

DAR UM NÓ NO TEMPO E
NARRAR O AVESSO:
Processos de criação em bordado e artes têxteis

Júlia Petiz Porto





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

P839d Porto, Julia Petiz

Dar um nó no tempo e narrar o avesso : processos de criação em bordado e artes têxteis / Julia Petiz Porto ; Angela Raffin Pohlmann, orientadora. — Pelotas, 2023.

118 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Arte contemporânea. 2. Arte têxtil. 3. Costura. 4. Bordado. 5. Feminismos. I. Pohlmann, Angela Raffin, orient. II. Título.

CDD : 746

**DAR UM NÓ NO TEMPO E NARRAR O AVESSE:
Processos de criação em bordado e artes têxteis**

JÚLIA PETIZ PORTO

Pelotas, janeiro de 2023

JULIA PETIZ PORTO

DAR UM NÓ NO TEMPO E NARRAR O AVESSO:
Processos de criação em bordado e artes têxteis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

ORIENTADORA:

Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann

Pelotas, 2023

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora:

Profa. Dra. **Angela Raffin Pohlmann**

Banca Examinadora:

Profa. Dra. **Nadia da Cruz Senna**

Programa de Pós-graduação em Artes – UFPEL

Profa. Dra. **Rosa Maria Blanca Cedillo**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFSM

Profa. Dra. **Ursula Rosa da Silva**

Programa de Pós-graduação em Artes – UFPEL

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Angela Pohlmann, pelo apoio, confiança e acolhimento durante o desenvolvimento deste trabalho, pelas ideias, textos e manhãs compartilhadas. Agradeço pelo cuidado com a revisão do texto e por costura-lo junto comigo.

Às professoras Ursula Rosa da Silva, Nadia da Cruz Senna e Rosa Maria Blanca Cedillo, cujos olhares atentos à minha pesquisa enquanto enquanto banca avaliadora ajudaram a definir os rumos desta pesquisa.

Aos professores do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, que participaram da minha formação como artista e pesquisadora, em especial à Carolina Rochefort e Helene Sacco.

Aos artistas do Corredor 14, com os quais divido ateliê, pela colaboração na construção deste espaço de experimentação e diálogo: Stela Kubiaki, Kelly Wendt, MaClá, Marmô, Rogger Bandeira, Pedro Parente e Jéssica Porciúncula pela companhia e partilha dos dias e dos processos de criação. Agradeço de modo especial ao *corredor* Renan Soares, pela ajuda infinita nas montagens e desmontagens das obras e pelo olhar sempre atento à minha produção, por vezes, mais generoso do que meu próprio olhar sobre meu trabalho.

À minha família

Às colegas do grupo de pesquisa Caixa de Pandora: Estudos em Arte, Gênero e memória, pela partilha de tantos momentos felizes e conversas energizantes, em especial Pam Fogaça, Vanessa Cristina Dias, Thays Tonin e Larissa Schip.

À minha família, pelo amor, carinho, presença, escuta e apoio incondicionais: Heloísa Baillo, Cláudia Baillo, Letícia Petiz, Manoel Porto Jr e Jonas

Porto.

Gratidão aos queridos amigos que estiveram presentes durante esses anos todos: Laura Wahlbrink, Ana Carolina Sedrez, Pam Fogaça, Andy Rosa, Marília Siñani, Renan Soares, Jesus Hernandez, Rafaela Inácio, Camila Cuqui e Ana Carolina Sedrez.

À minha psicóloga Fabiana Fagundez, parte vital deste processo.

Ao Gabriel Amaral, companheiro que compartilha a vida comigo.

“Isso significa abraçar e tentar habitar ideias um tanto mais difusas e disformes: de manutenção como produtividade, da importância da comunicação não verbal, e a mera experiência da vida como a mais alta meta. Significa reconhecer e celebrar uma forma de ser que muda ao longo do tempo, excede a descrição algorítmica, e cuja identidade nem sempre se detém a barreira do indivíduo.”

Jenny Odell

Resumo

PORTO, Julia Petiz. **DAR UM NÓ NO TEMPO E NARRAR O AVESSO: Processos de criação em bordado e artes têxteis.** 2023. 118f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Essa escrita investiga minha produção realizada durante o curso de Mestrado em Artes Visuais da UFPel, dentro da linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. A partir dos bordados e costuras à mão, produzo fotografias, vídeos, performances e objetos, explorando as artes têxteis enquanto linguagem artística contemporânea. De maneira pessoal e autobiográfica, combino narrativas de memórias, processos de criação e minhas leituras de referenciais artísticos e bibliográficos. Falo sobre arte têxtil e suas relações: com a vida cotidiana, com a casa, com a memória, com o corpo, com a atenção, com o tempo. Solto fios sobre e entre esses assuntos para tramá-los de outras formas, procurando maneiras inventivas de estar no mundo, me valendo da ótica subversiva e transformadora da arte e dos feminismos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Arte têxtil. Costura. Bordado. Feminismos.

Abstract

PORTO, Julia Petiz. **TYING A KNOT IN TIME AND NARRATING THE BACK SIDE OF THE FABRIC: creative processes in embroidery and textile arts.** 2023. 118f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This text investigates my works of art carried out during the Master of Arts course, within the research line Processes of Creation and Poetics of Daily Life. From embroidery and hand sewing, I produce photographs, videos, performances and objects, exploring the textile arts as a contemporary artistic language. In a personal and autobiographical way, I combine narratives of memories, creative processes and my interpretations of artistic and bibliographical references. I talk about textile art and its relationships: with everyday life, with the house, with memory, with the body, with attention, with time. I loose threads between these subjects to weave them in other ways, looking for inventive ways of being in the world, making use of the subversive and transforming perspective of art and the feminisms.

Keywords: Contemporary art. Textile art. Sewing. Embroidery. Feminism.

Lista de Imagens

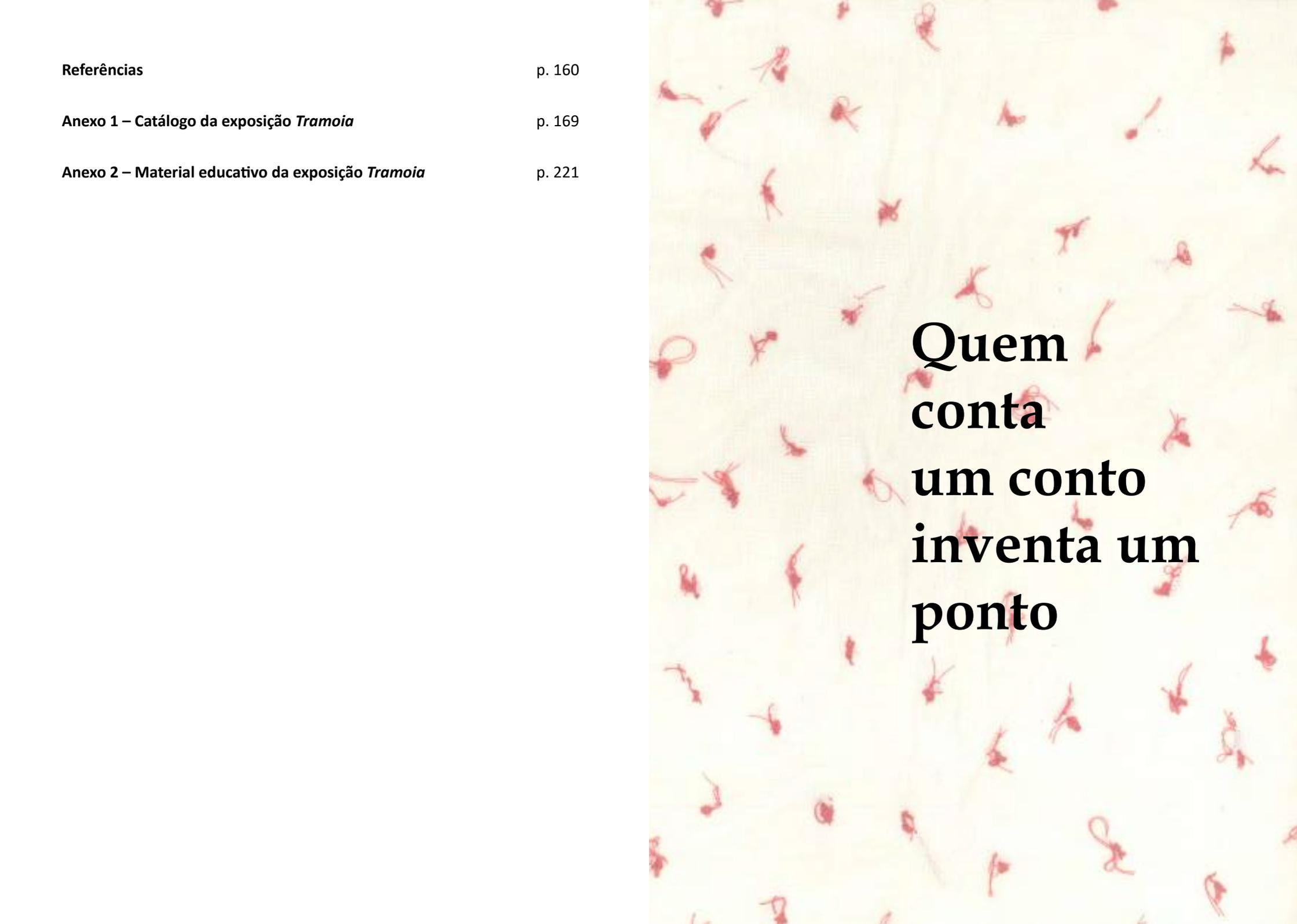
Figura 1. Julia Pema. Mostruário de pontos de bordado utilizado em oficinas ministradas por mim. 2022. Arquivo pessoal.	p. 18	Figuras 18 e 19. Louise Bourgeois. <i>Do not abandon me</i> . 2001. Escultura.	p. 84 e p. 85
Figura 2. Banner <i>Sufragista Let Glasgow Flourish</i> . 1901.	p. 38	Figura 20. Julia Pema. <i>Corpórea</i> . 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 96
Figura 3. <i>O Lenço das Sufragistas</i> . 1912.	p. 40	Figura 21. Julia Panadés, Flâmula fêmea dobrada, 2018. Técnica: costura e bordado sobre tecidos. Foto: Tiago Nunes	p. 99
Figura 4. Manifestação das Madres de Plaza de Mayo.	p. 43	Figura 22. Magdalena Abakanowicz <i>Abakan Verme-lho</i> . Escultura. 1969.	p. 101
Figura 5. Arpilleira com a frase ¿Donde están? 1980.	p. 45	Figura 23. Julia Pema. <i>Colcha de retalhos</i> . 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 105
Figura 6 - Miriam Schapiro. <i>Anonymous was a Woman</i> . 1976.	p. 53	Figura 24 e 25. Julia Pema. Detalhes da obra <i>Colcha de retalhos</i> . 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Arquivo pessoal.	p. 106 e p. 107
Figura 7. Judy Chicago. <i>The Dinner Party</i> . 1979.	p. 57	Figura 26. Karina Yaluk. <i>Y de los acontecimientos en el jardín nocturno</i> . 2020. Colagem de retalhos de seda.	p. 108
Figura 8. Judy Chicago. Detalhe de <i>The Dinner Party</i> . 1979.	p. 58	Figura 27. Julia Pema. Processo de costura das vestimentas utilizadas na videoarte <i>Nós</i> . Arquivo pessoal.	p. 116
Figura 9 e 10. Participação na feira Lado B. 2022. Arquivo pessoal.	p. 62 e p. 63	Figura 28. Frame da videoarte <i>Nós</i> , 2021. Registro de Gabriel Amaral.	p. 118
Figura 11. Julia Pema. Detalhe de Colcha de Retalhos. 2021. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 67	Figura 29. Julia Pema. Sala de estar. Instalação. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro	p. 125
Figura 12. Julia Pema. Série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 70	Figura 30. Julia Pema. Sala de estar, habitada. Instalação. 2021. Arquivo pessoal.	p. 127
Figura 13. Kelly Wendt. Kelly Wendt, Mapaginário, Portificando. Desenho. 2012.	p. 72	Figura 31. Coletivo Cuidado Louças. <i>Cozinhar-te</i> . Instalação. 1980.	p. 129
Figura 14. Camila Cuqui. POV: vc saiu mais cedo da aula e tá indo tomar uma. 2022. Desenho digital.	p. 73	Figura 32. Fabiana Faleiros. <i>Seminário da Fofoca</i> . Instalação. 2018	p. 130
Figura 15. Julia Pema. Obra da série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 75	Figura 33. Julia Pema, Célula I. Almofada. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.	p. 133
Figura 16. Julia Pema. Obra da série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.	p. 77	Figura 34. Julia Pema. Detalhe de Célula I. 2021. Arquivo pessoal da autora.	p. 134
Figura 17. Julia Pema. <i>Corpo-casa</i> . 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Arquivo pessoal.	p. 81	Figura 35. Julia Pema. Detalhe da obra Célula II. 2022	p. 136
		Figura 36. Sheila Hicks. <i>Escalade Beyond Chromatic Lands</i> . Instalação. 2017.	p. 138

Figura 37. Sheila Hicks, <i>La Sentinelle de Safran</i> . 2018	p. 140
Figura 38. Julia Pema e Pam Fogaça. <i>Mamíferas</i> . Performance. 2019	p. 145
Figura 39. Julia Pema e Pâmela Fogaça. <i>Mamíferas</i> . Objeto. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.	p. 149
Figura 40. Julia Pema e Pâmela Fogaça. <i>Mamíferas</i> . Objeto. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.	p. 150
Figura 41 Lygia Clark. <i>Cesariana</i> . Proposição. 1967 - 2012	p. 153
Figura 42. Julia Pema e Pam Fogaça. Detalhe de <i>Mamíferas</i> , 2021. Registro de Julia Pema.	p. 154

SUMÁRIO

Resumo	p. 10
Abstract	p. 11
Lista de Imagens	p. 12
Quem conta um conto inventa um ponto	p. 17
Narrar o avesso	p. 21
1. Reme(morar): habitar a memória	p. 28
1.1. As chamadas <i>Artes menores</i>	p. 32
1.2. Desfiar/desafiar o padrão: grupos que utilizam o bordado como ferramenta de resistência	p. 35
1.3. Histórias do bordado na arte: tecer uma <i>herstory</i>	p. 49
2. Abraçar o risco de bordar sem risco	p. 60
2.1 Trama	p. 68
2.2 Corpo-casa	p. 78
3. Praticar o Nada: a casa e o invisível	p. 85
3.1 Corpórea	p. 94
3.2 Colcha de retalhos	p. 102
4. Fo(focar)	p. 109
4.1 Nós	p. 113
4.2 Sala de estar	p. 119
4.3 Série Células	p. 128
4.4 Mamíferas	p. 142
Nó final	p. 155

Referências	p. 160
Anexo 1 – Catálogo da exposição <i>Tramoia</i>	p. 169
Anexo 2 – Material educativo da exposição <i>Tramoia</i>	p. 221



**Quem
conta
um conto
inventa um
ponto**



Figura 1. Julia Pema¹. Mostruário de pontos de bordado utilizado em oficinas ministradas por mim. 2022. Arquivo pessoal.

¹Julia Pema é o nome artístico que utilizo em minha produção poética.

Um ponto é um

Um ponto no tecido

No espaço

No tempo

Um rastro

Uma unidade de gesto

De corpo

De presença

De força

De resistência

Um começo e um fim

Um ponto não se repete

Irrompe a trama que estava dada e se insere

O tecido se lembra mesmo do ponto desfeito

Pode unir, reparar, adornar, machucar, enrugar

Um tecido-pele marcado pelo encontro com linha e agulha

Conto um ponto da minha história como artista, desses anos de formação enquanto estudante do curso de Mestrado em Artes Visuais

da UFPel, ponto que trama diversos fios: encontros com amigos e familiares, criação de obras de arte, participação em exposições, atuação como ministrante de oficinas de bordado (Figura 1, acima) e a vida que acontece em meio a tudo isso. Revisitando essas experiências que moldam meu processo de criação, teço reflexões sobre o bordado e as artes têxteis na contemporaneidade e sobre a potência das linhas, pontos e tecidos de narrar histórias e unir diferentes temáticas e histórias. Como pergunta Cecília Vicuña (1996, p.4) “¿La palabra es el hilo conductor, o el hilo conduce al palabrar?”. Pontos e palavras caminham juntos na construção de um método de sistematização das ideias que me movem a produzir arte, dos procedimentos e materiais que utilizo e das relações entre isso tudo.

Conto histórias da minha família, da infância, de redes de apoio e afeto tramadas ao redor das agulhas e fios, de processos criativos, de mulheres que encontraram no bordado ferramentas de resistência e expressão para denunciar opressões, de artistas e ativistas, de mulheres cujos bordados mofaram esquecidos dentro de gavetas sem nunca serem vistos, histórias de saberes passados oralmente; sussurrados ao pé do ouvido, na língua miúda como uma fofoca; de coisas que sem aprendem através da experiência: saberes cuidadosos tramados pela presença, atenção plena, pela disponibilidade em acolher e gerar bons encontros - ou seja, que aumentam a potência de agir dos envolvidos (DELEUZE, 2017) - como prática artística.

No primeiro capítulo, *Reme(morar): habitar a memória*, exploro referências artísticas e históricas e suas influências em meu processo de criação e pesquisa em arte, que é movida pelo que me afeta, toca, emociona... Apresento, então, essa coleção de recortes da história (e) da arte em diálogo com a historiadora da arte Rozsika Parker e os grupos

de artistas bordadeiras Sufragistas, Arpilleiras e Madres de Plaza de Mayo.

Em *Abraçar o risco de bordar sem risco*, abordo o têxtil como método de pensar, desenhar e trabalhar com as materialidades têxteis a partir de suas especificidades, improvisando, criando maneiras de fazer e pensando com as mãos, no tempo próprio do bordado. Minha reflexões são articuladas ao escritos de Byung-Chul Han e Ivone Gebara.

No terceiro capítulo, *Praticar o nada: a casa e o invisível*, investigo a utilização de materiais e procedimentos cotidianos em meu processo criativo, em contato com Bachelard.

No quarto capítulo, intitulado *Fo(focar)*, me apropriando das reflexões de Silvia Federici sobre a “fofoca”, falo de obras que proponho enquanto criações colaborativas, que atuam na criação de brechas de lentidão, afeto e intimidade em que é possível adentrar um outro tempo, ditado pelos fazeres manuais e com o contato com os objetos têxteis.

Essa cartografia de narrativas alinhavam memórias e tramam minha poética à tradição de artistas têxteis feministas que usam das artes da agulha para tecer seus discursos, atualizando essa tradição às questões do feminismo de quarta onda, como a criação de redes de solidariedade, a interseccionalidade e a ocupação das ruas e dos espaços digitais. Junto às referências artísticas mais bem estabelecidas no campo da arte, exploro em meu texto também a produção de artistas locais que me influenciam e inspiram, para registrar e dar a ver suas produções com o mesmo nível de importância.

Considero minha produção alinhada às demandas feministas,

pois a mesma permite uma leitura “atenta ao uso da delicadeza como um mecanismo de enfrentamento e ao uso das abordagens mais poéticas das questões femininas como uma forma de sublinhar as especificidades das diferenças entre as mulheres e de ressaltar a pluralidade de suas demandas, de suas necessidades objetivas e de suas formas de expressão” (BARROS, 2016, p. 24).

Vejo na escrita narrativa a possibilidade de “inscrever-se, [e] constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, [...] existir” (RAGO, 2018, p. 140). Assim, esta escrita parte da premissa de unir a linha do texto e a linha do bordado: tramar um texto também é um trabalho artesanal de costurar palavra por palavra, como se une ponto a ponto: o texto é escrito primeiro à mão, riscado, sublinhado com outras cores, ornado por asteriscos e setas que conectam os fios soltos. Ao longo dos dois anos do curso de mestrado, nos quais desenvolvi os trabalhos artísticos explorados na dissertação, registrei seus processos em diversos cadernos, bloquinhos e folhas avulsas, que são costuradas aqui em pequenos textos curtos.

Essa escrita bagunçada que pratiquei durante os anos, como uma linha emaranhada, é desenrolada nesses textos, formados por narrativas curtas, como pontos de um bordado, pequenos gestos de criação, unidos como em uma colcha de retalhos, composta por diferentes tecidos, pedaços de diferentes cores, texturas e tamanhos.



NARRAR O A V E S S O

Narrar o avesso

*sinto fios soltos em mim não
costuro nem corto*

dou linha

(Sandra X)

Narro o mundo a partir do lugar de bordadeira, que passa para frente saberes ancestrais através da contação de histórias e da trama de narrativas que os preservem e ensinem, tecendo redes de apoio e afeto a partir das artes têxteis. A bordadeira também é aquela que repara e conserta, ao meu ver, associada à figura da bruxa, da curandeira e da anciã. A preocupação em esmiuçar as experiências que me formam como artista vem do entendimento das práticas artísticas como “parte de um registro historiográfico, enquanto um arquivo de narrativas” (OLIVEIRA, 2020, p. 51).

Como bordadeira, minha matéria prima são os tecidos, retalhos, agulhas, meadas, linhas, lãs, tesouras, bastidores, canetas “mágicas” chás, infusões, painéis e varais. Como narradora, meus materiais de trabalho são as experiências e histórias:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

Dessa forma, tomo como recurso a escrita em primeira pessoa,

método muito utilizado na pesquisa em artes, para falar das vivências e questões particulares que envolvem o meu processo como artista-pesquisadora.

Para medir a qualidade de um bordado e julgar a habilidade da bordadeira, um procedimento tradicionalmente usado é checar o avesso. Por isso, muitas vezes, ao fazer o acabamento de um trabalho, o avesso é coberto por um pedaço de tecido, que esconde o processo por trás do direito (como é chamado o lado do bordado que fica para frente) do trabalho à fim de esconder a sua bagunça, suas contradições e erros de percurso.

Nessa dissertação, é como se eu pudesse exibir o avesso dos meus bordados apresentados nela, revelando o caminho da criação, da agulha pelo tecido, das mãos e do pensamento ao trabalharem. A dissertação mostra esse outro lado, mais íntimo e secreto, do processo artístico, que desvela a criação de arte e produção de pensamento para além de seu resultado final, ou seja, da obra finalizada. Deixa à vista o caminhar moroso da agulha pelo tecido, passeando de um lado ao outro, inimaginável em sua totalidade ao ver o resultado final. O meio têxtil é explorado na produção poética aqui explorada e, também, textualmente, como linguagem que excede o visual e se conecta ao tátil, relacional e afetivo (JONES, 2020).

Algumas das perguntas que movem a pesquisa são: Como dar corpo - materialidade, texturas, cheiros, cores – para minha experiência de mundo? Como dar palavra para o que é pensado pra ser matéria? Por que escolher o bordado e a costura como linguagens de expressão enquanto artista-pesquisadora contemporânea? O que acontece entre um ponto e outro? Como se transcorre o tempo? Que sensações preen-

chem o corpo? Quais são os gestos de bordar? Circundando-as, teço reflexões relativas à memória como força criadora, sobre o cuidado como prática ética e artística e sobre as diferentes formas de atenção.

“De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância” (LANCRI, 2002, p. 18). Tomo essa frase de Jean Lancrì para apresentar um processo de transformação própria e dos ambientes em que estou inserida através da criação artística têxtil e da proposição da experiência de imersão na criação de bordados que faço às outras pessoas. A visão de mundo da qual parto é pessoal, construída a partir do contato com as práticas manuais e com as histórias - compartilhadas, lembradas, contadas, lidas - cerzidas nesta prática. O enfoque das narrativas apresentadas se dá nas experiências femininas e feministas e na articulação de relações horizontais para criar, desafiando/desafiando padrões, bordando e costurando sem padrão.

