sistema de Significação em Imagem e Som da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: notas sobre a fotografia.** Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GUASCH, Anna. **“Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar”**. Revista Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3. Julho de 2013.

HERKENHOFF, Paulo. **“Rennó ou a beleza e o dulçor”**. In Rosângela Rennó. EDUSP: São Paulo, 1996. Disponível em: < http://www.rosangelarenno.com.br/ > Acesso em 11 de setembro de 2018.

HIGA, Miwa Laís. **“*Umi Nu Kanata*-Do outro lado do Mar: uma história e diferença na “comunidade okinawana brasileira”.** São Paulo: USP, 2015. 246 p. 1. Vol. Tese Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

NERY, Pedro; PICOLLI, Valéria. Catálogo da exposição **“Rosana Paulino: a costura da memória”**. São Paulo: Pinacoteca, 206 p, 2018.

PAULINO, Rosana. **“Imagens de Sombra”.** São Paulo, USP: 2011. 98 p. Tese Doutorado – Programa de Doutorado em Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, linha de pesquisa em Sistema de Significação em Imagem e Som da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: a criação como rede**. 2. Ed. Vinhedo: Horizonte: São Paulo, 2006.

TINSAGU, Nu Hana. Disponível em: < https://www.letras.mus.br/tontonmi/1221455/traducao.html > Acesso em 8 de agosto de 2019.

YAMASHIRO, José. **Okinawa: Uma ponte para o mundo**. 1. Ed. Cultura Editores Associados: São Paulo, 1993.

7. Apêndice – Fotografias das obras “Kakazu” (2019) e “Mãos Tecelãs” (2019)

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Bordado livre sobre cetim, sobreposição de fotografias. 20,8 X40 cm. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).

Sampei, Gabriela. Mãos Tecelãs. Bordado livre sobre fotografia. 2019. Fonte: Acervo próprio (2019).