Penso sobre o bordado e a costura e os pratico como gestos de múltiplas resistências, capazes de tramar arte e vida, apontando sentidos poéticos nas ações cotidianas e domésticas, debruçando-se pelas sutilezas, pelos detalhes e pelos gestos mínimos como estratégia ética, estética e política. Reconheço nesta atenção às pequenas coisas uma possibilidade de resistência através da lentidão e da sutileza, qualidades raras nos tempos de hoje.

Costurar une, conserta, dá nova vida ao que seria jogado no lixo. Quem sabe costurar não precisa comprar algo novo, é capaz de transformar o que está à mão através do cuidado e da atenção. Pode cuidar de si, dos seus e do meio ambiente através do trabalho de suas mãos.

Assumo o ofício de bordadeira também como um trabalho de resistência epistemológica dentro da academia e das galerias, de mu-

dança dos cânones da historiografia tradicional da arte, por retomar e dar novos sentidos a um fazer tradicionalmente visto como feminino e associado ao engajamento das artistas mulheres ao ativismo feminista. Penso a criação artística como uma conversa com tudo que já aconteceu antes de mim, então criar é estar em diálogo com a história da arte, do bordado e das mulheres, atenta às minhas percepções de mundo e experiências.

Entendendo a prática artística como entrelaçada ao cotidiano e propositora de uma forma de resistência pela lentidão, pela sutileza e pelo cuidado, narrar o avesso significa evidenciar os encontros com amigos, memórias, artistas, histórias, livros e materiais que moldam o meu trabalho e o meu trabalhar, que mantém as linhas correndo nos carretéis, o chá quente e os tecidos secando no varal. A linha une essas experiências e reflexões tão diversas, pois a linha sempre é o que está no meio, ligando dois pontos mais ou menos distantes:

[...] ela corre e escorre entre as coisas, passa e faz passar fluxos que antes não eram possíveis e nem pensáveis. Mas a linha também conecta regiões do mundo antes separadas, costurando-as pedaço a pedaço, por contiguidade, numa progressão de espaços que faz surgir muitos outros espaços. (PÉLBART, 1997, p. 15)

Narrar o avesso é narrar a vida que se torna processo de criação, fazer fofoca (FEDERICI, 2019) que inventa outras formas de viver e resistir, como *Nós* que tramam uma *Colcha de Retalhos* a partir das vivências cotidianas, vivendo cada momento como *Célula* de criação.

1. Reme(morar):

h a b i t a r
a
m e m ó r i a

1. Reme(morar): habitar a memória

Meu trabalho como artista-pesquisadora é um trabalho de memória: de lembrar minha própria história, as histórias da minha família, a história do bordado enquanto prática artística, da história do movimento feminista e das mulheres que desenharam o feminino como hoje habitamos:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações livres, as quais colocam sua lembrança para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas, para desmontar com elas o final explicativo das totalidades excessivamente seguras de si mesmas. E é a laboriosidade desta memória insatisfeita, que não se dá por vencida, o que perturba a vontade de sepultamento oficial da lembrança, vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 2002, p.7)

Guardo essas histórias e estórias como guardo retalhos de tecido, botões de camisa achados no chão, aparas de lã e outros pequenos aviamentos e as reorganizo, corto, costuro, bordo. Quais linhas atravessam e unem esses punhados de palavras?

Início meu caminho como bordadeira na primeira infância: não me lembro de aprender, é como se houvesse nascido junto comigo. Minhas primeiras lembranças envolvem linhas, agulhas e a máquina de costura à manivela com a qual eu costumava brincar de fazer roupas para as minhas bonecas.

Cresci numa casa onde vivíamos cinco mulheres, de quatro gerações: eu, minha mãe, avó, tia-avó e bisavó. Todas costuravam, bordavam, tricotavam, faziam crochê. Nossa casa era povoada por suas criações em cada canto: toalhas e almofadas bordadas, capas de crochê para o botijão de gás e até para a lixeira e mantas e chalés de tricô eram o que fazia daquela casa verdadeiramente um lar, habitado até nos mínimos detalhes. Essa casa bordada, viva, casa-organismo, é uma das memórias que tenciona minha criação artística a criar novas narrativas e visualidades.

As artes têxteis eram para nós um ponto de encontro, uma oportunidade para estar junto, compartilhar a vida, contar histórias, focar, dar e ouvir conselhos. São as memórias desses encontros e, posteriormente, as memórias de ainda outros encontros que as artes da agulha me proporcionaram, os fios que tecem a minha história como artista.

Mais tarde, pesquisando e conversando com amigas, descobro que o encantamento pelas linhas e agulhas desde cedo, através da mediação de familiares, é uma experiência bastante comum. Encontro em Louise Bourgeois (ano) esse mesmo fascínio pelas agulhas, descritas por essa artista como agulhas com “poderes mágicos”, capazes de proezas inimagináveis:

Quando eu estava crescendo, todas as mulheres em minha casa usavam agulhas. Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para consertar os danos. É um pedido de perdão. (BOUGEOIS, ano, p.222)

Apreendendo essas histórias encantadoras, e vejo minha produção artística se abrir para outros caminhos, procurando agregar pessoas, criar e habitar lugares através da criação. Vou em busca das histórias

contidas nesse fazer milenar, que é passado majoritariamente através das histórias contadas oralmente e da experiência direta com os materiais. Retomo a pergunta da artista Cecília Vicuña (1996, p.4): “A palavra conduz a linha ou o fio conduz a criação das palavras? Ambas levam ao centro da memória, uma maneira de unir e conectar”. Criar, pesquisar, contar, escrever, ouvir, inventar, compartilhar histórias move a minha criação artística. Essa criação artística é multifacetada, próxima à noção de *artista-etc* de Basbaum:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc) (BASBAUM, 2005, p.1)

Tal como esse *artista-etc* descrito por Basbaum (2005), em minha experiência, o criar amalgama as funções de *artista visual* que expõe seu trabalho em galerias, museus e outros lugares ocupados por exposições de arte; *bordadeira* que participa de feiras de artesanato e produz encomendas; *produtora cultural* que mantém um espaço de arte que abriga eventos junto com outros artistas; *oficineira* que compartilha os ofícios têxteis com o público em aulas abertas; *curadora, mediadora e montadora* de exposições.

Deste lugar, reconheço a função do artista como alguém que lê o mundo a partir de uma visão particular e a compartilha com os outros a fim de “esmiuçar os processos da vida, desafiando-os, criando novas possibilidades” (CANTON, 2009, p.13). As obras que se tramam neste texto são elaborações sensoriais do meu olhar para o contexto social

que vivemos, das minhas experiências e referências. Por isso, me permito descrever acontecimentos da história (e) da arte que me servem como material de criação tanto quanto as linhas e agulhas e são parte da construção de minha voz interior:

Penso que a voz interior é uma auscultação em relação ao que se passa conosco em contato com o mundo, uma auscultação que se faz com o corpo todo, não apenas com os ouvidos, e que repercute o mundo à nossa volta dentro de nós. Andando por uma rua movimentada, o que ouço, quem ouço? Olhando o nosso mundo de hoje, o que mais ouvimos? O que escolhemos ouvir? O que não queremos ouvir? De que sons nos distanciamos ou de quais nos aproximamos e por quê? (GERBARA, 2022, p. 29)

1.1. As chamadas *Artes menores*

Um recorte importante da história do bordado a ser retomado aqui é que, dentro do contexto da arte, o meio têxtil ocupou um espaço de menor importância em relação às outras linguagens por muito tempo, e essa memória é cicatriz ainda no presente.

O Renascimento marcou a divisão das práticas artísticas entre “grandes artes” e “artes menores”, posicionando na primeira categoria a arquitetura, a pintura e a escultura, atividades derivadas do desenho, que era visto como uma atividade mental. Bordar, costurar, tecer, tramar, por outro lado, eram vistas como atividades apenas manuais e repetitivas que dispensavam o pensamento criativo.

Aprofundando-me nas histórias contidas nestes fazeres, percebi que o processo de criação dessas peças, que antes eu considerava meramente artesanais, era rico em sentidos poéticos que podiam ser explorados artisticamente, tensionando a historiografia tradicional da arte:

Quando deslocado do cotidiano do interior da casa - onde nasce e habita por grande parte da História da Arte – para o contexto da Arte Contemporânea, levanta as questões: de onde vem as noções de feminino e masculino como as conhecemos? A quem elas servem? Qual é a linha que separa Arte e artesanato? Qual é a linha que liga Arte e vida? (PEMA, 2021, p.7)

Minha opinião, contrária aos antigos, é de que o bordado é um fazer que integra todo o corpo e instaura uma presença atenta ao momento vivenciado que emana por todo o ser e é capaz de contagiar e agregar pessoas: não pensamos só com a cabeça, experimentamos o mundo com o corpo todo.

Para os teóricos renascentistas, porém, a prática era considerada pertencente à casta do artesanato (palavra que então possuía um significado pejorativo), doméstica e feminina. O artista fazia parte de uma classe privilegiada de pensadores, enquanto o artesanato era uma prática da classe trabalhadora (PARKER, 1984). A época era intensamente misógina e essa divisão entre as artes é indissociável das hierarquias sociais:

Na Europa da Era da Razão, eram colocadas focinheiras nas mulheres acusadas de serem desbocadas, como se fossem cães, e elas eram exibidas pelas ruas; as prostitutas eram açoitadas ou enjauladas e submetidas a simulações de afogamentos, ao passo que se instaurava a pena de morte para mulheres condenadas por adultério (FEDE- RICI, 2017, p. 203).

A divisão entre as artes é teorizada em um momento em que o bordado é parte da educação das mulheres, que aprendiam esse fazer desde a infância. Na classe trabalhadora, as técnicas eram passa-

das de mãe para filha, e as filhas da nobreza tinham aulas de bordado nos conventos. O ato de bordar era associado aos valores de delicadeza, docilidade e amor ao lar, e pensava-se que um bom bordado era um indicativo de que a mulher que o produziu seria uma boa esposa e mãe (PARKER, 1984). Dessa forma, ficou marcada no imaginário social ocidental, amplamente influenciado na experiência europeia, a associação entre o bordado e o feminino, mesmo que, em outras culturas, esse fazer fosse uma ocupação de homens ou de ambos os sexos.

Narro essa história pois ela está inscrita em meu corpo e marca a minha maneira de criar e pesquisar, porque se liga à minha trajetória como artista-bordadeira. No meio do curso de Artes Visuais Bacharelado, me vi numa crise: após concluir as disciplinas introdutórias às práticas artísticas tradicionais, como a pintura, a escultura e o desenho, eu não sentia uma inclinação particular para me dedicar a nenhuma delas. Paralelamente a esta dúvida sobre qual caminho seguir, eu costurava almofadas e bordava desenhos para fazer ninho na casa onde eu morava longe da minha família pela primeira vez. Nessa época, influenciada pelo modo de pensar sobre artes têxteis fundado no Renascimento, eu mesma não via costurar e bordar como arte. Como aponta Denise Jones (2020), o bordado ainda é negligenciado e rejeitado, apesar dos debates que se seguiram desde o final do século XX:

O bordado ainda tende a ser marginalizado como produto cultural. Apesar dos debates sobre artes visuais/artesanato do final do século XX, ainda é negligenciado por causa de sua associação com as mulheres, a domesticidade e o artesanato amador. É persistentemente rejeitado como inútil, superficial, supérfluo e desprovido de significado significativo. É percebido como decoração e embelezamento na superfície superior do tecido e geralmente é descrito como sendo colorido e sobre fazer padrões atraentes. (JONES, 2020, p. 12. Tradução nossa)

Um livro que me ajuda a entender as relações sociais intrincadas ao bordado e à costura é “The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine”, de Rozsika Parker (1984). Parker investiga as estruturas ideológicas que constituíram os fazeres têxteis como femininos e domésticos no imaginário social e ousa ao analisar bordados como obras que possuem sentidos poéticos, revelam visões de mundo e se inserem no discurso cultural de sua época.

A autora desvela como as bordadeiras se utilizaram dos valores tradicionalmente associados ao bordado para subvertê-los, criando sentidos próprios. O livro inicia com a frase “Conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres” (PARKER, 1984, p. 4, tradução nossa), que conecta o ato de bordar com a experiência vivida. Para a autora, os bordados demonstram a condição em que viviam as mulheres num determinado tempo, contam sobre suas histórias, seus valores e dizem de suas sensibilidades. Desta forma, as artistas contemporâneas, incluindo a mim mesma neste recorte, têm utilizado as artes têxteis para refletir sobre seus cotidianos e para tensionar questões de gênero.

1.2. Desfiar/desafiar o padrão: grupos que utilizam o bordado como ferramenta de resistência

El amor de las mujeres era oscuro, un susurro chocando contra piedras, un arroyo regresando a su origen y a las fibras de árboles remotos. Esto es todo lo que hay en nuestra casa: una aguja, una

lámpara, un telar, una mesa de madera bruta y unos platos de aluminio rotos. Las mujeres se agotaron en el sueño cosiendo y descosiendo sus visiones, tejiendo punto a punto un frágil sol para el yerto corazón del universo

(Jaime Henún)

O bordado foi utilizado por alguns movimentos de mulheres que lutam ou lutaram por mudanças sociais e contestam as normas pré-estabelecidas: para as mulheres e para o bordado. Estas artistas¹ reinventam o ato de bordar com base nas suas vivências e propõem outras maneiras de se relacionar com as linhas e agulhas que unem diversas áreas da vida: casa, rua, ética, estética, política, arte, ensino, palavra, relações interpessoais, história(s), memórias... Tudo se entrelaça em seus fiaves. Narro suas experiências para refletir sobre como suas práticas me constroem como bordadeira.

As Sufragistas, que representam a primeira onda do feminismo, no fim do século XIX, reivindicavam o direito ao voto e oportunidades igualitárias de estudo e emprego. Em suas manifestações, utilizavam

1 O termo *artivismo* é um neologismo utilizado para articular as relações entre arte e política, reconhecendo nas manifestações artísticas a potência de subversão e resistência: “A categoria designa intervenções artísticas, culturais, sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, para amplificar vozes, sensibilizar e problematizar junto à sociedade, causas e reivindicações sociais, políticas, econômicas, ambientais e culturais. Encontra-se na arte um potencial de criticidade e explicitação da realidade, através de expressões e linguagens diversas, conectando pontos de vista e problematizando situações ou contextos históricos e sociais, visando a mudança e/ou resistência.” (GASPARETTO et al, 2021, p. 190)

banners feitos à mão com mensagens de protesto. A utilização de *banners* de tecido era uma prática comum nos protestos ingleses, porém, os *banners* das Sufragistas tinham algo de especial: eram feitos à mão pelas participantes, muitas vezes em grupo. As ativistas inglesas mantinham um ateliê compartilhado chamado *Suffrage Atelier*, espaço de convivência e formação onde criavam juntas e ensinavam-se técnicas.

No ateliê, fundado em 1909, artistas e escritoras profissionais, amadoras e leigas interessadas se encontravam para criar. Os bordados do grupo (Figura 2) criavam um senso de comunidade entre as bordadeiras que fortalecia o movimento, pois os *banners* eram pensados em grupo e feitos de maneira colaborativa, por várias mãos (HELLAND, p. 97). No ateliê, também faziam gravuras em madeira e linóleo, desenhos e *stencils*, organizavam oficinas, exposições e concursos. A ideia era criar um espaço de partilha enraizada no fazer artístico, ensinando e aprendendo com o coletivo. Estes ideais aprendidos com as sufragistas estão presentes nas obras *Nós*, *Mamíferas* e *Sala de estar* – como uma semente do Suffrage Atelier que brotou em mim e espalho, através da prática colaborativa do bordado. Em *Sala de Estar*, monto uma oficina de bordado no espaço expositivo, convidando o público para habitar o espaço, imergindo em um processo criativo compartilhado, tramado através da presença de cada um.



Figura 2. Banner Sufragista Let Glasgow Flourish. 1901. Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O298013/let-glasgow-flourish-banner-macbeth-ann/>>

As Sufragistas também utilizavam o potencial performativo do corpo feminino em suas manifestações: elas bloqueavam ruas com seus corpos, faziam protestos trajando apenas anáguas (peça de roupa íntima feminina da época) e quebravam janelas. Entre 1911 e 1912, centenas de ativistas foram presas pelos atos de vandalismo cometidos em manifestações. Aprisionadas, algumas delas bordavam.

Um de seus bordados feitos durante o encarceramento que sobreviveu ao tempo é *O Lenço das Sufragistas* (Figura 3), obra coletiva feita em 1912, que reúne as assinaturas de mulheres que foram presas por participar de manifestações. O bordado reúne assinaturas de 68 mulheres encarceradas pelas suas participações nas manifestações da União Política e Social das Mulheres (WSPU), em que janelas foram quebradas pelas ativistas. “As assinaturas bordadas são gestos de solidariedade e protesto combinadas à tradição da petição e a tradição do bordado de assinaturas como lembrança que marca ocasiões especiais” (PARKER, 1984, p. 191, tradução nossa).

A ação das ativistas de bordar à muitas mãos, fazendo do processo criativo, muitas vezes mistificado como uma prática solitária do artista-gênio, um fazer relacional, marcado pela presença de cada participante, sobrevive na minha prática pessoal, que busca criar e evidenciar encontros, atravessamentos, conexões... Tramar com o mundo.

O meio têxtil também foi utilizado como ferramenta de expressão artística, luta por transformação social e resgate de memória por grupos na América Latina, como as *Madres da Plaza de Mayo*, da Argentina, e as *Arpilleiras*, no Chile.

Os fazeres têxteis são tradicionais à América do Sul, e há indícios de sua prática pelos povos originários desde antes da chegada dos colonizadores, e continuam a ser utilizados como forma de expressão até hoje:

Todo indica que el bordado más antiguo que se ha encontrado en el mundo hasta nuestros días se localiza en la actual América del Sur. Se trata de una estera que ha sido encontrada en el Cementerio Chinchorro, al norte de Chile. Y puede ser datada entre 5.400 y 3.700 a.c. La estera vegetal ha sido bordada con fibra de camélido y cabello humano a base de diseños geométricos y, ha sido parte del atuendo mortuorio de los individuos encontrados en dicho cementerio (BLANCA, 2014, p. 22).

Durante o regime ditatorial na Argentina, que durou de 1976 a 1983, As Madres de Plaza de Mayo, que começam a atuar em 1977 e continuam seus rituais de protesto até hoje, encontram no bordado uma ferramenta expressiva de resistência política ao poder estabelecido e criação de comunidade.

Em suas manifestações, que acontecem na Plaza de Mayo, no centro de Buenos Aires, próxima à sede do governo, usam sobre a cabeça lenços brancos bordados com os nomes de seus filhos e filhas desaparecidos e a data do seu desaparecimento, a história oculta dos mais de 30.000 desaparecidos políticos e denunciando a violação dos direitos pela ditadura. (ALUCCI, 2019).

A grande maioria delas, já em torno de seus 50 anos, passaram a lutar pela busca da verdade: o que havia acontecido e onde estavam seus filhos e filhas. Inicialmente chamadas de "loucas" pela ditadura, se tornaram as Mães da Plaza de Mayo através da ausência personificada no desaparecimento e de como a sociedade argentina as nomearam. O lugar social da mãe na cultura argentina, assim



Figura 3. O Lenço das Sufragistas. 1912. Fonte: <<https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/prison-embroidery-by-suffragettes-1905-1914>>

como em outros países do Cone Sul, é visto quase como mítico ou idílico, marcado pelo afeto, pelo cuidado e pela submissão ao ambiente familiar. Sua atuação pública, independentemente de antes estarem ou não restritas ao mundo privado ou se tinham uma história de militância, vai de encontro com a estrutura patriarcal existente que colocava como secundária não só a figura da mulher, mas a da mulher mãe, pois se torna uma agente social fundamental de reapropriação das ruas (COSTA, 2019, p. 3).

As Madres se reúnem em marcha semanalmente, às quintas-feiras, ocupando o espaço público da capital da Argentina em suas manifestações, nas quais caminham lenta e silenciosamente em círculos anti-horários pela praça, trajando sobre a cabeça os *pañuelos blancos* (Figura 4) que as identificavam e levando cartazes com as fotos de seus filhos e filhas e frases de protesto.

Naquela época, tanto a praça quanto os prédios à sua volta, como bancos, prédios do governo e empresas, eram espaços majoritariamente masculinos, das quais as ativistas se apropriavam com sua presença e seus bordados característicos.

Ao ocupar as ruas adotando o mote “Todos son mis hijos”, divergiam do ideal patriarcal de maternidade dócil e restrita ao lar e transmitiam “a noção de que seus filhos não eram apenas seus, mas sim de toda a Argentina, e com isso, toda a sociedade deveria ser responsável pela busca por verdade sobre os desaparecidos” (COSTA, 2019, p. 4).

Imergindo na pesquisa sobre suas ações de protesto, me atento à potência performática dos gestos cotidianos: a maneira de caminhar pode adquirir sentidos poéticos, como fazem as *madres*, com suas caminhadas repetitivas e ritualísticas, como faço junto com Pam, em *Mamíferas*, em nosso caminhar lento e contemplativo pela praça do centro de



Figura 4. Manifestação das Madres de Plaza de Mayo. Disponível em: <<https://www.elcivismo.com.ar/notas/29802/>>

Pelotas. Penso que, enquanto mulheres, grupo minoritário excluído do poder político, social, jurídico e econômico, apenas ocupar um espaço, fazendo-se presente e reivindicando-o, já é uma ação ética e artística. Ainda no caso de *Mamíferas*, o gesto de abraçar pode apontar, vejo eu, para outro modo de vida, mais carinhoso e cuidadoso ao se relacionar com os outros, com o corpo e com o mundo. Em *Nós e Sala de Estar*, meu olhar se debruça sobre um gesto ainda mais mínimo, o de cozer, que pode criar laços, aproximar, tensionar, machucar...

Vendo as fotografias dessas ativistas, reflito sobre as roupas e como a escolha e o uso de uma vestimenta participa da construção de sentido da obra: os *pañuelos* brancos utilizados pelas *madres* não apenas informam os nomes e datas do desaparecimento de seus filhos e filhas, os panos sobre a cabeça se tornam emblema do grupo, que as identifica e forma a imagem de uma unidade coesa e unificada. Em *Nós*, as vestimentas criadas por mim, junto aos outros performers, fazem as vezes de pele: o tecido translúcido utilizado revela o corpo, presente e vulnerável, e permite a ação de costurar as peles, interligando-as

No Chile, outro grupo utilizou das artes da agulha para tramar subversão. As *Arpilleras*, ativas principalmente durante a ditadura militar liderada por Augusto Pinochet, entre o período de 1973 e 1990, foram um movimento formado por mulheres em Santiago, articuladas para produzir bordados como forma de resistência e denúncia aos abusos cometidos pela ditadura.

As peças que produziam, chamadas *arpilleras*, representavam suas histórias de vida, memórias e cenas do cotidiano, registrando aquele momento histórico. Utilizavam, como material, retalhos e roupas de seus parentes desaparecidos políticos, que haviam sido mortos



Figura 5. Arpillera com a frase Donde estan?. 1980. Fonte: <<https://prajnyatorpeace.wordpress.com/2017/03/31/champions-of-peace-chilean-arpilleras/>>.

pela ditadura ou forçados ao exílio (Figura 5). Toda a costura, aplicação de tecidos e bordado eram feitas à mão, de maneira rústica, utilizando técnicas inventadas durante o próprio fazer, muito diferente da imagem de delicadeza e perfeição estética normalmente associada ao bordado (LIMA, 2018).

A *arpilleria* é uma técnica de bordado tradicional ao Chile, que surgiu na região de Isla Negra em que se fazem apliques de tecido, lãs, linhas e outros aviamentos sobre aniagem, um tecido grosseiro de juta utilizado para ensacar farinha, batatas e outros mantimentos. Esses materiais eram utilizados por serem baratos e de fácil acesso: ao comprar farinha, tinham também tecido para realizar suas obras.

Como cursei o mestrado durante os anos de pandemia do vírus *Covid-19*, entre 2020 e 2022, precisei pensar de outra forma e me virar com os materiais que tinha em casa. Devido ao isolamento social imposto pelo vírus, durante meses, as lojas de tecido e materiais de costura não abriram, ou funcionaram com acesso muito limitado, com horários reduzidos. Assim, começo a olhar, inspirada pelas *Arpilleiras*, para o que tenho em casa, e utilizar roupas velhas, retalhos e panos de prato. Com estes materiais ordinários, crio *Colcha de Retalhos*.

Observando as representações singelas de seus cotidianos criadas pelas *arpilleras*, olho para o meu próprio dia-a-dia de maneira inventiva, pensando nos caminhos que faço pelas ruas de Pelotas como algo passível de ser registrado e se tornar obra de arte, como é o caso em *Trama*. Impulsionada pelas produções do grupo, me livro de preocupações excessivas com a técnica e invento/encontro minha própria maneira de bordar, explorada no capítulo *O risco de bordar sem risco*.

As *arpilleras* produzidas por essas mulheres eram comerciali-

zadas nacional e internacionalmente, sendo uma importante forma de comunicação e denúncia: algumas peças contavam com um tecido que forrava o verso, que era costurado de modo a formar um bolso onde eram escondidas cartas que versavam sobre os crimes da ditadura (FREIRE, 2019).

Esses bolsos das Arpilleras me fazem pensar no que as obras têxteis podem esconder, no que podem fazer presente sem que seja óbvio. Faço meus próprios bolsos em *Casa-corpo 1* e *Célula 2*, que operam o jogo de esconder e revelar: não tornar aparente a partir da visão, mas entregar através dos cheiros, texturas...

No Brasil, a arpillaria foi utilizada como forma de resistência em outro contexto: grupos de mulheres desalojadas pela construção de barragens, disseminada pelo MAB – Movimento dos Atingidos por barragens:

Elas denunciam experiências de violência, assim como perdas socioambientais diretas ou provocadas indiretamente pela construção de grandes barragens. Ao se reunirem para bordar, elas elaboram o trauma da perda e deslocamento forçado refletindo sobre sua nova condição de vida em áreas de reassentamentos coletivos, fortalecem sua coesão enquanto grupo e alimentam a consciência de sua condição de gênero (FREIRE, 2019, p. 1).

Ralyanara Moreira Freire (2019) enfatiza a importância desse trabalho coletivo realizado pelas mulheres desalojadas pela construção das barragens, como uma possibilidade de ressignificar a violência sofrida, elaborar as perdas e traumas em suas condições de vida nessas novas áreas de reassentamento, cuja reunião em grupo para bordar serve, tanto como denúncia, quanto motivo de coesão e de consciência de

gênero.

Desde 2013, cerca de 100 oficinas de arpillaria foram organizadas pelo MAB, das quais participaram ao redor de 900 mulheres das regiões mais afetadas pela construção de barragens (Ceará, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Rondônia, São Paulo e Tocantins). Essas mulheres produzem trabalhos que narram a cultura local e os problemas ambientais e sociais causados à população pela destruição ambiental.

Os bordados desses grupos apresentados são bordados que gritam por transformação, liberdade e renovação da vida, enquanto rompem com os estereótipos de perfeição e docilidade culturalmente associados aos bordados tradicionais. Esses bordados que apontam ao que afeta e incomoda e inventam maneiras de agir e reagir no contexto que estão inseridas me questionam a inventar a minha maneira autoral de bordar, para além das técnicas tradicionais. Estes grupos que utilizam as artes da agulha para suturar feridas pessoais e coletivas me convidam a lembrar e narrar minhas próprias memórias e processos e convidar outras a fazer o mesmo. Teresa Isabel Matos Pereira (2016) retoma essa ideia de subversão e de cura na “sutura/cicatrização” das feridas sociais através dos atos de “entrelaçar, coser, bordar”:

Os atos de entrelaçar, coser, bordar [...] assumem-se simultaneamente como exercícios de subversão (ao relatar e denunciar desaparecimentos e assassinatos através de formas de expressão associadas a estereótipos de domesticidade e submissão) mas também de cura já que, através da arte há uma sutura/cicatrização das feridas infligidas ao tecido social (PEREIRA, 2016, p. 44-45).

A sobrevivência dessas memórias em mim me faz pensar sobre

formas insubordinadas de bordar: que questionam o que é um bom bordado, desapegadas de uma técnica perfeita, que inventam seu modo de fazer durante a feitura com base no contexto, que tecem redes de apoio e de criação. Agulhadas que rompem os padrões impostos pelo tecido social e tramam por ele novos caminhos possíveis.

1.3. Histórias do bordado na arte: tecer uma *herstory*

*Não é à toa que fiar é também
crer. É preciso não apenas saber
o que vemos, mas é também
preciso crer nos fios.*

Noemi Jaffé

Cada ponto conta a história do momento de sua feitura. Nas dobras e texturas dos tecidos, nas casas dos botões, escondem-se as memórias de uma bordadeira, de uma família, de um povo. Desde a pré-história os bordados são utilizados nas vestes e nos objetos pessoais para contar um pouco sobre si. Não é à toa que as palavras *Texto* e *tecido* partilhem a mesma origem em latim: *texere*.

Penso que linha e agulha, com seus poderes mágicos de unir pedaços e efetuar reparos, sejam especialmente capazes de narrar histórias outras: modos de vida dos corpos identificados como o Outro por Simone de Beauvoir (1980).

Os judeus são “outros” para o anti-semita, os negros para os racistas norte americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de

um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi-Strauss pôde concluir: *“A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”*. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mitsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto. (BEAUVOIR, 1980, p. 11-12.)

Retomo aqui este trecho do texto de Simone de Beauvoir (1980), para referir os “sistemas de oposições” dentro da realidade social em que vivemos os privilégios do masculino. Desde minha graduação, observo a predominância das referências masculinas, tanto artísticas como bibliográficas, e as representações de corpos femininos estudadas em sala de aula também eram, na maioria das vezes, de autoria masculina. Considero isso problemático, pois propaga discursos sobre o feminino nos quais a mulher é apenas um objeto, passivo e sem poder.

Paralelamente às aulas, tanto sozinha quanto acompanhada de amigas que sentiam o mesmo incômodo, buscava pela produção de corpos plurais, por outras histórias da arte que dessem a ver vivências para além da perspectiva tradicional, ancorada sobre a produção masculina, que se propõe universal, mas possui raça, classe e gênero. Essas histórias da arte diversas, paralelas à historiografia habitual, são o que algumas pesquisadoras, como Maria Brígida de Miranda (2018) denominam

herstory:

[...] adoto o termo (her)story, um neologismo criado pela escritora, poeta, teórica e uma das mais influentes feministas estadunidenses na década de 1960: Robin Morgan. (Her)story é um trocadilho em língua inglesa com a palavra (His)tory. Morgan propõe uma performance com o termo History, destacando o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a Historiografia não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegia o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria. (MIRANDA, 2018, p. 3).

A *Herstory* seria uma contação da história focada nas experiências femininas e feministas. A que trago aqui narra aspectos de trabalhos que me modificaram, expediram minhas concepções de arte, influenciaram meus processos de criação e pesquisa, histórias inscritas na minha história. Conto essas histórias, buscando-as ativamente e as repetindo de novo e de novo em diversos textos por acreditar no seu poder de transformar modos de viver e fazer arte. Penso na produção artística como uma conversa com tudo o que já existiu antes de mim, sendo, portanto, fundamental lembrar das produções que influenciam meu modo de pensar.

A produção desses artistas que trago neste capítulo coloca os corpos dissidentes como sujeitos ativos e agentes históricos que enfrentam os valores da sociedade patriarcal, e suas produções conectam arte e vida utilizando a experiência dos seus cotidianos como material poé-

tico e político.

A artista Judy Chicago funda, em 1970, na *Fresno State College*, o primeiro curso de arte feminista e, em 1971, ela se junta a Miriam Schapiro para criar o curso de arte feminista do Instituto de Artes da Califórnia. Ambas as artistas incluíam em sua poética técnicas tradicionalmente vistas como femininas, como o bordado, a tapeçaria e a pintura em cerâmica. Essas linguagens, deslocadas da esfera doméstica para o contexto da arte, discutiam e questionavam as dicotomias público/privado, masculino/feminino, arte/artesanato (GEHRKE, 2021).

Na obra *Anonnymous was a Woman* (“Anônimo foi uma mulher”, tradução nossa), de 1976, Schapiro faz uma colagem se apropriando de diversos objetos associados ao doméstico e ao feminino, como toalhas de mesa, tecidos estampados, guardanapos e pequenos bordados (figura 6), “propondo a revalorização das práticas tradicionais femininas, vistas até então como domésticas e não artísticas.” (SIMIONI, 2012, p. 9). O nome do trabalho se refere ao fato de que muitas obras do período entre a Antiguidade e o Renascimento são categorizadas como sendo de autoria anônima, provavelmente feminina.

Schapiro chamou de *Femmages* essa sua maneira própria de fazer colagens. Através do contato com as *Femmages*, começo a pensar maneiras de trazer pedaços da vida cotidiana para dentro da obra de arte. Em contato com o seu trabalho, começo a olhar para os objetos ao meu redor e aos fazeres cotidianos (como cozinhar, lavar, passar) e me perguntar quais dessas coisas podem ser materiais e técnicas artísticas. Percebo os fios soltos que esvoaçam das atividades e objetos comuns, os sentidos que podem ser tramados do banal para além do óbvio e do prático. O meio têxtil me permitiu uma forma de dar nova vida a



Figura 6 - Miriam Schapiro. *Anonnymous was a Woman*. 1976. Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5171>>

materiais que, de outra forma, virariam lixo, e esses materiais agregam sentidos aos trabalhos.

Os objetos de uso cotidiano se tornam, para mim, mais do que apenas a função que desempenham, mas também vestígios de uma vida, que contam sobre uma forma de viver. Guardo botões que se desprendem de camisas e casacos, meus e de meus familiares e amigos, reconhecendo esses botões como objetos que, de tanto manuseio, guardam histórias. Começo a ganhar de presente de amigos botões desgarrados, e esses botões acumulados ao longo dos anos viram parte de *Mamíferas*.

Os materiais reaproveitados/ressignificados/apropriados do cotidiano costurados nas obras *Mamíferas* e *Célula I* despertam uma curiosidade tátil que convida à experimentação corporal com os trabalhos: ver com as mãos, tocar, mexer, fuxicar.

Incorporo em *Corpórea*, *Colcha de retalhos* e *Corpo-casa*, através do tingimento de tecidos com pigmentos naturais cheiros, cores e sabores que podem suscitar no observador a ativação de memórias e narrativas próprias que se entrelaçam às minhas. Nesses trabalhos, procuro partilhar o aroma e as colorações de um cafezinho passado na hora, ou de um chá de canela com cravo para aliviar a TPM, ou de uma comida preparada com os vegetais encontrados na feira da semana...

Judy Chicago tem como obra mais relevante para essa pesquisa *The Dinner Party* (1974 – 1979), instalação composta por bordados, cerâmicas e pinturas em porcelana:

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se perce-

be como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero (SIMIONI, 2012, p. 9).

Na obra de Judy Chicago (Figuras 7 e 8), a triangular mesa de jantar que celebra as práticas artísticas socialmente amarradas ao feminino possui 39 lugares que reivindicam a presença na história de mulheres importantes, celebrando a vida e a obra dessas mulheres para que “escutemos o que elas têm a dizer, contemplemos a amplitude e beleza de nossa herança” (Chicago, 1994). Dentre essas 39 homenageadas estão artistas, pensadoras, deusas e rainhas pouco lembradas pela história tradicional, mas com lugar marcado nesta mesa.

Para cada lugar à mesa, um nome marcado na toalha, bordado. Sobre esta mesa de jantar, estavam postos utilitários de cerâmica, incluindo pratos com elaboradas pinturas representando vulvas de maneira estilizada. Desde então, a representação de partes do corpo estigmatizadas e/ou sexualizadas tem sido um tema frequente de investigação pelas artistas feministas.

Faço similar movimento de representação ou apresentação de partes do corpo humano, geralmente lidas como femininas e reguladas pelos violentos padrões de beleza, em *Nós*, *Mamíferas* e *Corpórea*, de modo a questionar os valores impostos pela ordem patriarcal sobre esses tecidos corporais. Desnudo-os para que sejam reavaliados sob outra ótica: abordando-os como os vejo.

Na videoarte *Nós*, os corpos são apresentados como diversas possibilidades de ser, sentir e se relacionar. Os corpos das performers, na obra, são pontos de contato, com o mundo e com outros corpos. *Mamíferas* trata do corpo seguindo dos fios: o da dor e do peso de ser um



Figura 7. Judy Chicago. The Dinner Party. 1979. Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/>

Figura 8. Judy Chicago. Detalhe de The Dinner Party. 1979. Fonte: <<https://smarthistory.org/judy-chicago-the-dinner-party/>>

corpo lido como feminino pela sociedade e da possibilidade desse corpo de dar e receber afeto e de afetar-se pelas relações.

Além desses 39 lugares na mesa triangular, os nomes de 999 mulheres são gravados no piso da instalação, denominado *The Heritage Floor* (SENNA, 2017). *The Dinner Party* denuncia e subverte as práticas culturais e institucionais do sistema patriarcal em que vivemos que “operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegiam o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade” (MIRANDA, 2018, p. 233), reescrevendo a história e a história da arte, desafiando a predominância masculina ao abordar as experiências das mulheres. A forma do triângulo equilátero contribui para a leitura desses lugares à mesa como igualmente importantes.

Essa instalação, épica em seu tamanho e também em seu resgate histórico, assim como as ideias que a formam me fazem pensar sobre um importante aspecto da minha produção artística: a busca por agregar artistas e tecer redes de criação. Para a feitura de *The Dinner Party*, que se deu entre 1974 e 1979, Chicago contou com a ajuda de mais de 400 pessoas. As obras e ações de Judy Chicago e Miriam Schapiro ajudam as linguagens artísticas socialmente vistas como femininas a ganhar espaço dentro do meio da arte contemporânea, abrindo espaço para que a produção de outras artistas, como a minha própria, seja validada.

Também são os retalhos desta *herstory* que me formam enquanto bordadeira-pesquisadora, junto com as reflexões de outras artistas têxteis contemporâneas como Louise Bourgeois, que utiliza diversas formas de artes têxteis em sua poética, e declara que, para ela, a costura “é uma maneira de unir as coisas e torná-las inteiras” (LOUISE, 2021 p.1). Para Sophia Ruffini, “o fio é o elemento essencial, inconsistente, primor-

dial, gerador e sutil, mas no entrelaçamento da trama torna-se suficientemente forte e indestrutível” (PAVAN, 2019, p.1, tradução nossa).

Somo a essas reflexões um pensamento que norteia essa pesquisa: bordar/costurar é um gesto mínimo que guarda em si potência de resistência. Em meu trabalho, essa resistência se dá através da preservação da memória de um fazer historicamente desvalorizado, pois associado ao feminino, da tessitura de redes com outras artistas e do entrelaçamento entre arte e maneira de viver.

Pululam em meu imaginário essas referências: o passado das artes da agulha enquanto arte menor, a retomada feminista dessas práticas que pede a sua igualdade, minha memória afetiva. Esses tempos pretéritos se inscrevem em meu pensamento e em meu processo: conhecer, ler, ouvir, pesquisar e contar a memória são forças motrizes que tramam o meu fazer entre o texto e o têxtil. Minhas obras são como colchas de retalhos que unem essas memórias e o tempo contido nelas: “um tempo múltiplo, impuro, afeito às dinâmicas da memória” (CAMPOS, FLORES; 2018, p. 252).

Assim, tal como o avesso do bordado, esse texto dá a ver os caminhos percorridos até chegar no “resultado final” das obras em que são expostos os atravessamentos, os pensamentos e as referências que estão “por trás”. Nos meus trabalhos, as artes da linha e da agulha aparecem nas obras como linguagem e como processo de pensamento que une, repara, dá nova vida, conserta e torna inteiros diferentes retalhos: de tecidos, de histórias, de palavras, de percepções, de pensamentos, de memórias.



2. Abraçar o risco de bordar sem risco

Nesse capítulo, examino a maneira particular de bordar e costurar que desenvolvo ao longo da minha prática enquanto bordadeira-pesquisadora, que tem um processo um pouco diferente do que aprendi e do que uso em meu ofício paralelo de bordadeira-artesã, que expõe em feiras de artesanato e realiza encomendas para clientes (Figuras 9 e 10).

O ato de bordar, tradicionalmente, começa por riscar o tecido, desenhando nele, com lápis ou a chamada “caneta mágica” (cujas tintas se apagam pelo contato com uma fonte de calor), as formas que posteriormente serão contornadas e preenchidas por diferentes tipos de pontos de bordados. Esse desenho que orienta o bordado é chamado de “risco”.

Em minha produção poética, opto por bordar sem risco, sem plano: o desenho vai se construindo no próprio fazer. Cada ponto é um pensamento. Assumo o risco de bordar sem risco, prestando atenção a cada ponto e reagindo ao que a materialidade me sugere, correndo um risco a cada ponto, inventando um caminho próprio ao caminhar. O desenho e o bordado acontecem simultaneamente, não sendo o bordado uma tradução de um desenho previamente pensado e sim uma forma particular de pensar e desenhar.

Assim, incorporo uma espontaneidade em meu fazer que desconstrói os padrões de beleza e qualidade rígidos que ditam o que é um bom bordado ou uma boa costura e invento, em meu trabalho poético, uma maneira própria e única de utilizar as técnicas têxteis, diferente da que uso em meu trabalho de artesanato, que coloco à venda em feiras ou vendo através de encomendas. Essa espontaneidade emerge da atenção ao material e as suas reações ao ser bordado, costurado, cortado, amassado, dobrado, esticado, pendurado. A atenção e o cuidado



Figura 9 e 10. Participação na feira Lado B. 2022. Arquivo pessoal.

com os tecidos e linhas permitem maior inventividade com as técnicas têxteis do que se fosse seguido um plano pré-estabelecido.

As artes da agulha são tarefas que exigem um tipo especial de atenção, focada em um único ponto, que considera centenas de variáveis a cada segundo: aqui, preciso de um ponto longo ou curto? O quanto minha mão deve se movimentar para produzir um ponto de determinado tamanho? Seguro a agulha no lugar correto para esse ponto? O tecido está devidamente esticado? Tenho linha suficiente na agulha para me mover pelo tecido confortavelmente? Então é como se cada ponto suspendesse a passagem de tempo para que cada possibilidade seja levada em conta. Para quem olha de fora, a bordadeira não para, mas seu mundo interno dá muitas voltas a cada entrar e sair da agulha.

Bordar é como dar um nó no tempo: desacelerar, focar-se no agora, onde cada gesto mínimo conta. Se não estou presente, ou se não estou prestando atenção, a linha não passa pelo buraco da agulha ou perco um ponto, deixando a trama do tecido machucada. É preciso estar aqui e agora para manter a constância do gesto, produzindo pontos regulares (se essa for a intenção). Prestar atenção ao corpo, cuidando a postura, para não ficar com dor nas costas. Se a atenção escapa, furamos os dedos, machucamos o tecido da própria pele. Através do foco nessa prática, é possível observar o tráfego dos pensamentos, como em um estado meditativo. O bordado final é como um amuleto que guarda essa presença.

A costura me ensinou um modo de pensar que valoriza e vê possibilidade de renovação no que é antigo ou está desgastado: uma coisa pode virar outra coisa, ou outra versão dela mesma – o bordado é a materialização de um olhar cuidadoso - olho para o que tenho, e não para o que me falta (PEMA, 2021, p. 7).

Essa maneira de fazer-viver cria uma alternativa ao modo de vida capitalista, no qual o consumo e a produção em massa são glorificados e incentivados. Torna possível reaproveitar, desfazer e refazer quantas vezes forem necessárias. Uma resistência micropolítica (GUATTARI; ROLNIK, 2009) contida nesse gesto é a dedicação de uma atenção focada e constante num fazer demorado, quando os tempos de hoje são caracterizados por um “excesso de estímulos, informações e impulsos” (HAN, 2017, p. 31). Sobre o ritmo acelerado do cotidiano atual, observa Gebara (2022, p. 27):

Vivemos um tempo de muito ruído, barulho de todas as espécies e intensidades. Tudo de mistura e não conseguimos mais distinguir o significado dos sons nem prestar atenção às notas musicais da vida que precisam ser ouvidas. Já não prestamos atenção aos vários sons humanos que nos convidam a auscultar as interioridades sofridas, aliviá-las ou movê-las de lugar.

Se cada vez mais sinto a pressão da exigência de um alto desempenho, a ser atingido através de uma atenção dividida e multitarefas, escapo por uma fresta que desfia em meu cotidiano através da prática artística: bordar impossibilita essa lógica da pressa, se tento terminar rápido, a linha se embarça, os pontos ficam muito apertados, enrugando o tecido. Como enunciado por Magdalena Abakanowicz, “Gosto de trabalhar as formas com minhas mãos. [...] Os movimentos de minhas mãos correspondem ao ritmo natural do meu corpo, da minha respiração” (ABAKANOWICZ apud JAKUBOWSKA, 2011, p. 263). Não existe bordar rápido à mão e, bordando sem risco, me obrigo a ser ainda mais lenta. Se me distraio, os pontos saem tortos e irregulares. É preciso estar

presente, consciente do corpo e dos pensamentos que vem e vão no ritmo da agulha: “Esse fazer manual é lento meditativo, mas também descontraído e fluido: treina para a apreciação das pequenas coisas, ponto a ponto.” (PEMA, 2021, p.7)

As artes da agulha entregam resultados lentos e demoram a entregar a satisfação de uma tarefa cumprida: momentos de eternidade entre um gesto e outro para dar tudo de si em uma pequena parte de um todo, que, vista de longe, pode parecer insignificante. Não são imediatas como, por exemplo, riscar uma linha à lápis ou tirar uma fotografia digital. Às vezes, o trabalho de um dia inteiro bordando não mostra nenhum progresso, e nada é mais difícil do que não fazer nada em um mundo que mede o valor de uma pessoa pela velocidade de sua produtividade, mas algumas coisas precisam de tempo para maturar. Tão importante quanto o meu trabalho é o trabalho do tempo. Cada pequeno ponto vai se somando aos poucos para formar o trabalho (Figura 11).

Essa maneira de bordar e de costurar que invento para mim é como caminhar sem rumo pelo microcosmo do tecido, me atentando a cada passo que fica marcado pela linha, reparando nos relevos da trama e na maneira como os fios são entrelaçados para escolher o melhor lugar para fixar o ponto.



Figura 11. Julia Pema. Detalhe de Colcha de Retalhos. 2021. Fotografia de Rafaela Ribeiro.

2.1 Trama

Gosto do caminhar porque ele é lento e desconfio que a mente, à semelhança dos pés, funciona a uns cinco quilômetros por hora. Se assim for, então a vida contemporânea segue a uma velocidade superior à do pensamento. Ou da consideração.

Rebecca Solnit

Caminho

e bordo

o caminho

andar e relembrar

casas-célula de um corpo-cidade

cidade que é parte do meu corpo

inscrita no tecido da minha pele

passo-ponto

casa-corpo

A série *Trama* parte da minha prática de deambular pela cidade, para acordar o corpo e os sentidos. Procuo me perder na cidade onde vivo e olhar com outros olhos para o que me é familiar, renovando o encantamento de conhecer novamente o que me é costumeiro. “Sacudir o habitual” é um processo frequente em meu fazer artístico: explorar o

que é cotidiano, olhar de novo, olhar longamente – buscar outros significados na repetição - permanecer, mas de outra maneira. Olho para a casa, invento uma nova receita, mudo as coisas de lugar, reorganizo uma gaveta, encontro-me com algo que pode virar material. Na série *Trama* (Figura 12), exploro repetidamente o motivo das casas e da cidade.

Visito lugares importantes para mim e conheço lugares novos pelo caminho: passo pela fachada dos seis lugares onde morei, lembrando-me de seus cômodos, pátios, jardins. De um estacionamento onde eu costumava andar de patins quando eu era criança. Das ruas por onde aprendi a andar de bicicleta. Do cinema que eu frequentava sozinha quando era adolescente e hoje virou ruína. Da mercearia em que o chiclete era mais barato. Paredes que descascam devido à elevada umidade da cidade, revelando múltiplas camadas de tinta, cores e texturas escavadas pela ação do tempo.

Vejo ressonâncias entre meu processo e o de Kelly Wendt, artista pelotense, que investiga, o mapeamento de espaços de sua cidade natal a partir do desenho (Figura 13). De acordo com a artista:

Pelotas é a cidade em que caminho, talvez seja isso que me faça reunir espaços que aqui encontro, e não de outras, pois aqui faço percursos sem dificuldades, ela é propícia para caminhadas. Sua área urbana possui morfologia plana, geometrizada em ruas paralelas e perpendiculares, em casas e calçadas alinhadas em sucessão. (WENDT, 2018, p. 7)

A topografia plana e o clima ameno dessa cidade embalam meu caminhar. Como eu, Wendt repara nas transformações ocasionadas na cidade pela ação do tempo e do desejo humano, estranhando-se com o familiar a fim de experienciar encontros poéticos entre o corpo e o



Figura 12. Julia Pema. Série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.

espaço. A partir das impressões colecionadas ao deambular, produz desenhos que reproduzem as memórias que ela coleciona, como em *Mapaginário, Portificando*. Utilizando-se da impressão gráfica, suas impressões se tornam múltiplos compartilháveis, que suscitam a memória de outras pessoas.

A relação com a cidade e com a memória da cidade também está presente nos desenhos de Camila Cuqui, artista campinense residente em Pelotas que, durante o isolamento social da pandemia de Covid-19, visita lugares queridos das cidades em que viveu através do *Google Maps* e os desenha (Figura 14). Os desenhos, feitos de maneira digital, assim como o passeio, amalgamam as impressões pessoais da artista às características observáveis dos espaços que desenha. Os lugares são retratados em escala de cinza, no que me lembra um *flashback* cinematográfico de uma memória.

A série *Trama*, como as produções das duas artistas acima, parte de explorar, como quem desbrava a cidade, as questões: como o meu corpo experiencia o espaço? Como o espaço permanece em mim através da memória? Seria o desenho uma forma de estar presente no espaço ou do espaço se fazer presente no corpo?

Retornando à casa, desenho meu trajeto bordando sobre impressões fotográficas em tecido conforme me lembro dele: três pontos para frente, então dobro à esquerda e continuo por mais quatro pontos, dobro à esquerda novamente, ando sete pontos, então dobro à direita e retorno, costurando pelas ruas. No outro dia, registro outro trajeto no mesmo tecido.

Quando considero o tecido suficientemente ocupado pelas linhas que a memória e o acaso me sugerem, preencho-o bordando de-

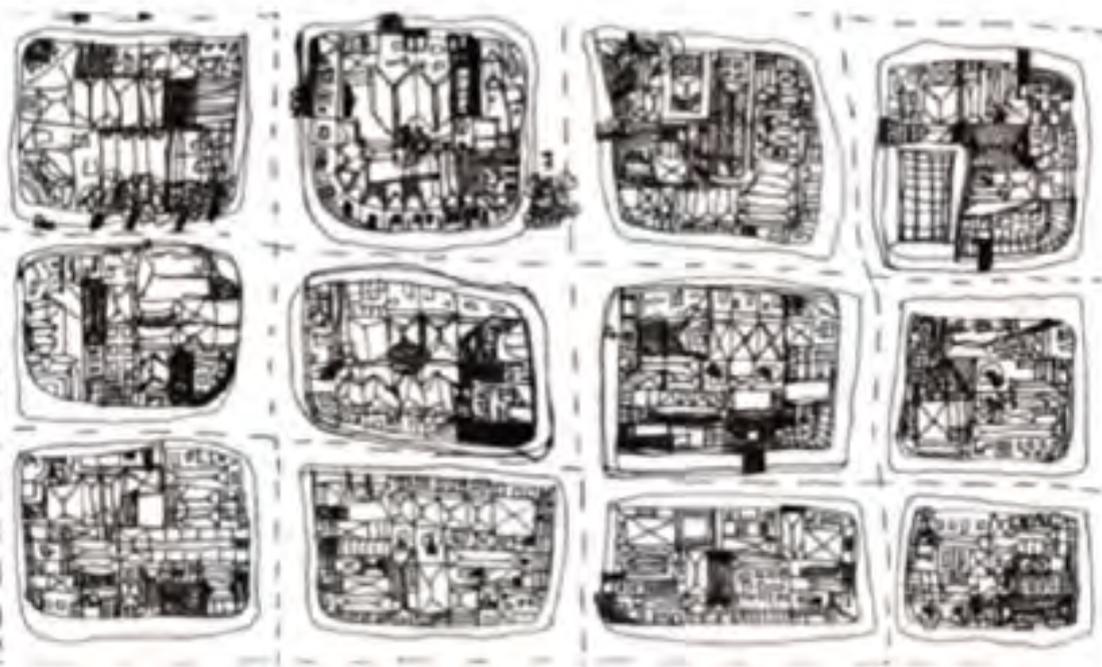


Figura 13. Kelly Wendt. Kelly Wendt, Mapaginário, Portificando. Desenho. 2012.



Figura 14. Camila Cuqui. POV: vc saiu mais cedo da aula e tá indo tomar uma. 2022. Desenho digital.

senhos de casas, utilizando como ponto de partida as linhas contínuas que já estão marcadas no tecido. Bordo a impressão que tenho enquanto caminho: a cidade como um tecido vivo, composto por células-casa amalgamadas em uma trama de tons de cinza (Figura 15).

Os tons de cinza, presentes tanto na fotografia impressa, sobre a qual bordo, quanto na linha que utilizo para bordar, fazem referência ao clima da cidade de Pelotas, frequentemente nebuloso durante todo o ano. Dias cinza me fazem me sentir em casa, independentemente da cidade em que esteja. Nesses dias, fico mais propensa a permanecer no interior do lar, aconchegada em tecidos e linhas, e muitos dos meus bordados são gestados nesses dias de clima chuvoso. Algo na monotonia do cinza e do ato de bordar me conforta.

As casas que bordo são aquelas do desenho da infância, de formas simplificadas e desenho gestual, como a casa simples acompanhada de uma árvore e um céu com sol e nuvens que muitas vezes aparece em (meus) desenhos de criança.

A fricção entre as memórias que guardo dos lugares com a realidade com que me deparo nessas caminhadas impulsiona o desenho dos bordados: casas alongadas ou achatadas no desenho por serem lembradas de outra forma. A cidade estranhada e feita estranha. Os desenhos bordados agem como uma tentativa de domesticar a rua, trazendo o fora para dentro.

Quando o primeiro trabalho dessa série foi exposto pela primeira vez, na exposição *Campo Minado*, conversando com a curadora Alice Porto, decidimos por montá-lo na parede à meia altura, mais baixo do que as demais obras de parede que figuravam a exposição. Dessa forma, a obra faz contato com o torso de quem o observa, sendo quase como



Figura 15. Julia Pema. Obra da série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.

um espelho. Essa forma de montagem foi mantida nas exposições subsequentes, em que a série é montada mais abaixo das outras obras que compõem a exposição, a alturas variadas, que ziguezagueiam como uma constelação de estrelas.

Durante o isolamento social relativo à pandemia do covid-19, meus trajetos de caminhada eram muito menores: uma ida à padaria, ao supermercado, à farmácia, uma volta na quadra. Imprimo, então, fotografias em tamanhos diminutos, preenchidas por um número menor de passos e com mais espaços vazios (Figura 16).

Experimento com diferentes tons de linha cinza, que ora se camuflam nas fotografias, ora provocam contrastes. A linha que utilizo nesta série é a linha de costura, mais fina do que as meadas próprias para bordado, para produzir desenhos mais sutis. Perceber os detalhes exige do observador uma aproximação física, como que para ouvir um segredo.

Os trabalhos são expostos montados no bastidor com as pontas dos tecidos livres, sem fazer o acabamento tradicional de um bordado finalizado: cortar as sobras de tecido e colá-las ou grampeá-las na parte interna do bastidor, de modo que o bastidor seja como uma moldura que delimita a obra. Na série *Trama*, as pontas soltas do tecido fazem referência a um processo em aberto de bordar que escapa ao fim, a um bordado que pode ser continuado a qualquer momento, que não está estático em sua conclusão: como um corpo, como uma cidade, um caminhar, uma vida.



Figura 16. Julia Pema. Obra da série Trama. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Fotografia de Rafaela Ribeiro.

2.2 Corpo-casa

*essa noite não sonhei
notou uma pinta nova na boche-
cha
um souvenir
uma tatuagem que o tempo cui-
dou de fazer
o que ouve dentro de casa
é o vazio ou o silêncio?*

(Alice Sant'Anna)

No corpo se escondem
pequenos segredos
os lugares em que estivemos
cada experiência
amalgamada num corpo
pele-álbum-de-fotografias
pele-diário
pele-livro-de-receitas

Segundo o dicionário², mole significa aquilo que cede à pressão,

2 _____ Foram consultados, online, os verbetes https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mole_e

elástico, tenro, macio. Encontro o exemplo: “almofada mole.” Também pode significar lento ou preguiçoso: “fazer corpo mole”. Um terceiro sentido é o de emocionar-se fácil, ser indulgente ou complacente: “coação mole”.

Durante a manufatura dessa obra, penso sobre o toque, sobre a sensação de conhecer algo com as mãos, e sobre o tocar com os olhos. É através do corpo que estabelecemos relações com tudo que é externo a nós, e é através dele que se manifesta tudo que nos é interno (PIRES, 2005, p 20). Penso na ideia de produzir um trabalho que tenha corpo: textura, maciez, volume, cheiro. Um trabalho que toque no outro quando tocado.

O corpo é um mapa das experiências que já viveu, que se inscrevem nele e o alteram. *Corpo-casa* narra a experiência que se conta na pele: esmiuçar marcas, rugas, dobras, estrias, pintas, poros, pelos, cicatrizes, variações na cor. Habitar o universo do detalhe e ler a totalidade através das partes mais ínfimas, sejam elas marcas de nascença ou picadas de mosquito que incham e avermelham a pele para depois sumir para sempre. Vou atrás das menores histórias gravadas no corpo.

Penso no tempo que se inscreve de forma semelhante na casa, nas marcas que deixo no lugar que habito e nas que já estavam lá antes de mim: duas rachaduras paralelas na parede onde fica a escrivinha sobre a qual escrevo à mão e depois digito no computador, como rugas que expõem a idade da construção. Um quadro que penduro em um prego que já estava lá quando cheguei nesse apartamento. Um canto da sala onde a umidade descasca a parede e revela outras camadas de tinta de tempos passados. A casa é um corpo vivo, em constante transforma-

<https://www.dicio.com.br/mole/#:~:text=Significado%20de%20Mole&text=%5BFigurado%5D%20Que%20n%C3%A3o%20possui%20energia,funcion%C3%A1rio%20mais%20mole%20da%20empresa.>

ção. Como uma quarta camada de pele, que protege o corpo humano das intempéries e o abriga em seu interior. Como um microcosmos, com relevo próprio, fauna e flora, contendo famílias, plantas e animais.

Os desenhos bordados de casas sobre a fotografia da pele são feitos de modo a se integrarem ao corpo, fundindo as moradas: lar e pele, corpo-casa. São inscrições sutis feitas com linhas de diferentes tons de pele que identifiquei na fotografia impressa: um bege, um marrom claro, um marrom mais escuro. São bordados tênues, sobre uma almofada pequena (Figura 17). Ao aproximar-se do trabalho o suficiente para sentir o cheiro das ervas que lhe servem como enchimento: ervas do meu jardim, como boldo, lavanda, manjerição, ou o que mais houver por perto em abundância. O trabalho é recheado com mais ervas frescas a cada apresentação em exposições, para que os aromas não se percam.

O formato e a materialidade que lembram uma almofada de uso comum é escolhido como uma reflexão sobre o conforto e acalento proporcionado pelos objetos domésticos: almofadas e travesseiros são utilizadas para acomodar o corpo, em momentos de descanso, em espaços íntimos da casa como camas, sofás e poltronas. Quem nunca abraçou uma almofada ou chorou em um travesseiro?

Esta materialidade composta pelo macio e o frágil está presente de maneira similar na obra *Do Not Abandon Me* (2001), de Louise Bourgeois (Figuras 18 e 19), trabalho composto por uma torre de pequenas almofadas, feitas de tecidos diversos, de cores terrosas que lembram os tons das peles humanas.

A alta torre, que mede mais de 1,80m, por sua altura elevada e também por ser feita de módulos moles, passa a impressão de que vai desfalecer a qualquer momento. O totem é estruturado por uma coluna



Figura 17. Julia Pema. Corpo-casa. 2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado. Arquivo pessoal.

de metal em seu centro, que fica escondida aos olhos do público, aparentando ser tão frágil quanto a súplica bordada em uma das almofadas que a formam: *Não me abandone* (na tradução). *Corpo-casa* é inspirado, também, na memória de infância de dormir com um travesseiro de macela. Esses travesseiros de ervas, feitos de maneira artesanal, geralmente por alguém da família, são um tratamento natural para a asma e as alergias respiratórias. Para mim, o travesseiro oferecia alívio e conforto.

Ao toque, a pele do trabalho se revela mole, macia. Posicionado, na exposição *Tramoia*, sobre uma pequena prateleira, o trabalho podia ser pego na mão, amassado, mexido, cheirado. Ao inspecionar seu verso, vê-se o lado avesso do bordado, com seus nós, linhas cruzadas e fios soltos. Esse avesso aparente dá à obra um aspecto de fragilidade, como se ela pudesse se desfazer facilmente ao puxar uma linha.





Figuras 18 e 19. Louise Bourgeois. Do not abandon me. 2001. Escultura.
Fonte: <https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-76848.html>

PRATICAR O NADA:

A CASA E O INVISÍVEL

Neste capítulo, exploro um aspecto essencial do meu processo de criação: não fazer nada, ou fazer o que se parece muito com nada. Vejo o não fazer nada como uma forma de resistência às exigências descabidas do que Byung-Chul Han (2017) chamou de sociedade do cansaço, caracterizada pela valorização do indivíduo multitarefas, empresário de si mesmo que está todo tempo preocupado em aumentar a sua produtividade. Seu corpo se transforma em uma “máquina de desempenho” (HAN, 2017, p. 70), insensível e desconectado de suas experiências. Vejo o corpo da bordadeira como o contrário deste corpo-máquina, e sua prática como possibilidade de resistência.

A atenção desse corpo-máquina próprio do tempo em que vivemos é fragmentada, multifocal, superficial. A atenção multitarefas, exigida deste corpo, é muito comum nos animais selvagens: “O animal não pode mergulhar contemplativamente no que tem diante de si, pois tem que elaborar ao mesmo tempo o que tem atrás de si” (HAN, 2017, p.32). Quando praticada sem parar, desumaniza e adocece. Esse tipo de atenção não experiencia o que é sutil, poético, o que não é óbvio.

A capacidade contemplativa não está necessariamente ligada ao *ser* imperecível. Justamente o oscilante, o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma atenção profunda, contemplativa. Só o demorar-se contemplativo tem acesso ao longo fôlego, ao lento. [...] No estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas (HAN, 2017, p. 36).

Segundo o autor, o tipo de atenção profunda, demorada e focada é o que permite aos seres humanos apreciar e produzir arte. Como parte de meu processo criativo, faço um esforço ativo para parar, desacelerar, não fazer nada. É um criar permeado por esperas, imprevistos,

encontros inesperados, conversas que mudam tudo de uma hora para a outra, prazos perdidos, tempo perdido entre uma xícara de chá e outra. Através deste não fazer nada, coeto materiais e impressões que me passariam despercebidos de outra forma e movem meus processos de criação.

O nada por mim praticado apenas parece ser nada se visto pelo ponto de vista da produtividade capitalista (ODELL, 2019). É um trabalho de manutenção, de viver processos de criação entrelaçados à vida cotidiana, praticando arte como maneira de atuação na vida, visando a experiência de momentos vividos como um fim em si mesmo, da qual também resultam trabalhos de arte. Nesse nada estão inclusas práticas de cuidado com a casa – trabalho invisível e pouco valorizado - deslocadas do seu contexto, longas esperas e outras chamadas perdas de tempo.

Esse lugar que chamo simplesmente de casa engloba todas as casas em que já morei, apartamentos, quartos e kitnets. Penso na casa como um lugar onde é possível desacelerar e repor as energias para encarar um novo dia. Em minha poética, procuro abrir as portas e janelas da casa e contaminar a rua (nela incluindo os espaços da arte e da academia) com sua atmosfera intimista e acolhedora.

Entendo a casa como universo vasto, que me interessa por dois vieses: por um lado, reconheço neste lugar o sentido de abrigo, intimidade e acolhimento, também me pergunto: “Será que as mulheres brasileiras sempre se sentiram ou já agora se sentem cidadãs ao menos em suas casas?” (BARROS, 2016, p. 35).

Ao representar casas utilizando o bordado e a costura, linguagens que estão associadas ao doméstico no imaginário social ocidental, utilizando processos de manutenção doméstica, pretendo também

ensionar questões sobre as problemáticas e violências internas a este espaço.

As obras apresentadas neste capítulo passam por diversos processos semelhantes aos de manutenção de uma casa: são “cozinhados” junto aos pigmentos, estendidos ao varal, costurados, bordados, remendados, às vezes até mesmo passados à ferro. A apropriação das tarefas domésticas para a feitura de obras de arte parte de uma vontade de dar a ver um tipo de trabalho invisível e pouco valorizado: o trabalho da manutenção e do cuidado.

Estruturado de maneira patriarcal, o trabalho doméstico é visto como mais do que apenas um dever das mulheres: um dom, uma vocação. Por ser um trabalho de amor, não é considerado verdadeiramente um trabalho. Quando não é realizado pelas esposas e mães da família, as empregadas domésticas contratadas costumam ser mulheres negras de baixa renda, que se submetem a uma profissão vulnerável, na qual, muitas vezes, seus direitos trabalhistas não são respeitados, trabalham sem carteira assinada e por horas exaustivas. Seu trabalho não é reconhecido com pagamento e valorização adequadas.

No campo da arte, as opressões internas à casa foram problematizadas por artistas como Mierle Ukeles e Letícia Parente, que performam tarefas domésticas como lavar, varrer e passar em suas obras, dando a ver esses fazeres e saberes invisíveis.

Exploro a temática da casa como universo vasto, povoado por dualidades e contradições, dor e leveza: tudo isso me interessa. A agulha passeia pelo tecido, unindo pensamentos muito distantes:

ela [a casa] pode ser olhada como campo paradoxal onde se tecem sensibilidades a partir dos diversos enfrentamen-

tos de forças que ali circulam. Não basta que a consideremos como um objeto arquitetônico, uma vez que nela ressoam forças de um verdadeiro universo, pequeno-grande mundo urdido pelos fios da memória e da imaginação, fios feitos de afecções, tecidos e esgarçados no desenrolar-se de um complexo espaço-tempo de singularidades contrárias. (FONSECA, 2005, p. 152)

Os materiais que utilizo são, em grande maioria, sobras da vida cotidiana, quase nada: retalhos de tecido e de roupas velhas, panos de prato, cascas de legumes, borraras de café, panelas que pertenceram à minha avó, botões perdidos, dentre outras miudezas. Esses materiais não são escolhidos apenas por seu fácil acesso, mas também por conservarem algo do cotidiano, da atmosfera da casa, que se manifesta nos trabalhos finalizados.

Para Bachelard (2005), a casa é um lugar que pode proporcionar sensações de segurança e acolhimento, onde, idealmente, podemos ser quem verdadeiramente somos, sendo definida pelo filósofo como um espelho do mundo interior dos seus moradores. Explorando os sentidos da casa, exploro-me:

Sim, uma casa possui não só uma, mas variadas almas. Almas alegres, almas tristes, abertas, soturnas. Elas, apesar de invisíveis, são as intensas presenças que lhe conferem sentido. Mergulhar em sua superfície, busca-la naquilo que escapa ao olho, pode nos tornar cúmplices do reenchantamento do concreto e de nossa própria transfiguração. (FONSECA, 2005, p. 158).

Habitar uma casa, ou a memória de uma casa, é habitar-se: “Lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mes-

mos... elas estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Bachelard, 2005, p. 20). A maneira de habitar a casa reflete da topografia do nosso ser íntimo: os cantos, cômodos, gavetas, fechaduras, aberturas e objetos de uso cotidiano adquirem uma relação de espelhamento com o habitante (BACHELARD, 2005).

Assim, uma caixa de costura passada de geração em geração, como a que utilizo, não é apenas uma caixa de costura, e sim um livro de memórias. Os espaços e objetos domésticos adquirem outros sentidos conforme o tempo e o uso, como uma poeira invisível que não se pode remover que se acumula sobre eles. Eu habito a casa assim como a casa se inscreve em mim e me habita:

Quando alugamos um apartamento alugamos uma paisagem alugamos vizinhos com os quais cruzamos no elevador a temperatura das manhãs determinados barulhos certas incidências do sol poeira alugamos as palavras que nos dirigem os porteiros as distâncias relativas dos lugares que frequentamos alugamos os lugares que passamos a frequentar o cheiro de tinta o toque dos tacos alugamos o direito de dizer que aí moramos o salvo-conduto para entrar e sair e mesmo a permissão para morrer aí alugamos a memória futura de um apartamento e o direito de metê-lo num poema (MARQUES, 2017, p. 23)

No livro *Guia para exigir o impossível*, os autores Grindon e Jordan (2010) descrevem o artista como “engenheiro da imaginação”, que cria no presente vislumbres de futuros desejáveis. Que tempo presente é possível criar quando me faço presente e convido o outro a adentrar comigo este estado de presença?

Grande parte do processo das obras apresentadas nesse capítulo é o de não fazer nada, imergindo no tempo mais lento da casa:

espero enquanto as ervas infusioam, o tecido absorve os pigmentos submerso na poção que preparei, estendo-o no varal e aguardo a sua secagem, observando a maneira com que as tintas naturais vão se fixando em sua superfície ao escorrer. Dessa forma, o meu trabalho é também o trabalhar do tempo e do acaso.

De um ponto de vista objetivo, é um processo cheio de perdas de tempo. Acredito que, se quisesse, poderia achar maneiras mais eficientes de chegar a resultados parecidos, mas fazer de maneira mais rápida não me interessa. O tempo acumula histórias que se inscrevem nos trabalhos. É ao observa-los absorvendo os pigmentos ou balançando ao vento no varal que os tecidos me contam a melhor maneira de bordá-los, e o trabalho vai crescendo como um pão de fermentação lenta.

O tingimento de cada sobra de tecido é tratado como um experimento individual e feito com uma mistura própria de sobras de cozinha, partindo da ideia de aproveitar o que tenho aqui e agora. O que posso fazer com essas sobras de tecido, de lixo? O que pode ser feito, para além do óbvio? Estando atenta e presente, olhando para tudo com o rabo do olho e o ouvido esticado de quem faz uma fofoca (ver mais no capítulo *Fo(focando)*, a seguir), é possível inventar as respostas.

Casca de beterraba com café. Lavanda com açafreão. Café com molho shoyu. Talo de cenoura com flor de hibisco. Casca de abóbora com a água usada para fazer o remolho do feijão. Casca de cebola com chá preto. Restos de chás variados sem etiqueta. Cada poção de tintura é única, feita com aquilo que estava disponível no momento, e usada para pintar apenas um retalho, que depois é estendido no varal junto com as roupas na peça de minha casa que funciona como sala e cozinha.

A cozinha é o espaço mais vivo da casa, um coração pulsante de

onde emanam o calor do fogo e o calor humano. Para os antigos filósofos gregos, o fogo era um dos quatro elementos que compunham o universo, somando-se à água, o ar e a terra para formar todas as coisas. As lareiras e fornalhas eram o centro da habitação, e sua chama era considerada sagrada, por fornecer luz, calor e possibilitar que se cozinhassem os alimentos. Os gregos cultuavam Hestia, deusa que personificava a chama da lareira, associada ao lar e às atividades domésticas, como o preparo de refeições.

A presença de Hestia era simbolizada pela chama da lareira, que era mantida acesa constantemente e, ao se apagar, era reascendida em rituais de purificação e renovação. As representações de Hestia são escassas, mas, quando era caracterizada como uma anciã, trajando vestes usadas por domésticas. Os romanos idolatravam Vesta, sua versão de Hestia. Outras deidades associadas ao fogo doméstico são Tao Wang, da China; Kamui-fuchi, do povo Anui no Japão e Gabija, da Lituânia (MURPHY-HISCOCK, 2018).

Em minha prática artística, o fogo está relacionado ao ato de cozinhar, que vejo como uma prática mágica que permite transmutar uma coisa em outra, ou a unir diversos ingredientes para criar algo especial e capaz de nutrir e dar suporte à vida. O fogão é o centro da minha residência, em que a cozinha fica junto com a sala, e é o espaço mais amplo (ou menos apertado) do apartamento, servindo assim como espaço de convivência. Utilizando o fogo do fogão de minha casa, faço poções através da infusão e de cocção de plantas e sobras de alimentos, que servem como tinturas naturais para os tecidos que utilizo.

Os chás, cascas e aparas dos alimentos, quando misturados, produzem pigmentos de colorações beges e marrons, com sub-tons mais

rosados, amarelados, alaranjados ou esverdeados, de maneira que podem lembrar as peles humanas e suas variações. Durante o processo de tingimento e secagem, os tecidos criam rugas e marcas únicas, que se parecem com a ação do tempo sobre os corpos.

Vejo estes fazeres de manutenção da vida, da casa e do fazer artístico como ritualísticos e sagrados, pensando o ritual como tudo aquilo que é feito com atenção e intenção. O fogo, como dentro da minha poética, é considerado sagrado em muitas culturas, e é visto como símbolo de vitalidade ou de presença divina: “No mito cristão, por exemplo, Deus se manifestou como um arbusto em chamas; a santidade da chama sendo demonstrada pelo fato de que ela não consumiu o arbusto como combustível” (MURPHY-HISCOCK, 2018, p. 38, tradução nossa). Para outros povos, o fogo é um método de realizar oferendas e uma forma oráculo, onde se lê a sorte ao observar a chama.

Na Irlanda, o único momento em que o fogo doméstico era deixado apagar intencionalmente era durante o Beltane, festival que práticas espirituais modernas localizam no início de maio. Um fogo central era acendido em Tara, o centro espiritual da Irlanda, pelo rei ou pelos druidas, e a partir desse fogo todos as chamas domésticas eram simbolicamente reacendidas. Essa prática demonstrava unidade por todo o reino, bem como reconhecia o poder espiritual do monarca ou dos druidas. (MURPHY-HISCOCK, 2018, p. 39, tradução nossa)

Entre partilhas e risadas, borbulham as panelas espalhando aromas familiares pela casa inteira. Como deslocar seu calor para os espaços de arte que, por vezes, parecem tão frios, duros como mortos, intocáveis? Penso enquanto observo pequenas bolhas de ar se formando na superfície de um caldeirão cheio até a metade de um líquido esverdeado.

do, onde dançam ramos e folhas variados.

3.1 Corpórea

Onde está o contorno que me
prende a mim?

Perdi meus limites não sei quan-
do.

Mas há a lembrança de um qua-
se toque.

(Julia Panadés)

De peito aberto

um aperto no peito

uma amiga do peito, ou

melhor, uma mulher de peito

que mata no peito

O peito é a morada simbólica do coração, e este, por sua vez, morada simbólica do sentimento. Segundo o dicionário, no sentido figurado, a palavra *seio* pode fazer referência à parte mais íntima - alma; coração; âmago - ou denotar intimidade e familiaridade. Num sentido mais amplo, significa sinuosidade, volta, curvatura.

Em *Corpórea*, repito a forma do seio para explorar os sentidos poéticos associados à esta parte do corpo. Costurando, penso nos sentidos poéticos do peito, considerado a morada do coração, casa dos sentimentos. Entre um ponto e outro, penso também sobre os padrões de beleza que regulam sua existência: não é à toa que a colocação de próteses de silicone é a cirurgia plástica mais procurada no Brasil.

Repito tanto esta forma que ela se torna apenas tecido, corpo, cor, linhas e agulhas. Uma forma corpórea de infinitas possibilidades, de interação com o mundo, apesar das imposições sociais ditarem tão poucas possibilidades para o meu corpo. Costuro um corpo estranho, enrugado, caído, mole e imperfeito como forma de desestabilizar o normal, o habitual, o esperado. Costuro, bordo e sonho com outras formas de vida, compreendendo corpos e identidades socialmente vistas como anormais como potências políticas e criadoras de lugares de resistência (PRECIADO, 2011).

Corpos outros, desviantes, que inventam brechas de subversão dos valores patriarcais nas pequenas ações: dentro do possível, criar o impossível, tecendo “agenciamento e autodeterminação em nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas” (LAURETIS, 2019, p. 131).

Corpórea brota de um esforço de reconhecer-me como corpo vulnerável, porém, ao mesmo tempo, agente de transformação e criação. Um corpo infinito em seus modos de se afetar e ser afetados, de viver, de se relacionar com o mundo:

Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão

na Natureza [...] Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro (DELEUZE; PARNE, 1998, p. 73).

Esta é uma maneira de pensar radicalmente diferente daquela imposta goela abaixo pelos valores patriarcais e pela ditadura da beleza, que buscam regular a conduta dos corpos, em especial e de maneira específica, daqueles lidos como mulher:

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. (WOLF, 1992, p. 17)

Ocupada pela luta constante para domar o próprio corpo em seus mínimos detalhes – unhas, cílios, pelos, estrias, celulites, sobranceiras, etc - para torna-lo aceitável para os padrões de beleza. Costuro por longas horas, como forma de me acalmar e tecer refúgio, pensando nas opressões e auto-opressões das quais sou alvo.

As *Flâmulas Fêmeas* (Figura 21), de Julia Panadés, também são explorações das formas do corpo lido como feminino através do têxtil. A flâmula é uma forma tradicional de apresentação do bordado, sendo uma forma comum de fazer o acabamento destes trabalhos, na qual o tecido bordado é preso a uma vareta de madeira posicionada ao topo, deixando os outros três lados do tecido soltos. Nesta vareta é amarrado um fio, utilizado para pendurar a peça na parede.



Figura 20. Julia Pema. Corpórea. 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Fotografia de Rafaela Ribeiro.

Nas *Flâmulas Fêmeas*, várias camadas de tecidos de diferentes cores, que fazem referência à pele humana, são sobrepostas e presas a uma haste. Essas camadas são cortadas e costuradas de modo a revelar a camada de baixo e formar volumes e dobras:

[...] o alinhamento de camadas recebe o corte, o rasgo, o reparo, a tensão das bordas e as dobras, em uma tridimensionalidade própria. Cada peça dessa série possui sua anatomia e evoca uma variedade fêmea, na aparição de aberturas e desenhos corporais (PANADÉS, 2019, p. 264).

As flâmulas de Panadés nada têm do acabamento perfeito que se espera de um bordado tradicional: a artista deixa fios soltos, e os três cantos livres dos tecidos – os que não estão presos à haste de madeira – desfiados, sem acabamento. Estas características, que seriam defeitos em um bordado tradicional, potencializam as peças, que rompem com os padrões de beleza do que seria um bom bordado.

Também apresentam o corpo através do têxtil as obras de Magdalena Abakanowicz, denominadas *Abakans* pelos críticos por entrelaçarem tapeçaria, pintura e escultura, portanto, formando uma categoria própria de trabalho. A artista faz uso do meio têxtil de uma forma que se aproxima dos trabalhos explorados nesta dissertação: vendo-os como ferramentas para expressar ideias e conceitos, para além de seu uso funcional e doméstico.

Os *Abakans* investigam as relações entre o têxtil e o mundo em que vivemos, o têxtil e o corpo: “Todos somos estruturas fibrosas”, dizia a artista. De fato, seus trabalhos parecem estruturas vivas, com sua riqueza em texturas e detalhes: apresentados em suspensão no espaço, têm caimentos variados que produzem dobras e sobreposições. Mo-



Figura 21. Julia Panadés, Flâmula fêmea dobrada, 2018. Técnica: costura e bordado sobre tecidos. Foto: Tiago Nunes

vem-se com a brisa. Suas qualidades táteis e dimensões sugerem uma relação com o corpo humano.

O *Abakan Vermelho* (1969), que talvez seja sua obra mais conhecida, é uma obra de forma circular de quase 4 metros de altura, com uma fenda vertical em seu centro que desvela dobras e saliências de tecido (Figura 22). A obra pode ser lida como uma representação da vulva.

As representações feitas pelas artistas mulheres do nu feminino, temática que, em outros tipos de representação, repetem e perpetuam ideais de dominação patriarcal ao apresentá-los de maneira sexualizada, diferenciam-se destas por mostrar essas partes do corpo, geralmente marcadas como eróticas ou pornográficas, retirando-as da esfera da objetificação e combatendo a normatização de um ideal inatingível de beleza e feminilidade:

Embora a normatização dos corpos e comportamentos atinja homens e mulheres, são estas os principais alvos-objetos dos diferentes tipos de discursos que, à sua maneira e com formas de expressão fundamentalmente visuais, procuram ‘enquadrar’ as mulheres, transformando-as, na sua corporalidade e subjetividade, em mulheres ‘normais’. No entanto, ser normal para as mulheres não é apenas se adequar a um modelo de comportamento competitivo na sociedade de mercado. O significado de normalidade passa, necessariamente, pelo ser mulher, e esta condição é indissociável do parecer, da autorepresentação do eu feminino, cujo suporte material e simbólico é o corpo. (MARTINS, 2004, p.12)

As imagens da mídia cumprem um papel de controle dos corpos femininos ao dar visibilidade a apenas um tipo de corpo, induzindo ao pensamento de que este é o único tipo de corpo adequado ou desejável, convertendo as mulheres em “prisoneiras de seus próprios corpos



Figura 22. Magdalena Abakanowicz *Abakan Vermelho*. Escultura. 1969. Fonte: <<https://www.studiointernational.com/index.php/magdalena-abakanowicz-every-tangle-of-thread-and-rope-review-tate-modern-london>>

porque nunca chegam ao ideal da perfeição ou, quando estão próximas do que consideram seu ideal, não podem relaxar, pois o corpo é um tirano que exige constante atenção e cuidados” (MARTINS, 2004, p.13). Ao representar o corpo feminino, procuro olhar e fazer olhar de novo para esse corpo, de maneira cuidadosa, permitindo reflexões para além das imposições sociais.

3.2 Colcha de retalhos

Como uma conta em um colar

Trame-me

Nesta corrente

Eu sou parte dela

O colar eterno

(Björk)

Um ponto de cada vez

transforma-se

transformo-me

ponto obstinado

que soma

junta

amalgama

outras formas de ser

Durante a pandemia, me refugiei em casa, bordando casas. Naquele momento de acesso limitado a materiais, se tornou fundamental reavaliar minhas práticas de consumo, visto que a degradação ambiental foi um dos motivos da crise sanitária vivida durante a pandemia. Renovar as sobras torna-se, então, fundamental.

A regra que inventei para mim naquele momento foi de olhar para os retalhos de tecido que possuía e para utilitários têxteis que pudessem ser reaproveitados, como panos e roupas velhas e praticar maneiras de transformá-los.

Primeiramente, cada quadrado de tecido passa por um tingimento com uma tintura feita de pigmentos extraídos de folhas, raízes, cascas e/ou borras de café: materiais de segunda mão que, através de um olhar atencioso, se modificam dentro de uma grande panela, tornando-se infusões de pigmento líquido concentrado. Um pano descansa dentro dessa mistura por algumas horas para absorver um pouco desta cor.

Estendidos no varal, dentre as minhas roupas, eles secam até fixar os pigmentos. A posição em que estão pendurados influencia a maneira como absorvem a tintura, criando rastros e manchas. Enquanto secam, cuido-os como se fossem plantas: se vou virando-os, enquanto secam, pigmentam de maneira mais homogênea. Transformo alguns destes que adquirem um preenchimento sólido pingando neles água sanitária diluída em água, de modo a retirar a cor de alguns lugares,

produzindo variações de tom.

Os tecidos tingidos tendem para cores terrosas que lembram das possibilidades de tons e sub-tons para a pele humana: amareladas, rosadas, arroxeadas, esverdeadas (Figuras 23 e 24). Peles marcadas pelo tempo, pelo sol, pelas experiências vividas.

Depois de seco, o retalho de tecido marcado pela casa e pelas práticas domésticas é esticado em um bastidor e bordado com desenhos de casas. Cada pedaço é tratado como um bordado único e também como parte que forma um todo, relacionado aos outros retalhos bordados que já foram terminados, para depois ser cerzido a uma longa *Colcha de Retalhos* (Figura 25): ponto a ponto, o “grande sai do pequeno” (BACHELARD, 2003, p. 63).

A colcha de retalhos é um objeto comum do artesanato feito de sobras de tecido costurado à mão ou à máquina até adquirir as dimensões de um cobertor. Escolho o nome deste objeto, presente em quase toda casa brasileira, para abordar a carga de memória afetiva presente nos têxteis, geralmente utilizados próximo ao corpo, para cuidar, proteger, envolver, acomodar.

A obra *Y de los acontecimientos en el jardín nocturno* (Figura 26), de Karina Yaluk, une retalhos de tecidos brancos manchados no centro. Essas manchas são vestígios do uso desses tecidos, como o próprio nome da obra sugere, como se os panos fossem tecidos vivos que se lembram do que lhes acontece.

A obra reafirma a presença dos materiais têxteis na vida cotidiana, cotidiano que se imprime nas obras que utilizam destas materialidades.





Figura 23 e 24. Julia Pema. Detalhes da obra Colcha de retalhos. 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Arquivo pessoal.



Figura 25. Julia Pema. Colcha de retalhos. 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais. Fotografia de Rafaela Ribeiro.



4. FO(FOCAR)

Figura 26. Karina Yaluk. Y de los acontecimientos en el jardín nocturno .
2020. Colagem de retalhos de seda. Fonte: <<https://www.elnacional.com.py/cultura/2022/07/31/narrativas-hilos-historias-minimas-del-paraguay-en-el-malba/>>

Tome cuidado com o presente que você cria, pois ele deve se parecer com o futuro dos seus sonhos.

(Mujeres Creando)

Essas obras criam brechas de afeto e intimidade, através do contato com outros corpos ou pelo registro oriundo desse contato, aproximam os participantes de maneira orgânica e sincera, propondo um estar em arte de corpo inteiro. Nessas redes de relações, tramamos de forma colaborativa: frestas, contatos, desvios, conexões, saberes, memórias, histórias, contaminações.

Apresento maneiras que encontrei de agitar processos criativos de maneira descentralizada e colaborativa, que criam oportunidades para proporcionar a outras pessoas o que amo fazer, preservando e multiplicando saberes. Essas criações convidam outros corpos a processos produtores de sentidos, atos e novas realidades. Criam espaços onde podemos fofocar. Que fofoca é esta?

A autora Silvia Federici desvela a história dessa palavra na língua inglesa, narrando que, em suas origens, *gossip* (traduzida para o português como *fofoca*) significava “amiga” e caracterizava as relações íntimas entre mulheres de companheirismo e partilha da vida. Simultaneamente ao período histórico de caça às bruxas, que disseminou ideais misóginos, *gossip* passa a ter o significado pejorativo que conhecemos: conversa maledicente, improdutiva, criadora de intrigas.

A fofoca que proponho, junto a quem se dispõe a fofocar comigo, é de resistência micropolítica (GUATTARI; ROLNIK, 2009) através da relação com o outro, da presença ativa e da inventividade crítica propor-

cionadas pela imersão em processos de criação. Fofocar, no contexto em que proponho, significa: partilhar, trocar, conviver, tocar e ser tocado, conversar, ouvir, estar junto de maneira informal e íntima, afetar-se, encontrar como se encontra uma visita na *Sala de Estar*.

Propondo o ato de fofocar, me aproximo do conceito de arte relacional, o qual Bourriaud define como aquela que “se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais” (BOURRIAUD, 2009, p. 4.) Para o autor, esse tipo de manifestação cultural é importante, pois a forma com que nos relacionamos com as outras pessoas se encontra enrijecida pelos modelos ditados pelo consumo:

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. [...] Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos pobres e sem recursos [...]. Somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. Vocês querem bem-estar e aconchego a dois? Então provem nosso café... Assim, o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral. Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana - simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas - precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado (BOURRIAUD, 2009, p. 4-5).

É possível escapar? Os trabalhos de arte relacional ou, como chamou Lygia Clark (1968), as obras propositivas podem oferecer uma abertura, um respiro dentro dessa realidade. Um microcosmo dentro do cosmos. Essas brechas, por minúsculas ou transitórias que sejam, convidam a “reativar

nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial.» (PELBART, 2013, p. 13).

O excesso de estímulos e informações e cobrança desenfreada de produtividade que caracterizam a sociedade do século XXI (HAN, 2009) transformam o corpo em uma “máquina de desempenho” (HAN, 2017, p. 70). Esse corpo contemporâneo, defende o autor, está sempre no modo de atenção multitarefa, que fragmenta a concentração em diversas atividades simultâneas.

Procurando abrir frestas de espontaneidade que possibilitem outras experiências, diferentes da correria externa e interna do dia a dia, proponho costurar e bordar junto: para que se possa estar aberto, presente, de corpo inteiro.

Através dessas práticas, abro espaço para praticar coletivamente um estar em arte que ensina a ver, “isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, um olhar demorado e lento” (HAN, 2017, p. 52). Estar em arte, para mim, significa imbuir o corpo como um todo nesse estado de atenção profunda e estar existindo de maneira poética e criativa.

Nesses trabalhos, é gestado um ‘entre’ que, apoiada pelos escritos de Byung-Chul Han (2017, p.72), defino como um lugar de amizade e partilha, “onde ninguém ou nada domina ou tem o predomínio”. No ‘entre’, o corpo se abre para que o contato com o outro o modifique e para modificar o outro também, criar uma zona híbrida entre o eu e o tu, tramar um nó entre dois ou mais fios.

As obras que propõem um encontro com o outro e com o mundo criam espaços de partilha e diálogo ao seu redor, propiciando um

contato espontâneo e íntimo. Uma coisa que me surpreende e emociona é como as pessoas se sentem confortáveis em compartilhar pedaços de si na forma de sentimentos, percepções, segredos e histórias durante esses encontros. É como se a costura e o bordado, socialmente associadas ao doméstico, estabelecessem um lar provisório por onde passam.

4.1 Nós

Somos errantes

sou errante

nossos corpos

seu corpo em transtorno físico

somos uma coisa única pelo período em que a irmandade é inteira

sou ficção além do corpo, sou lugar em meio às paredes.

me transformo

me transformo, nos transformamos

pois não somos organismos mortos

somos um mesmo eu em impacto com o solo

(Sandra-X)

Uma vez ouvi uma história:

um fio vermelho

une as almas gêmeas

como uma artéria compartilhada

por corpos destinados a se conhecerem.

Escolho tecer outra(s) história(s):

muitas linhas

corpos diversos

alguns fios soltos

linhas de fuga

que se cruzam num ponto

a tarefa: criar um outro corpo a partir deste encontro

de pele transparente atualizada pelo contato

O nó é um entrelaçamento de fios, linhas, cordas, cordões ou outros materiais lineares. Também tem o sentido de “cerne” ou “núcleo”, a parte mais essencial. Nas plantas, o nó é de onde brotam novos ramos ou folhas.

Em *Nós*, o primeiro dos trabalhos que parte da ideia de propor

elementos do meu processo criativo para outras pessoas, trabalho a visualidade de uma diversidade de corpos e do seu encontro, os corpos das performers que aparecem no vídeo.

A ideia para a videoarte foi articulada a partir de conversas sobre o enfrentamento de pressões estéticas em que compartilhávamos nossas dores e acolhíamos a dor uma da outra, transformando a dor em potência criativa; processo que quase nunca é fácil para corpos dissidentes das normas convencionais de gênero, sexualidade e padrões de beleza, criando visualidades que revelam e afirmam a multiplicidade, a diferença, as diversas formas de ser mulher, ser corpo, ser gente.

Essas partilhas eram feitas enquanto costurávamos as vestimentas de *nylon* que nos cobrem na videoarte de maneira translúcida, como uma fina camada de pele. Através dessa pele, o gesto do outro nos atravessa e modifica (Figura 27).

Neste trabalho, vamos costurando essas roupas de *nylon* que estamos vestindo umas às outras com linha vermelha, entrelaçando nossos corpos de forma que o movimento de um reverbera em todos os outros. É preciso estar atento ao gesto do outro, que modifica o meu equilíbrio, me puxa e empurra, gerando um fluxo de movimentos entre todos os participantes.

Damos a ver, na performance que compõe a videoarte (Figura 28), uma maneira de se relacionar com o corpo e o corpo do outro que parte da ideia de construção de um lugar de aceitação e autoestima, que traça uma rota de fuga dos discursos que nos oprimem e prescrevem a maneira que devemos nos comportar, criando uma brecha onde nossos corpos caibam. Apresentando, assim, o microcosmos de nossa trama como possibilidade de universo possível: através da criação e da fruição



Figura 27. Julia Pema. Processo de costura das vestimentas utilizadas na videoarte Nós..Arquivo pessoal.

de arte, ressignificamos as relações com o mundo e conosco.

No vídeo, apresentamos corpos que se identificam como femininos e/ou *queer* como agentes produtores de discursos sobre si para além das identidades fixas de corpo, articulando esses corpos como corpo-feminista: “uma fronteira que não se positive e que, portanto, busque estratégias de deslizamentos, de desenraizamentos ou (...) de desencontros (por exemplo, com o corpo biológico) para se manter na negação” (BARROS, 2016, p.26).

Em *Nós*, proponho a prática da costura, fazer central ao vídeo, para minhas amigas. Ofereço à contemplação do espectador o registro dessa experimentação, que paira sobre o trabalho das mãos dos participantes e as tramas entre os seus corpos que vão se estabelecendo. Percebo, com essa experiência, a potência da costura como gesto: sutil, demorado e cuidadoso, que tece também um modo particular de habitar o corpo. Costurando junto com minhas amigas, percebo a potência da partilha desta prática para se conectar com os outros e criar comunidades. É como se tramar linhas puxasse palavras: instigando diálogos, instigando a partilha de memórias e trazendo mais atenção para as experiências vividas. Assim, me surge a vontade de criar obras propositivas ao espectador a serem experimentadas para além da contemplação visual.

Reedito a videoarte, em 2021, para que sua exibição funcione em *looping* durante a exposição individual que realizei, denominada *Tramoia*. A decisão pelo recorte em *looping* se relaciona com minhas reflexões sobre o trabalho contínuo, eterno de manutenção, neste caso: do corpo, das relações, da coletividade, da criação. A ação das performers do vídeo se mostra sem fim,



Figura 28. Frame da videoarte *Nós*, 2021. Registro de Gabriel Amaral.

sempre tecendo novos nós, pontos, redes, tramas, tramoias.

Proponho, nos trabalhos *Sala de estar* e *Nós*, costurar e bordar junto, exercitando esse outro tipo de atenção, lenta, contínua, profunda. Dividimos um silêncio em que, por meio da costura, podemos parar para desacelerar a respiração e os pensamentos. Lygia Clark escreve sobre a atenção própria do fazer artístico para a qual a artista-propositora convida:

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.

Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.

Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado e nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1964, p .2)

O trabalho com agulhas, por seu gesto mínimo e repetitivo, me lembra da meditação com mantras, na qual a repetição de determinados sons gera um estado de atenção plena.

4.2 Sala de estar

Eu queria ser vista.

Isso era uma verdade absoluta. Todos os artistas – todos os seres humanos – querem ser vistos; é uma necessidade básica. Mesmo os tímidos que não querem ser olhados.

Mas eu também queria ver, e muito.

Estar junto

Estar presente

Estar atento

Estar consciente

Estar de corpo inteiro

Ao conversar com meu amigo Renan Soares, que foi curador da exposição *Tramoia*, ele me confia uma memória: “Eu também bordava na infância...”. Costumava bordar com sua madrinha, que era costureira, nas tardes que passava na casa dela quando ele era criança. Gostava de bordar, de aplicar lantejoulas e miçangas nos vestidos que a madrinha fazia para vender, de pregar botões em camisas velhas. Era um momento divertido e amoroso que eles compartilhavam. Nessas tardes, uma de suas tarefas era ir ao armário comprar aviamentos. E foi numa dessas idas ao armário que tudo mudou.

Ao pedir uma meada de bordado para uma atendente, esta, surpresa pelo interesse incomum do menino à sua frente, perguntou, rindo, como uma provocação: “mas você que vai bordar?”. Sentindo seu rosto corar, ele negou, entendendo que bordar era coisa de mulher, e ele, homem, não deveria bordar, mesmo que gostasse. E não bordou mais. A partir desta conversa, começamos a tramar um encontro para brincar de bordar. E a ideia foi crescendo e crescendo.

Sala de estar é o fruto que germinou deste encontro: um am-

biente criado por mim junto com o artista Renan Soares que procura gerar encontros entre pessoas, processos criativos, memórias, histórias, linhas, agulhas... Nesse sentido, podemos dizer que segundo Deleuze (2017) esses encontros favorecem a potência de agir e criar.

Na obra, dispomos no longo corredor do espaço de arte *Corredor 14* tecidos e materiais para costura. Instalamos nesse corredor bancos e prateleiras, que servem como mesas, sobre as quais acomodamos retalhos de tecidos, agulhas de diferentes tamanhos, linhas e meadas, botões, pérolas e os mais diversos aviamentos. Também foram colocadas vasilhas de vidro contendo infusões e café para o tingimento dos tecidos. Através da experiência em arte, o espaço de passagem se torna um lugar de permanência, um espaço que se torna vivo por ser habitado (Figura 29).

Desta forma, fizemos um lugar de presença transitiva que convida à permanência, à experimentação, ao diálogo, a sentar e ouvir uma história: a minha, a dele, e de quem mais estiver presente e disposto. E então a escuta vira partilha de algo de si: “eu nunca bordei mas sempre quis aprender, já comprei todos os materiais mas me falta tempo...” e “eu odeio bordar porque quando era pequena minha mãe me fazia bordar como castigo quando eu não me comportava” são algumas das memórias que ouvi ao habitar o trabalho.

As artes da agulha transportam seus praticantes a um lugar de introspecção e atenção sobre si, que geram a possibilidade de reflexão sobre as próprias vivências e a atenção necessária para acolher as experiências do outro. Muitas das histórias que ouvimos (e também contamos) versavam sobre a inadequação aos papéis de gênero e a (des) construção que precisamos operar para criar outras formas de viver, e

também sobre violências e resistências cotidianas. Na partilha dessas experiências, bastante delicadas e diversas entre si, colocando cada um como tendo uma vivência única, construíamos um lugar e um trabalho de arte como iguais.

Falo em *lugar* como algo distinto do espaço, que se diferencia do espaço por ser onde se pode parar, um espaço distinto que se liga às pessoas através de suas relações com ele (TUAN, 1983). Assim, um corredor pode se tornar uma sala de estar, um local de pouso, de demorar-se, onde surge uma “coletividade instantânea” (BOURRIAUD, 2009, p. 9).

Um lugar é espaço que toca os corpos que passam por ele com sua atmosfera, a qualidade do espaço que se comunica com a nossa percepção de modo recíproco entre o espaço e o corpo.

Atmosfera é a impressão da percepção abrangente, sensorial e emocional de uma configuração ou situação social. Ela fornece a coerência unificada e a personalidade de um cômodo, espaço, lugar e localidade, ou um encontro social. É o “denominador comum”, “o tom”, o “sentir” da situação experiencial. Atmosfera é uma “coisa” mental, uma propriedade experiencial ou característica que está suspensa entre o objeto e o sujeito. (PALLASMAA, 2012, p.2.)

Tramo esta *Sala de Estar* que crio em meio à exposição de maneira intencional, buscando estimular diretamente os sentidos: pensando, para além da visualidade, nas texturas ao toque das diferentes linhas, meadas e lãs, na maciez dos tecidos, nas cores presentes nos materiais que podem fazer referência a peles, nas dimensões do trabalho que comporta vários corpos, na disposição de materiais do cotidiano (como botões velhos e outros aviamentos) que podem suscitar memó-

rias afetivas, nos cheiros dos pigmentos naturais que disponibilizo para uso e as imagens mentais e memórias podem ser instigados por estes elementos:

Agora, o que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado. E vem-me à cabeça que esta famosa frase inglesa que remete a Platão: “Beauty is in the eye of the beholder” [a beleza está nos olhos do observador]. Isto é: tudo existe apenas dentro de mim. Mas depois faço a experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos. (ZUMTHOR, 2006, p. 16-17)

Na obra, opero a conversão do espaço em lugar, de modo a propor encontros: do espectador consigo mesmo, com outras pessoas, com suas experiências; sensações e memórias, com as obras, com o tempo presente.

Em um primeiro momento, como a exposição *Tramoia* - onde o trabalho foi exibido pela primeira vez - ocorreu no período de isolamento social da pandemia de Covid-19, a obra foi conhecida pelo público através de fotografias, de um vídeo-visitação e do catálogo da exposição, podendo ser experimentada materialmente apenas pela equipe que estava trabalhando na exposição. As 15 pessoas da equipe foram testadas para covid-19 e respeitaram as normas de distanciamento, o uso de máscaras e álcool gel.

Apesar do público reduzido, a *Sala de estar* se converteu, neste primeiro momento, em um ponto de encontro entre os trabalhadores da exposição. Funcionou como um lugar de interação mais descontraí-

da, onde fazíamos um intervalo de nossas atividades e aproveitávamos o estar juntos, tão raro durante a pandemia. Era onde nos encontrávamos para falar de nós, das nossas situações e estratégias de sobrevivência durante o isolamento social, do que andávamos fazendo, assistindo, das receitas que havíamos testado, como nos sentíamos naquele momento peculiar de nossas vidas.

Era um lugar onde sempre encontrávamos uma desculpa para ficar mais um pouco, matar um tempo, voltar amanhã. Ali, não éramos artistas, curadores, mediadores, montadores, designers, professores ou fotógrafos cumprindo um papel, apenas pessoas contando histórias, dividindo memórias, criando laços, acolhendo umas às outras como quem recebe uma visita com um café quentinho e vontade de estar junto (Figura 30).

Após a pandemia, no ano de 2022, a exposição *Tramoia-Retalho* foi montada novamente e pode ser visitada de modo presencial, permitindo novas interações corpo-a-corpo na *Sala de estar*. Costurávamos as tardes umas nas outras num tempo suspenso. Ouço: “eu sempre quis aprender a bordar, mas nunca tive tempo” e é como se manufacturássemos o tempo com nossas próprias mãos.

O tempo passa diferente, conforme o momento. O momento inicial de tingimento do tecido é especialmente lento: mergulha-se o tecido em uma das vasilhas contendo uma tintura natural, feita de uma mistura de alimentos e ervas, e observa-se enquanto o pano absorve as cores provenientes dessas poções. Tanto a infusão de hibisco quanto a de beterraba possuem uma coloração similar num primeiro olhar, só revelando suas particularidades quando o tecido seca e o processo de



Figura 29. Julia Pema. Sala de estar. Instalação. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro

coloração está concluído: algumas coisas são impossíveis de descrever, e só se sabe através da experiência.

De maneira geral, os retalhos tingidos demoravam um dia para secar, guardando a promessa de um novo encontro no dia seguinte. Entre uma operação e outra, ao cortar tecido ou separar os fios de uma meada, trocávamos experiências e percepções com a intimidade gerada pela partilha do silêncio, dos suspiros, de partilhar o mesmo espaço de maneira prolongada:

Descobrem-se companheiros de mesa. Experimentam um tipo de amizade e intimidade reservada aos espaços do lar em uma espécie de elogio ao aconchego das coisas corriqueiras, do espaço da casa, do espaço da mulher. (BARROS, 2016, p. 39)

Um deslocamento similar da atmosfera da casa para um espaço de arte que gera atravessamentos entre público e privado se dá na obra *Cozinhar-te*, do coletivo *Cuidado Louças*, em que as integrantes do grupo estabelecem uma cozinha no III Salão de Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro.

A cozinha não estava apresentada apenas enquanto conjunto de elementos visuais: era uma cozinha funcional, habitada, viva. Nela se preparavam comidas, serviam refeições, passavam café (Figura 31). Qualquer um estava convidado a cozinhar.

A obra *Seminário da Fofoca* (Figura 32), de Fabiana Faleiros, também propõe uma transformação similar do espaço, fazendo com que ele seja ocupado de maneira aconchegante, próxima e informal.

Seminário da Fofoca é uma instalação composta por almofadas



Figura 30. Julia Pema. Sala de estar, habitada. Instalação. 2021. Arquivo pessoal.

dispostas no chão, de modo a criar um lugar a ser habitado. Nestas peças, escondidas nos paetês, estão escritas frases provocativas e sarcásticas, que se revelam ao passar a mão nas almofadas, mudando a direção das lantejoulas.

Algumas dessas frases são: “é dando que se dá”, “doutorado em patriarcado”, “centímetro por centímetro”, “inimiga, minha louca”, “que saudade do cheiro de bebida no nosso quarto inteiro / que vinha da tua boca / depois que você bebia e beijava quem você queria / e dizia: você está louca” (ZINGANO, 2022). Engraçadas, soam como algo que se escuta durante uma conversa animada com as amigas. O caráter secreto dessas escrituras, que só se revelam através do toque, através de um gesto que pode lembrar um carinho, auxilia na composição da atmosfera íntima da obra.

4.3 Série *Células*

a tarefa

é respirar

de dentro do seu centro

até que você esquece a ideia

até que você esquece que esqueceu a ideia

até que você esquece que esqueceu



Figura 31. Coletivo Cuidado Louças. Cozinhar-te. Instalação. 1980.



Figura 32. Fabiana Faleiros. Seminário da Fofoca. Instalação. 2018

e o fora adentra seu interior

sem quebrar nada

(Alice Sant'Anna)

Num ponto cabe o todo

Uma unidade de infinitas possibilidades

Parte em transformação

Convite ao contato

Num ambiente à meia luz, cuja única iluminação é a que vem do cômodo anterior pela porta aberta, um corpo se esparrama por cima de uma grande almofada.

O trabalho *Célula I* cultiva um lugar de aconchego e descanso. Uma almofada de 1,20m x 0,80m a ser experimentada corporalmente, que explora a sensorialidade, podendo acolher e incomodar (Figura 33 e 34). Os nós e pérolas plásticas que cobrem a superfície da almofada, como organelas imaginárias, estimulam o tato, provocando o espectador a procurar diferentes formas de se acomodar na obra.

A palavra *célula* vem do latim *cella*, que significa “pequeno aposento”. A obra convida à existência lenta dos microorganismos, que, alguns podem viver por séculos ou até milhares de anos, mesmo nas condições mais adversas.

A ideia de fazer essa grande almofada me surge inspirada pela forma do interior de um ovo, que observo ao cozinhar. Penso nesse ovo, um dos exemplos de *célula* observável a olho nu. Essa *célula* me puxa

para o mundo das pequenas coisas, dos detalhes, do sutil, do mínimo, do quase imperceptível, do imperceptível, do quase.

A célula-ovo é a primeira célula que se forma a partir da união dos gametas, que depois se divide para formar as outras células: um ponto que contém o todo. Nesse estado inicial, como zigoto, é um universo em potencial, como a singularidade antes do Big-Bang, ou pelo menos é assim que olho para aquele ovo enquanto cozinho, naquela noite, reconhecendo-o como potência de vida, como possibilidade de começo.

Penso que o ovo-almofada que teço com as mãos pode gestar infinitas possibilidades de encontro, funcionando dentro da exposição como um habitat. Essa grande almofada foi exposta em um cômodo à meia luz, iluminada apenas pela projeção de uma videoarte, de modo a tornar o ambiente mais confortável para que o espectador se sente, se deite, descanse.

No contato entre os corpos dos espectadores, que se convertem em participantes, e do objeto acontece a obra: uma experiência, ou melhor, diversas experiências efêmeras e particulares. Nenhum encontro é igual a outro e todos modificam o corpo da obra, que é amassada, enrugada e deslocada suavemente de sua posição original, movimentando-se como algo vivo: um corpo que coleciona vestígios dos encontros vividos:

Investe naquilo que está ligado ao subjetivo, ao que passa um corpo, ao agora. Aquilo que se produz nele e, também, no outro, o que os atravessa, modifica, apontando, dessa forma, para uma potência produtiva, presente igualmente no que é imagem, no que resta, no que é traço. Aquilo que cada um produz, revela, experimenta no contato de seu corpo, e na relação com o objeto artístico que ultrapassa a sobriedade visual das imagens e busca, no contato, no



Figura 33. Julia Pema, Célula I. Almofada. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.



Figura 34. Julia Pema. Detalhe de Célula I. 2021. Arquivo pessoal da autora.

tátil, a presença corporal (ROCHEFORT, 2010, p. 15).

Célula II (Figura 35), segunda peça da série, é formada pela relação de várias pequenas almofadas, circulares e ovais, dispostas em roda e interligadas por fios. Durante sua feitura, penso nos corpos celestes que, distantes no céu, são articulados pelos olhos humanos em constelações que formam desenhos entre as estrelas muito afastadas entre si.

Algumas dessas peças são feitas de tecido tingido com pigmentos naturais: chá das ervas do jardim, borra de café, temperos... Vestígios do cotidiano que, através das cores e cheiros, podem ativar memórias, expectativas e imagens mentais.

Outras das “peles” das almofadas são fotografias de detalhes de minha casa e seus utensílios que lembram pele humana: filtros de café, cortinas, panos e recortes da parede se confundem com marcas, sinais, rugas, cicatrizes, dobras, pelos – a casa e o corpo se hibridizam neste lugar que crio.

As almofadas são preenchidas com quatro tipos de enchimentos que oferecem diferentes estímulos ao contato: flocos de espuma própria para artesanato, viscoelástico, sacolas plásticas e ervas secas, que oferecem diferentes estímulos ao contato.

A obra se transforma ao longo da exposição, pois, conforme vão sendo tocadas e experimentadas, as almofadas vão sendo mexidas e mudadas de posição sutilmente, produzindo novas disposições. Outros



Figura 35. Julia Pema. Detalhe da obra *Célula II*. 2022

desenhos vão sendo formados com os fios que as conectam, como um corpo vivo: vestígios de contatos, marcas de uma presença que passou por aquele lugar e o modificou.

Encontro ressonância e inspiração no trabalho escultórico de Sheila Hicks, que tem como mote a exploração das cores, texturas e materialidades têxteis. As formas arredondadas tecidas pela artista dialogam com a arquitetura das galerias onde são expostas e criam experiências sensoriais. Em *Escalade Beyond Chromatic Lands* (2017), exibida na Bienal de Veneza (Figura 36), a artista ocupa do teto ao chão com formas de tecido arredondadas e coloridas. Essas formas são como um convite ao toque e à descoberta do trabalho através do corpo, que é envolvido totalmente pelo trabalho, percebendo-se pequeno em seu interior.

Em *La Sentinelle de Safran* (2018), Hicks ocupa um canto da exposição com suas formas moles e arredondadas, de modo a modificar o espaço, tornando-o menos quadrado, segundo a artista: “O salão lembrava um cubo, então eu amenizei a sensação de estarmos numa caixa” (HICKS apud NOGUEIRA, 2018, p. 1)(Figura 37).

A artista dedicou sua produção a popularizar a arte têxtil, explorando diversas formas em que esta pode se manifestar e destecendo as fronteiras entre têxtil, pintura e escultura. Ela afirma: “Meu trabalho tem por foco tirar a tapeçaria da parede e colocá-la no centro do espaço” (HICKS apud NOGUEIRA, 2018, p. 1). Em uma entrevista, Hicks revela que suas obras são explorações de memórias e sensações táteis:

Qual é o seu primeiro contato com linhas que são maleáveis, macias e se movem no espaço? Quando você aprende a caminhar e explorar, você se encontra com linhas, talvez estas sejam fios elétricos de uma lâmpada. Você as puxa e vê o que elas são e o que acontece. Talvez sejam parte de um esfregão em um canto que alguém usou pra

limpar o chão. Olha para as linhas que estão se movendo pelo espaço. Quando criança, eu tentava seguir essas linhas, e tenho feito isso desde então. [...] Às vezes tocando-as e percebendo que essas linhas têm qualidades têxteis, texturas. O jogo fica muito interessante. Se você senta no colo do seu avô e ele tem uma barba e você a toca, se torna muito interessante. Todas aquelas linhas entrelaçadas e fios e cabelos. [...] Você começa a pensar nisso. Você começa a imergir mais e mais no que se torna o têxtil. Quando você vai se vestir você começa a começar a sentir e tocar nas coisas (HICKS, 2019, p. 2, tradução nossa).



Figura 36. Sheila Hicks. Escalade Beyond Chromatic Lands. Instalação. 2017.

A artista nota que, na vida cotidiana, somos dependentes de muitas linhas, tecidos com propriedades variáveis, diferentes tipos de roupa, guarda-chuvas, toalhas, guardanapos... Ela se apropria destes objetos e os incorpora nos trabalhos, que refletem, também, sobre o valor sentimental dos têxteis no dia-a-dia e sobre como a vida se imprime neles, conferindo personalidade e atmosfera própria aos objetos.

Compartilho deste encantamento com as coisas comuns, com as relações, com o toque, com as percepções singulares sobre o que é sutil que se tornam possíveis de serem apreendidas quando se está prestando atenção.

Os trabalhos da série *Células*, que continuam a ser realizados, dando sequência à série, tecem reflexões sobre a construção de lugares dentro dos diferentes espaços expositivos, utilizando a experiência do toque como condição para operar esse câmbio de espaço a lugar.

A costura une os fragmentos de vida cotidiana que utilizo, de modo a prestar (e propor) uma atenção especial para objetos banais, baratos, geralmente compreendidos como triviais e facilmente substi-

tuíveis, para construir atmosferas particulares.

Os trabalhos ficam em estado de espera até sua ativação através do contato com o público, que cria junto com eles um lugar. Apoiada pelos escritos de Tuan (1983) e Canton (2009), considero que a experiência com uma obra de arte seja capaz de criar um lugar dentro do espaço, entendendo o lugar como uma área que se liga a nós através de nossas percepções como algo particular. O lugar é um espaço marcado pela experiência, zona de encontro entre o corpo e a obra.

Os lugares tecidos pela presença das obras apresentadas, através da experimentação corporal, convidam à permanência prolongada e à atenção plena. O público, ao tocar e ser tocado pelas obras se converte em participante ativo do trabalho de arte, tendo experiências diversas da contemplação visual passiva. A fruição dessas obras demanda uma aproximação física, uma interação corpo-a-corpo que as complete. A percepção tátil é entendida como experiência do corpo por inteiro, enquanto “consciência encarnada”, “tecido do mundo”, apoiada pelos escritos de Merleau-Ponty (2004).

O corpo que toca, corpo aberto para a experiência, é compreendido como ponto de contato com o mundo na qual convergem todos os sentidos, um sentir espalhado por todo o corpo que inclui pensamentos, sentimentos e percepções:

“Minha percepção [...] não é a soma do visual, tátil e sonoro. Eu percebo de maneira total com todo o meu corpo. Me agarro à estrutura única de uma coisa, uma maneira única de ser, que conversa com todos os meus sentidos ao mesmo tempo. (MERLEAU-PONTY, 1964, p.48, tradução nossa).



Figura 37. Sheila Hicks, La Sentinelle de Safran. 2018

Através do encontro com as obras, o corpo se unifica e se colo-

ca presente, atento a si mesmo e à sua experiência de contato, de tocar e, ao mesmo tempo, ser tocado, fundando-se assim um lugar:

É preciso que o pensamento da ciência – pensamento de so-brevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14)

Ao manusear, sentar, deitar nas almofadas, os corpos se mostram presentes na experiência que está sendo vivida enquanto percebem a fisicalidade dos objetos dispostos nos cômodos à meia luz: suas irregularidades, relevos, os detalhes de sua superfície, a natureza manual dos objetos. São mãos atenciosas as que os tocam, gentis e sem pressa. Neste contato com os trabalhos, o espectador que se propõe a habitá-los adentra um modo de presença atenta e cuidadosa, pois seu gesto faz parte das obras, desdobra-as.

4.4 Mamíferas

Eu perguntei ao meu amigo, o tradutor: Qual foi o primeiro ato de tradução na história da humanidade? A resposta dele foi: Provavelmente algo do ou para o Egípcio. Eu pensei sobre isso por um tempo e arrisquei, com certeza: Não, eu disse, foi quando uma mãe ouviu seu bebê balbu-

ciar ou chorar e teve que decidir em um instante o que aquilo significava.

(Mary Ruefle)

Amamentar:

Alimentar

Partilhar

Trocar

Silenciar

Escutar

Abraçar

Acolher

Vestindo um pesado e quente avental de formas arredondadas, caminho pelo espaço: a Praça Coronel Pedro Osório, no centro da cidade de Pelotas, onde moro. Meus pés descalços, vulneráveis ao contato com o chão, divagam devagar-quase-parando entre grama, terra e lajotas de pedra.

Meu encontro com cada elemento da praça é como uma conversa silenciosa: toco as folhas das árvores e folhagens e elas também me tocam quando passo por entre elas; sinto o sol forte de uma tarde de

primavera queimar minha pele e me alegro quando adentro a sombra, circundo a estátua do Coronel e fito seus olhos de pedra. Percebo os detalhes desse lugar pelo qual já passei infinitas vezes, sempre correndo para outro lugar. Assim é o corpo tecido pelas *Mamíferas* (Figura 38): sensível e cuidadoso às próprias percepções, atento à experiência, lugar de encontro com o mundo.

Enquanto caminho, experimentando sensorialmente a vestimenta e dando a ver essa experimentação, as partes arredondadas que a formam, presas ao meu pescoço, balançam e chacoalham como carnes de um corpo. Seus formatos e cores lembram seios, mamilos, mamas, tetas, peitos.

Nesta ativação performática do trabalho, colocamos à luz do dia, em local público, uma apresentação do feminino como estranho e até mesmo monstruoso, longe do corpo domado e dócil que sonham para nós. É uma representação insubordinada, que desafia/desafia os padrões estéticos e de comportamento, mas também uma representação alegre, que reconhece nesse corpo a potência de gerar vida(s) e alimentar relações.

Entendemos a linguagem da performance como possibilidade para a invenção de outros modos de ser que contestam a norma, nos termos de Taylor (2012), uma “[...] maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo” (TAYLOR, 2012, p.31, Tradução nossa) capaz de contrapor o discurso hegemônico.

Eu caminhava à minha maneira, distraída por cada detalhe da praça, que me parecia um microcosmos à parte da cidade quando percebida em seus detalhes, e Pam do jeito delu³, parando para conver-

3 Para me referir a uma pessoa não-binária, utilizo a linguagem



Figura 38. Julia Pema e Pam Fogaça. Mamíferas. Performance. 2019

sar com crianças que brincavam na praça e algumas mães que estavam amamentando seus bebês. Quando nos encontrávamos, dávamos um longo abraço e depois trocávamos nossos aventais. Sobre esse gesto, acredito que “Mover um ato de seu contexto familiar pode ser, em si, uma intervenção” (TAYLOR, 2012, p.19, Tradução nossa), dando a ver, através das ações de abraçar, despir, vestir e caminhar pelo espaço, uma outra forma de se relacionar com o mundo: lenta, cuidadosa, carinhosa, atenciosa.

Desde a costura dos objetos, feita durante diversas tardes em que nos reuníamos para trabalhar juntas, tomar café, conversar e dividir o cuidado da filha de Pam, até a realização da ação, propomos pensar sobre temas como o corpo em relação ao acolhimento, aos carinhos, às trocas e ao respeito, como caminhos de ressignificação da percepção do corpo nu, afastado de um olhar exclusivamente sexualizado.

O processo de manufatura das vestimentas se deu a partir de encontros com e artista Pam Fogaça, nos quais eu a recebia, às vezes junto com sua filha, em minha casa. Durante estas tardes que passamos juntas, conversávamos sobre a nossa vida e sobre as situações que estávamos vivendo.

Pam, formade em teatro e agora cursando mestrado em artes visuais, sentia falta da vivência de grupo que o teatro proporciona e eu me interessava pela ideia de propor procedimentos habituais do meu processo criativo para outras pessoas e ver como esses processos são conjugados por outros corpos.

Entre uma conversa e outra que se dava na peça de minha casa que funciona como sala e cozinha, enquanto bebíamos café ou chá, ex-

gênero-neutra.

perimentávamos com o tingimento de tecidos e a costura à mão. Minhe amigue me contava sobre as dificuldades em conciliar uma produção artística, a escrita de uma dissertação e o papel de mãe. Eu, por outros motivos, também me sentia aprisionada pelos papeis que se espera que uma mulher desempenhe. A partir dessas reflexões, gestamos a ideia de fazer uma roupa parecida com um avental baseada em formas do corpo feminino que pudesse ser tirada, botada, trocada, compartilhada.

Os carinhos e a sororidade que partilhamos durante o processo de feitura é tornado aparente na performance nos longos abraços que partilhamos, assim como diz Maria Beatriz Medeiros, numa nação que “[...] quer carinho, respeito à intersubjetividade, descoberta de um mundo feminino.” (MEDEIROS, 2007, p.9).

Maria Beatriz Medeiros (2007) nos provoca a pensar na performance como ação corporal efêmera que reflete sobre os gestos cotidianos, colocando que: “O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de inteligibilidade. [...] A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação” (MEDEIROS, 2007, p.1). Os aspectos levantados pela autora conversam com a nossa ação, no que diz respeito aos fluxos de troca que se estabelecem no espaço entre participantes e os presentes no local.

Em outros momentos, como nas exposições *Transgressões de Pandora* (Galeria A SALA, Pelotas – RS) e *Tramoia* (Galeria Corredor 14, Pelotas – RS), a vestimenta é exposta como objeto para ser usado pelo público. Como *Célula I*, *Mamíferas* (Figura 39 e 40) é uma obra que acontece através da experiência corporal de alguém. As duas vestimentas, penduradas na parede por um prego, ficam disponíveis para a utilização:

objetos que referenciam o corpo para serem experimentados corporalmente.

As *Mamíferas* se relacionam com o outro se acoplando em seu corpo (Figura 39). As vestimentas lembram aventais, a serem pendurados no pescoço, que sustentam o peso de almofadas de tecido que lembram a forma de seios femininos. Das formas de tecido - tingidas com pigmentos naturais - emanam cheiros que ativam memórias e sentimentos.

Ao vestir essas duas vestimentas, há um convite para a interação entre duas pessoas, que vivenciam experimentações ao mesmo tempo parecidas e diferentes, que podem ser compartilhadas, narradas, divididas, trocadas.

As duas vestimentas apresentam formas e materialidades similares, porém tamanhos, pesos e cheiros (provenientes do processo de tintura dos tecidos) diferentes. Apesar de cada corpo achar sua maneira de vestir e interagir com as *Mamíferas*, pude observar que essas vestimentas despertam uma consciência maior do corpo no espaço onde está inserido: na postura, na respiração, nos gestos, no modo de andar e se mover.

A forma inspirada no avental foi escolhida devido à associação dessa vestimenta ao trabalho doméstico, geralmente incumbido às mulheres. A utilização do avental para cozinhar é uma parte importante do processo de criação do trabalho, cujos tecidos são fervidos durante a tintura. Os retalhos tingidos (Figura 40) são como vestígios de nossos encontros que carregam as memórias daquelas tardes de criação para encontrar outros corpos. Praticando o/com o saber ancestral da costura, propomos explorar e reinventar o feminino.



Figura 39. Julia Pema e Pâmela Fogaça. Mamíferas. Objeto. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.



Figura 40. Julia Pema e Pâmela Fogaça. Mamíferas. Objeto. 2021. Registro de Rafaela Ribeiro.

As vestimentas são pesadas e causam um esforço físico de sustentação na região do pescoço e dos ombros, região que também acumula o estresse do dia-a-dia. Enquanto gestamos esta ideia formal, pensávamos sobre o peso de ser um corpo marcado como mulher, sobre o peso das expectativas sobre esse corpo. Queríamos nos despir desse peso, ou, ao menos, compartilhá-lo. *Mamíferas* parte dessas conversas

O corpo feminino é o local de exploração também da proposição *Cesariana* (Figura 41), obra que integra a série *Roupa-Corpo-Roupa*, de Lygia Clark, mediada pela experimentação tátil de uma vestimenta. Essa roupa elaborada pela artista possui uma bolsa, posicionada no ventre, cheia de enchimentos de espuma, que pode ser explorada, manuseada e esvaziada pelo participante. Parte da série *Objetos Relacionais* (1976-1981), esse trabalho era utilizado como ferramenta de autocohecimento com finalidades terapêuticas (CARVALHO, 2011).

Usando o corpo do espectador como suporte, a artista propõe um encontro com esse corpo como um terreno fértil de sentidos: “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK; OITICICA, 1998, p. 62).

Percebo esse corpo ativado pelas proposições de Clark, assim como nas que aqui apresento, como um corpo presente, atento ao fato de estar vivo e, portanto, um corpo em processo de transformação constante, marcado pelo mundo através das experiências e marcando o mundo de volta. Um corpo atento aos fluxos que o atravessam, que se deixa atravessar e modificar.

Os objetos sensoriais e propositivos que crio convidam ao encontro, ao improvisado, uma vez que as obras não são estáticas e “vão se

fazendo no instante em que o espectador exerce sua ação” (CARVALHO, 2011, p. 134).

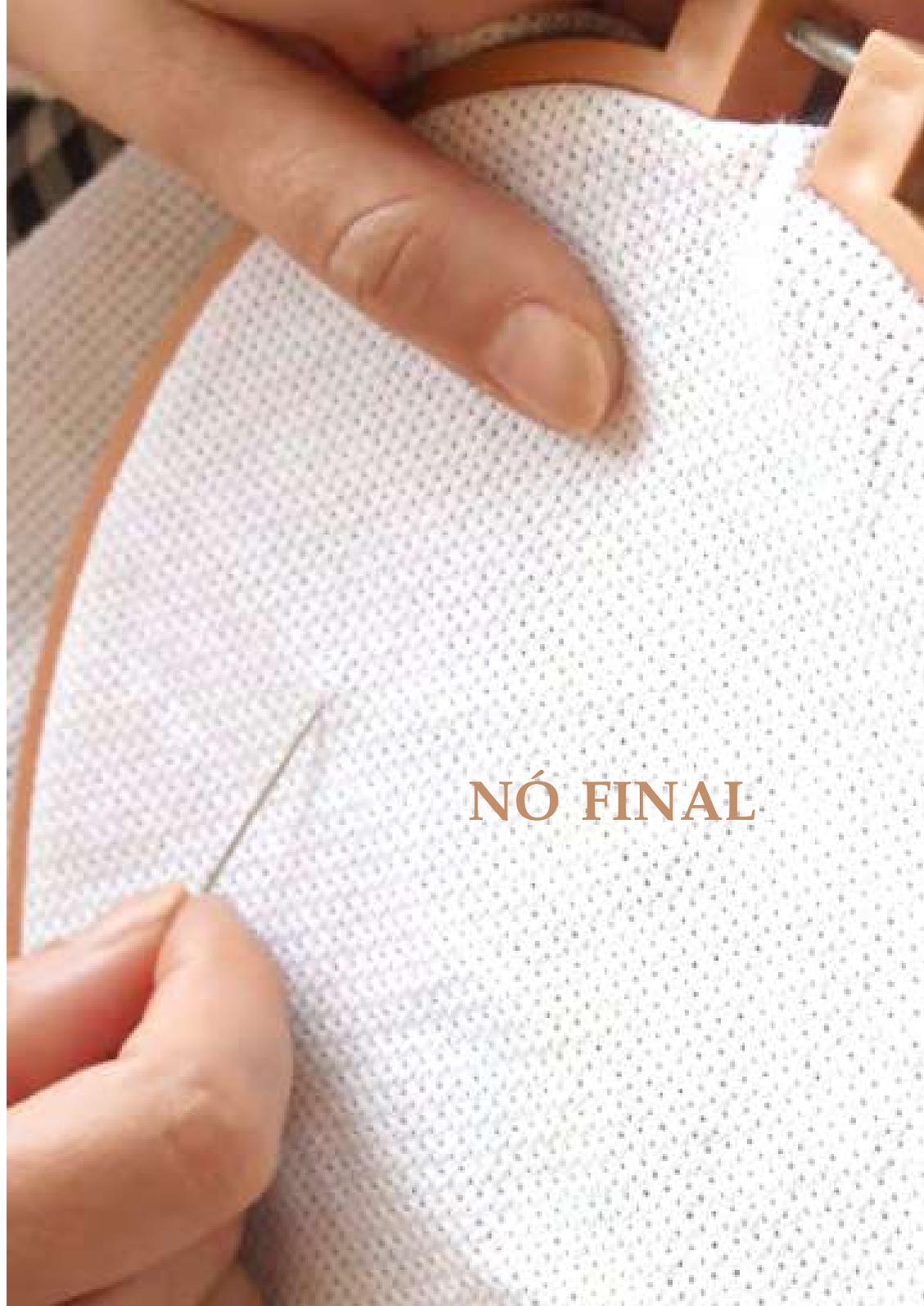
A obra se dá no ato do espectador-participante junto ao objeto exposto, que serve como mediador para provocar sensações e percepções a esses corpos em arte que venham a se encontrar com os objetos. O corpo que está em arte é “o lugar da experiência primeira, das sensações, da memória, do reconectar-se ao mundo. O corpo como um receptáculo para receber todas as possibilidades de ser e estar no mundo.” (CARVALHO, 2011, p. 136).



Figura 41 Lygia Clark. Cesariana. Proposição. 1967 - 2012



Figura 42. Julia Pema e Pam Fogaça. Detalhe de Mamíferas, 2021. Registro de Julia Pema.



Nó final

Hoje acordo antes do sol para fazer uma faxina: limpar este texto, jogar fora aquilo que é desnecessário, juntar semelhantes, tirar de um lugar e por em outro para ver como fica, organizar, costurar o texto.

O fim não tem nada de muito diferente do começo. Início por um nó do lado avesso e termino um trabalho voltando a agulha ao verso e dando um nó igual ao primeiro.

Quando termino uma obra, muitas vezes sou tomada pelas dúvidas: e se tivesse escolhido outro ponto? Usado um tecido diferente? Se eu já conhecesse aquela técnica, seria tudo de outra forma. Essas inquietações me movem a fazer outros trabalhos, como uma linha que se desenrola de um carretel sem nunca chegar ao fim: porque o processo não é uma linha reta, se parece mais com uma artéria viva, cheia de ramificações e capilaridades.

Explorei, aqui, algumas obras de minha autoria que partem da intenção de incomodar o pensamento, desestabilizar o habitual e entender o cotidiano como construído através dos pequenos gestos, e, portanto, experimental. Utilizei, na seleção de trabalhos investigados nesta dissertação, materiais e procedimentos cotidianos para apresentá-los de outra forma, de modo a “Obrigá-las as pessoas a re-avaliar, a suspender a banalidade do cotidiano, fazê-las entrar na intimidade das coisas, fazê-las sentirem-se intimidadas.” (CASTRO, 2022, p. 180)

As artes da agulha foram investigadas neste texto como gestos mínimos onde cabem diversas formas de resistência, que tramam arte e vida e apontam a poética que se esconde entre as ações cotidianas e domésticas, que pode ser percebida quando utilizamos das linhas e

agulhas para dar um nó no tempo, a fim de experienciar o presente com calma e atenção profunda.

Ponto o bordado como um fazer que une pessoas de maneira íntima e convida a um estado de corpo atenta ao momento vivenciado e aos próprios pensamentos e percepções, convidado à reflexões sobre arte, vida, cotidiano, gênero, corpo, feminismos... Tramar com o mundo, aproximando-se de questões diversas.

Através destes gestos é possível imergir nos detalhes, nas sutilezas e nas relações estratégia ética, estética e política. Através da prática da lentidão e da sutileza, mediadas pelo ato de bordar, o cotidiano adquire uma dimensão rada de ser experienciada nos tempos de hoje, para qual convido que o público adentre através de minha obra.

Estas obras foram analisadas puxando alguns fios: por vezes colocando-as em relação a um recorte da história do bordado, linguagem em que se manifestam, por vezes explorando o bordado como processo de reflexão sobre o mundo e desenho deste, por vezes explorando sua relação íntima com o cotidiano e com os processos de manutenção de uma casa, por vezes colocando o têxtil como mediador de uma outra forma de se relacionar com o outro. Essa análise nunca pretendeu esgotar as possibilidades de leitura das obras, apenas propiciar vislumbres de seus processos de criação.

Para dar corpo a essas reflexões éticas e poéticas, busquei minhas memórias enquanto bordadeira-pesquisadora imersa em meu fazer. Busco a memória não como forma de celebrar um passado considerado perfeito e intocável, mas para apontar, através da narrativa, lampejos da possibilidade de um estar presente cuidadoso, lento, atencioso e focado. O ofício de bordadeira é afirmado como um trabalho

de resistência epistemológica e mudança dos cânones da historiografia tradicional da arte, reivindicando a importância dos saberes artesanais, populares e femininos dentro deste campo.

A contação das histórias que trago cria uma cartografia de reflexões sobre meu processo artístico, conectando-o às artistas têxteis contemporâneas e outras mulheres que se utilizaram deste fazer para narrar-se. Incorporando saberes de técnicas ancestrais, proponho inventar e recuperar possibilidades libertadoras de ser uma artista mulher, agir e estar no mundo.

Retomo o trabalho de feministas que utilizaram as artes da agulha para tecer suas ações e discursos, como quem preserva uma chama durante uma longa noite, para, à partir delas, criar minha maneira própria de bordar e coser. Meu processo de criação artística é meu, pessoal, subjetivo, mas também dialoga com a realidade na qual estou inserida.

Bordando e costurando de maneira inventiva e particular, desfo os padrões impostos do que é um bom bordado e uma boa bordadeira, ampliando estes campos. Desta forma, trago para o presente essa tradição de tecer novas possibilidades dentro do feminino através do têxtil, utilizando esta linguagem para discutir questões de quarta onda, como a opressão através dos padrões de beleza, a problematização da sexualização e objetificação dos corpos “outros”, a criação de redes de sororidade e a interseccionalidade.

Acredito que os meios têxteis, dentro da minha poética e também nos referenciais que utilizei, podem ser ferramentas mediadoras de outro modo de vida: da prática da delicadeza e da sutileza como formas de resistência a um tempo presente que demanda aceleração e produtividade de maneira adoecedora. Pela própria natureza morosa do seu

fazer, o bordado sugere uma alternativa, que vivencio, exponho e proponho enquanto trabalho artístico, esperando assim gerar um contágio desta forma de ser, em que cada gesto conta, através do contato corpo-a-corpo com as obras.

Referências bibliográficas

- ALLUCCI, Renata Rendelucci. “Una aguja, una lámpara, un telar”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e54376, 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2016. 280 p.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo – a experiência vivida**; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nickolai Leskov, In: **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BLANCA, Rosa. “El Bordado en lo Cotidiano y en el Arte Contemporáneo: ¿Práctica Emergente o Tradicional?”. In: **Revista Feminismos**, Salvador, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM da Universidade Federal da Bahia, v. 2, n. 3 p. 19-30, set/dez. 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPOS, Daniela Queiroz; FLORES, Maria Bernardete Ramos. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Volume: 8, Numero: 2. Junho 2018.
- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARVALHO, D. H. B. de. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. In: **Moringa Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/11756>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CASTRO, Paulo Alexandre e. Louise Bourgeois: metafísica e arte da intimidade. In: **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**. 2022, 17(31), 178-193. ISSN: 2011-3757. Disponível em: <https://www.>

redalyc.org/articulo.oa?id=279069104012. Acesso em: 7 jan. 2023.

- CERDERA, Cristiane Pereira. “History” ou “herstory”? – Repensando a escola através de práticas pedagógicas feministas. In: **SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS**. V, 2018, Londrina. Anais eletrônicos...Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2018. Disponível em: <http://anais.uel.br/portal/index.php/SGPP/article/view/1232>. Acesso em: 8 out. 2021.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio: **Cartas, 1964-74**. organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silviano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLARK, Lygia. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, 2021. Disponível em: < <https://mam.rio/artistas/lygia-clark/>>. Acesso em: 18 jul. 2021.
- CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores**. Associação Cultural Lygia Clark, 1968. Disponível em: <https://issuu.com/lygiaclark/docs/1968-nos-somos-os-propositores_p>. Acesso em: 07 set. 2021.
- COSTA, Caroline Rios. A força da mulher argentina: resistência e luta política nas Madres de Plaza de Mayo e no grupo #NiUnaMenos. In: **Revista Discente Ofícios de Clio**, Pelotas, vol. 4, nº 7, julho - dezembro de 2019. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/CLIO/article/viewFile/17032/11015>. Acesso em: 24 out. 2021.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Clair. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- Deleuze, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Traduzido por Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Pandemia, reprodução e comuns**. Outras Palavras, 2020. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/pandemia-reproducao-e-comuns/>>. Acesso em: 05 set. 2021.

FOGAÇA, Pâmela; PORTO, Júlia Petiz. Relatos e Reflexões sobre oficinas como disparadoras de processos coletivos e poéticas feministas. **30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: (Re)existências**. Anais eletrônicos. Campinas: ANPAP, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2021. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/380069-relatos-e-reflexoes-sobre-oficinas-como-disparadoras-de-processos-coletivos-e-poeticas-feministas/>> Acesso em: 15 dez. 2022.

FONSECA, Tania Mara Galli. A alma paradoxal da casa. In: **Verve, Revista semestral autogestionária do Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP**, São Paulo, n. 8, p. 149-159, 2005. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5049>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Ralyanara Moreira. Performance arpillera e a construção de gênero no médio/baixo Xingu. In: **Simpósio da Faculdade de Ciências Sociais Democracia e Direitos Humanos: crises e conquistas**, 5., 2019, Goiânia. Anais eletrônicos... Goiânia: UFG, 2019, p. 1 – 12. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Ralyanara_completo.pdf. Acesso em: 3 nov. 2021.

GASPARETTO, Vera; MARTINS, Pâmela de A.; SANTOS, Lígia Mota; SPECK, Débora. Arte, Performance e Política: Ativismo e Relações entre Academia-Movimentos Sociais. In: IRINEU, Bruna Andrade et all. (org). **Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistências** Campina Grande: Realize editora, 2021. 3616 p.: il.; v. 1. pp. 388-399.

GEHRKE, Laura Clara. **Bordando feminismos: uma questão de gênero**. Trabalho de conclusão de graduação. Porto Alegre: UFRGS, 2021. 100

p.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Gianchini. 2 ed. ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JAKUBOWSKA, Agata. Magdalena Abakanowicz's "Abakans" and the Feminist Revolution, in: **Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism**, European Avant-Garde and Modernism Studies, vol. 2, ed. Sascha Bru et al, Walter De Gruyter Inc, Berlin 2011, p. 253-265.

JONES, Denise. **Embroidering and the Body Under Threat: Suffragette Embroidered Cloths Worked in Holloway Prison, 1911-1912**. PhD thesis, University of the Creative Arts. (2020). Disponível em <<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/16362/6/Denise%20Jones%20Thesis%20for%20UCARO%20-%20Final%20Version.pdf>>. Acesso em: jun. 2022.

LA VICARÍA de La Solidaridad (1973 – 1992). **Memoria Chilena**, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3547.html>>. Acesso em: 8 out. 2021.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-33.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LIMA, Maria do Socorro Pereira. **Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social**. Cidade: editora,

2018.

LOUISE Bourgeois: **Textile Works**. HAUSER & WIRTH. Disponível em: <<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3595-louise-bourgeois-the-fabric-works>>. Acesso em: 14 set. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: **Revista Estudos feministas**. Florianópolis: vol. 22, nº 3, set. /dez., p. 935-952, 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 25 out. 2021.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa: uma correspondência**. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MATESCO, Viviane. **Corpo e Mulher – do nu objetivado à nudez das feministas dos anos de 1960-70**. ANPAP. Simpósio 7 – Políticas do corpo como lugares de poder na arte. 2016. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/viviane_matesco.pdf> Acesso em: 6 jan. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The film and the new psychology, In: **Id., Sense and non-sense**, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

NOGUEIRA, Angela. Sheila Hicks: O Eterno Tecer. **VIAJE ARTE**, 2018. Disponível em: <<https://viajearte.com.br/sheila-hicks-uma-historia/>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018.

OLIVEIRA, Lucas Alves de. **Cozinhar-te [recurso eletrônico]: domesticidades e experimentações no III Salão Nacional de Artes Plásticas**

(1980). 2020.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PANADÉS, Julia Gomes. **Desenho corpo porque vivo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2007. 99 f

PANADÉS, Julia. Corpo em obra. In: **ARTEFILOSOFIA: Para além do funcionamento pleno: o fracasso também é um modo de ir**. v. 14 n. 27 (2019). pp. 251-265.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine**. London: Women's Press. Chicago. 1984.

PAVAN, Barbara Interview with Sophia Ruffini. **ARTEMORBIDA**. Disponível em: <<https://www.artemorbida.com/interview-with-sophia-ruffini/?lang=en>>. Acesso em: 24 set. 2021.

PÉLBART, Peter Pál. Incompletude Constitutiva. In: DERDYK, Edith. **Liinha de costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1, 2013.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. In: **Revista CROMA**, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. v. 4, n. 8, p. 43-55, julho–dezembro. 2016. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/23764/2/ULFBA_PER_croma8_p43-55.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: nota para uma política dos anormais. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n.1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

RAGO, Margareth. **A Aventura de contar-se. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

ROCHEFORT, Carolina Corrêa et all. Gravura no campo ampliado: por uma percepção anacrônica dos procedimentos na gravura contemporânea. In: **Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). 1. ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

ROCHEFORT, Carolina Corrêa. **A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência: o contato como paradigma para as imagens 2609 impressas do corpo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, RS, 2010. 139 f.

ROLNIK Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**, Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/artecli.doc>>. Acesso em: 24 out. 2022.

ROLNIK, Suely. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais Driblando o inconsciente colonialcapitalístico. In: ALBUQUERQUE, Fernanda ; MOTTA, Gabriela (orgs.). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e** São Paulo: Santander Cultural, 2017.

SARDENBERG, Cecília M. B. Considerações introdutórias às pedagogias feministas. In: COSTA, Ana Alice Alcantara et all. (orgs). **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**. Salvador: UFBA - NEIM, 2011. 247 p.

SILVA, Ursula Rosa da; SENNA, Nádia da Cruz. Processos e poéticas feministas pelas artistas latino-americanas. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 02 set. 2021.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. 2009, 217 p.

TUAN, Yi Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

WENDT, Kelly. Mapeamento de espaços experienciados: inventário de impressões e compartilhamentos, In **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. 2018.

ZINGANO, Érica. **Seminário da Fofoca**. Disponível em: <<http://virandooazeite.blogspot.com/p/seminario-da-fofoca.html>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.



Júlia Petiz Porto, nome artístico Julia Pema, é artista visual, pesquisadora e mediadora. Atua nas artes têxteis, na linguagem da performance e da vídeoarte. É vinculada aos programas de Mestrado e Especialização em Artes Visuais da UFPEL e bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Investiga, através da sua poética, ligações entre arte e cotidiano, e a relação entre trabalho doméstico e artístico, levantando questões de gênero.



Artista
Julia Pema

Curadoria
Renan Soares

Montagem
Daniel Higa

Produção
Karina Nascimento
Jessica Porciuncula (assistente)

Design
A. Zigla

Fotografia
Rafaela Ribeiro

Coordenação Educativa
Carolina Clasen

Mediação
Gabriela Costa
Lua Reis

www.corredor14.com.br
apoia.se/corredor14
Instagram: @corredor_14

Rua Xavier Ferreira, no 14, Porto,
Pelotas - RS. CEP 96010540



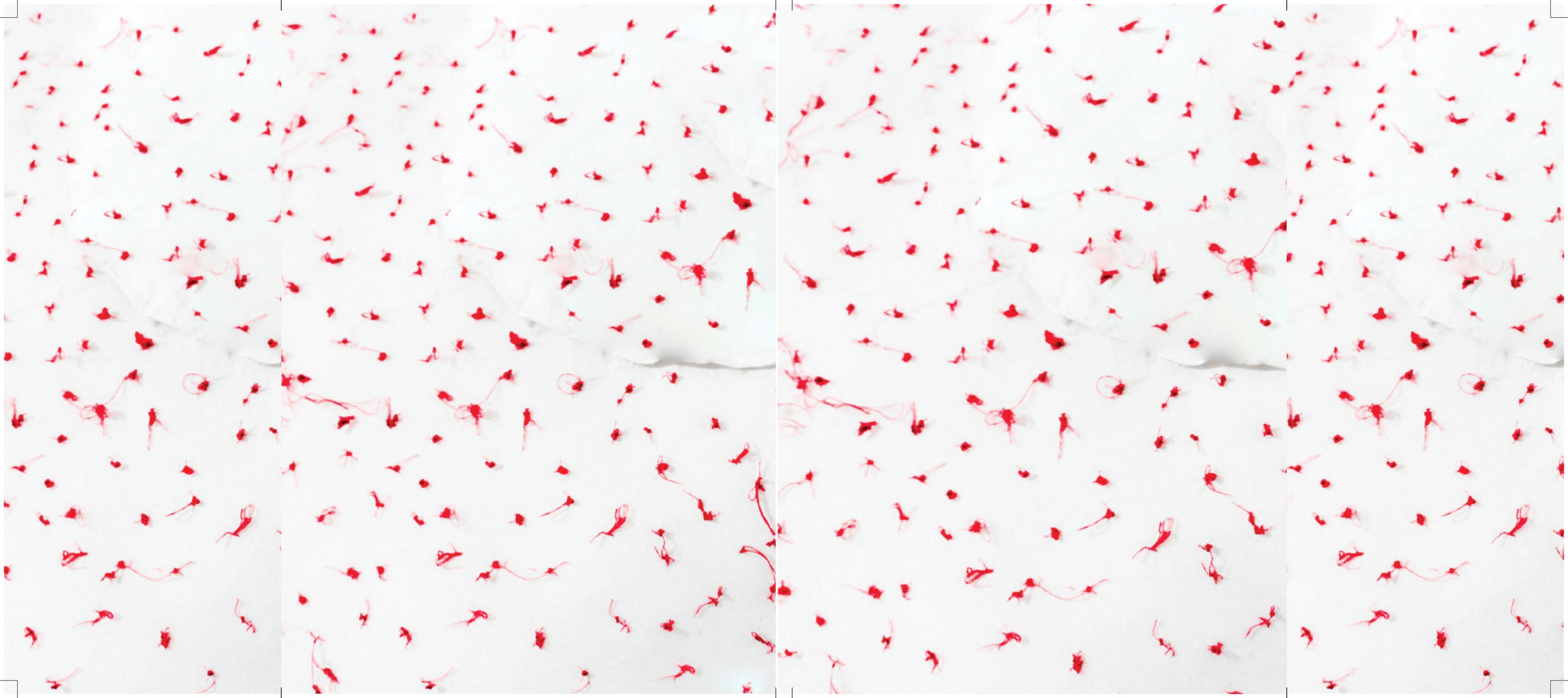
Realização:



Financiamento:



Este projeto foi contemplado pelo edital 09/SEDAC e é financiado com recursos da Lei Aldir Blanc.
Projeto realizado com recursos da Lei nº 14.017/2020.





Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pema, Julia

Tramoia / Julia Pema ; curadoria Renan
Soares. -- 1. ed. -- Pelotas, RS : Karina do
Nascimento Sousa Lima, 2021. -- (Programa de
exposições do corredor 14 ; 1)

ISBN 978-65-995163-0-6

1. Artes 2. Artes - Exposições 3. Exposições -
Catálogos 4. Escultura - Exposições 5. Fotografia
6. Vídeos I. Soares, Renan. II. Título. III. Série.

21-67682

CDD-707.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Exposições 707.4

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

TRAMOIA
JULIA PEMA



APRESENTAÇÃO

Por Karina Nascimento e Jessica Porciuncula, produção.

O *Programa de Exposições Corredor 14* é um projeto vinculado ao ateliê e espaço expositivo *Corredor 14*, gerido por quatro artistas — Karina Nascimento, Rafaela Ribeiro, Renan Soares e Vicente Lima —, que desenvolve, desde 2018, exposições de arte contemporânea, oficinas abertas ao público e residências na cidade de Pelotas/RS. Além de fomentar a produção cultural, o *Corredor 14* se configura como um ambiente de encontro que procura dar espaço e dar visibilidade para a produção de artistas locais, que muitas vezes não encontram outros espaços de inserção no circuito artístico.

Partindo do princípio da partilha de conhecimentos e de experiências em arte que o *Corredor 14* procura sempre cultivar entre os artistas e o público, surge o Programa de Exposições, projeto que foi contemplado pelo edital 09/2020 SEDAC, com recursos da Lei Aldir Blanc — lei emergencial responsável por dar suporte a agentes e espaços culturais em todo o Brasil, durante a pandemia causada pela Covid-19. O Programa tem o objetivo de realizar exposições individuais de artistas locais e também de estabelecer um diálogo com a comunidade, através de uma equipe educativa que, em parceria com professores de arte da cidade de Pelotas, realiza ações artístico-educativas, buscando aproximar a população das ações promovidas pelo espaço. É deste projeto que resulta a exposição apresentada neste catálogo, *Tramoia*, da artista Julia Pema.

Um dos principais desafios que compartilhamos com os artistas e demais agentes da cultura, nesse momento tão delicado, em que a presença e o contato com o corpo são um sinal de perigo, é: Como ativar a presença? Essa pergunta ressoou muito nas conversas da equipe e foi o gatilho que nos fez assumir a virtualidade como um ambiente de partilha da vivência cotidiana, tendo em vista que as fronteiras que separavam a vida pessoal do trabalho e do estudo, hoje, já estão bem fragilizadas.

Assumir a distância física nos fez compreender que a presença acontece desde a disponibilidade do sujeito de compartilhar experiências, mesmo que ela parta de dentro do perímetro do seu quarto. A ação *Casa-Comigo*, proposta pelo nosso núcleo de ações educativas por meio audiovisual, é um convite para reconhecer as casas que habitam corpos e os possíveis corpos contidos nas casas. Além disso, realizamos um vídeo-visitação, a partir de imagens da exposição, de detalhes e de usos das obras, no interesse de que pudéssemos levar ao público uma percepção imagética da experiência audiovisual na exposição.

Tramoia nos levou a pesquisar e a desenvolver outros modos de tramar as possibilidades de apresentação de obras de arte, no contexto atual, articulando modos de ver e de estar, a partir da perspectiva da intimidade e da partilha virtual. O trabalho desenvolvido pela equipe do *Programa de Exposições do Corredor 14*, dessa forma, joga luz a outras possibilidades de explorar o fazer em arte, permitindo-nos desvendar um pouco do horizonte que se coloca, a partir dos dias atuais, na arte contemporânea regional.



Não me lembro de ter aprendido a costurar – é como se eu portasse esse saber comigo desde o nascimento. Cresci numa casa onde vivíamos cinco mulheres, quatro gerações: minha bisavó, avó, tia-avó, minha mãe e eu. Minha bisavó era tricoteira e estávamos todas sempre reunidas em torno dos materiais têxteis. Na barra dessas saias comecei a fazer roupas para bonecas utilizando retalhos e nossa casa era o nosso museu particular.

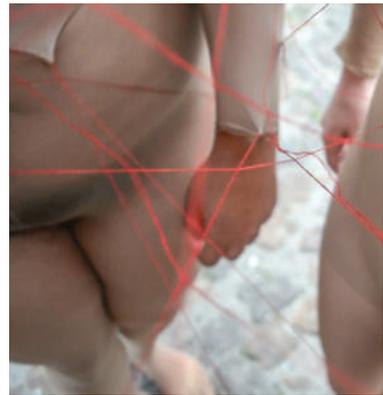
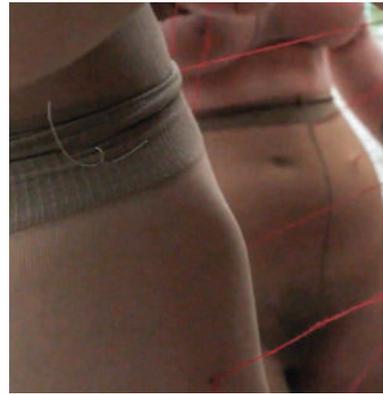
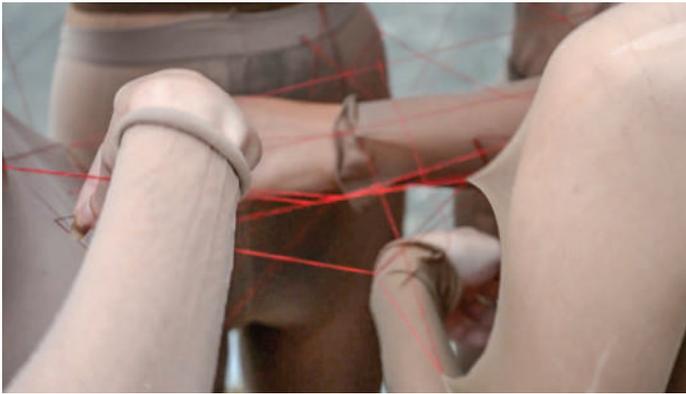
Minha produção artística trama essa memória afetiva à história da artes têxteis, socialmente vistas como domésticas e femininas, assim consideradas menos importantes. Essa cisão entre “grandes artes” e “artes menores”, que inferioriza a costura e o bordado, data do Renascimento e ainda habita o imaginário contemporâneo.

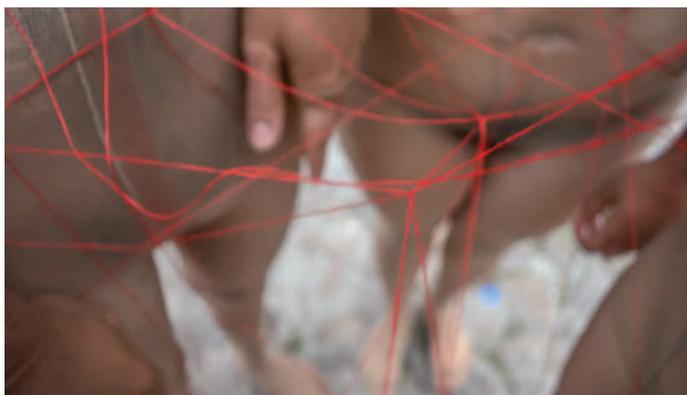
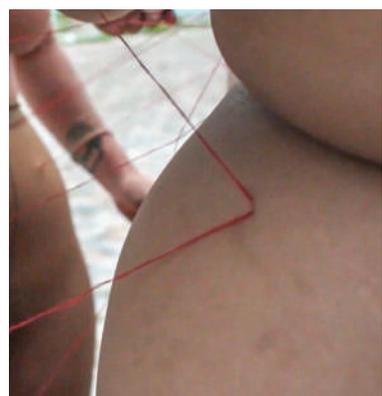
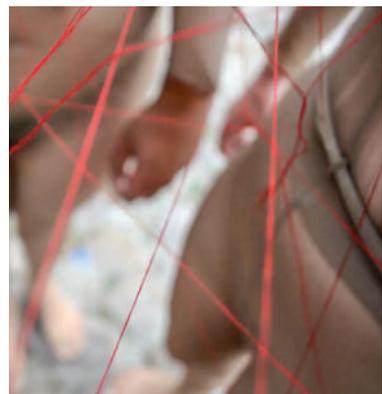
A costura me ensinou um modo de pensar que valoriza e vê possibilidade de renovação no que é antigo ou está desgastado: uma coisa pode virar outra coisa, ou outra versão dela mesma – o bordado é a materialização de um olhar cuidadoso - olho para o que tenho, e não para o que me falta.

Esse fazer manual é lento meditativo, mas também descontraído e fluido: treina para a apreciação das pequenas coisas, ponto a ponto. Quando deslocado do cotidiano do interior da casa - onde nasce e habita por grande parte da História da Arte - para o contexto da Arte Contemporânea, levanta as questões: de onde vem as noções de feminino e masculino como as conhecemos? A quem elas servem? Qual é a linha que separa Arte e artesanato? Qual é a linha que liga Arte e vida?

Desde os anos 70, muitas artistas feministas incorporam essa linguagem no seu fazer como forma de denunciar e criticar o discurso de poder que negligencia o trabalho feminino. Na *Tramoia* que apresento nessa exposição se ligam todas essas mãos, as das mulheres que tiveram o seu trabalho desprezado e das artistas, ativistas e pesquisadoras que trabalharam para que as artes têxteis fossem reconhecidas como ferramenta expressiva válida.

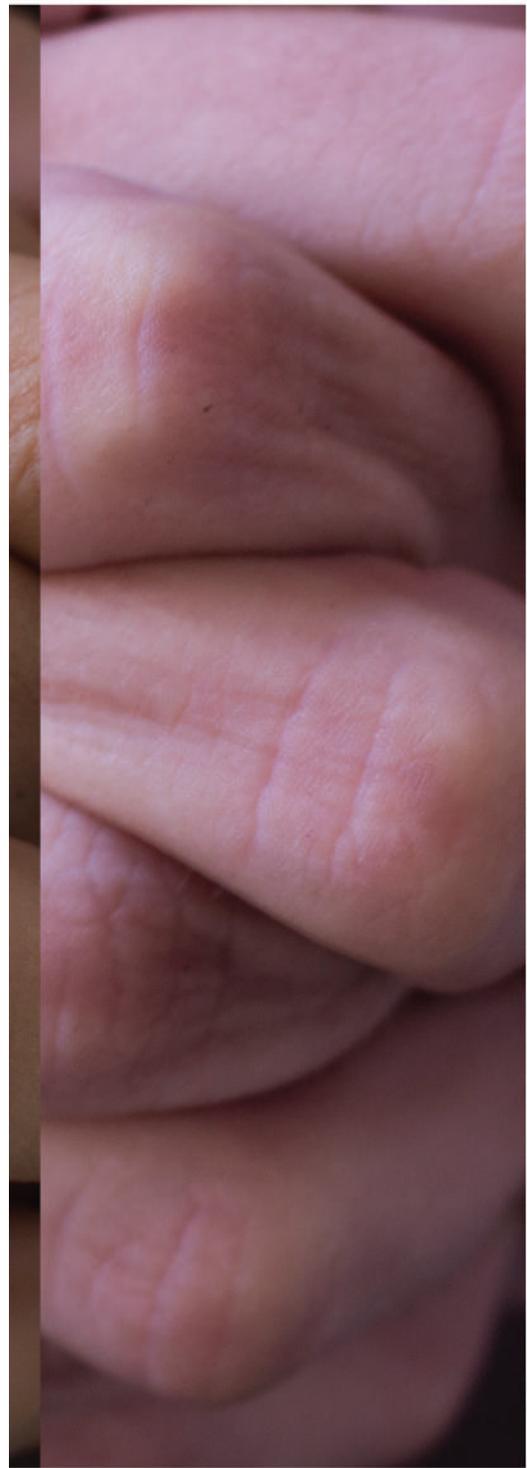
Por Julia Pema.





Frames da videoarte *Nós*, 2016. Nylon, agulhas, linha vermelha e corpo dos performers.





Elo. 2019. Impressão fotográfica sobre tecido.



Vista geral da primeira sala da exposição *Tramoia*. 2021. Corredor 14, Pelotas-RS.



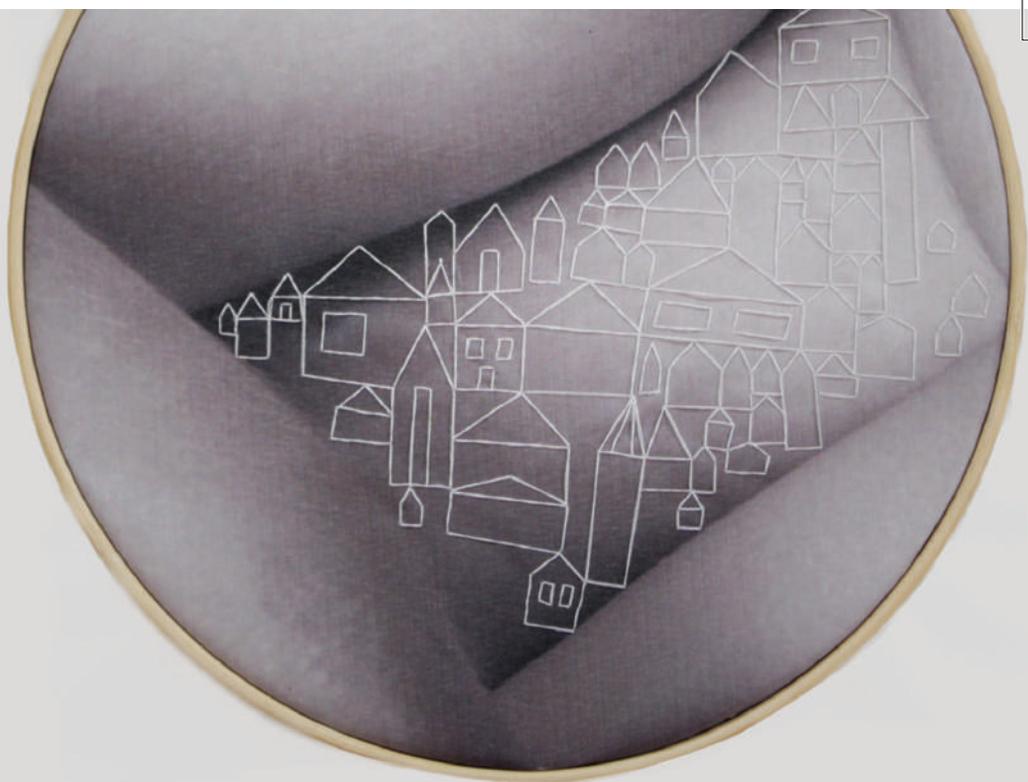


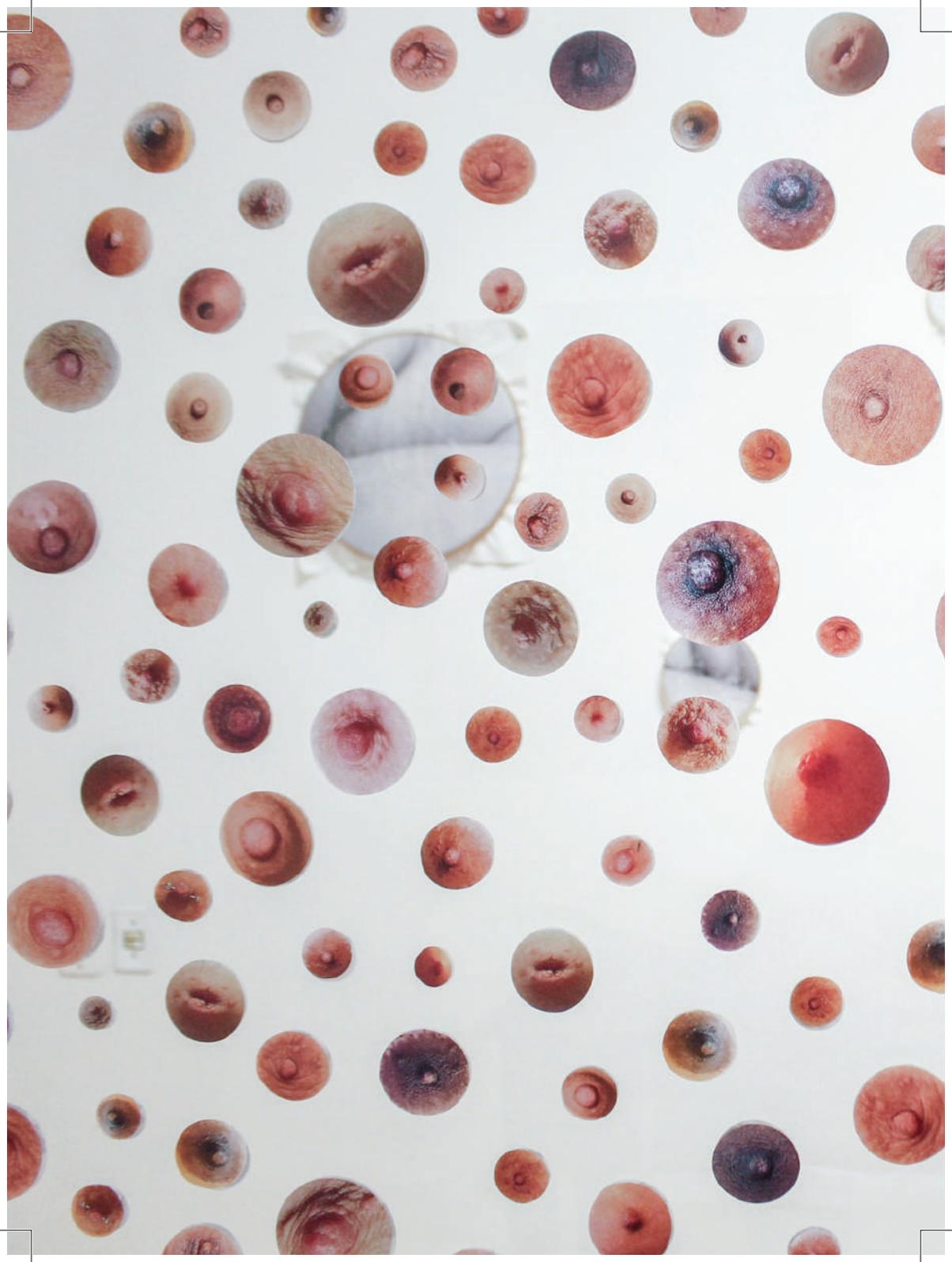


Série *Trama*. 2019/2021. Impressão fotográfica sobre tecido em bastidor e bordado.

Detalhes da série *Trama*. 2019/2021.
Impressão fotográfica sobre tecido
em bastidor e bordado.









Detalhes, Petit Pois. 2021. Adesivos sobre Vidro.





Vista geral da primeira sala da exposição *Tramoia*. 2021. Corredor 14, Pelotas-RS.



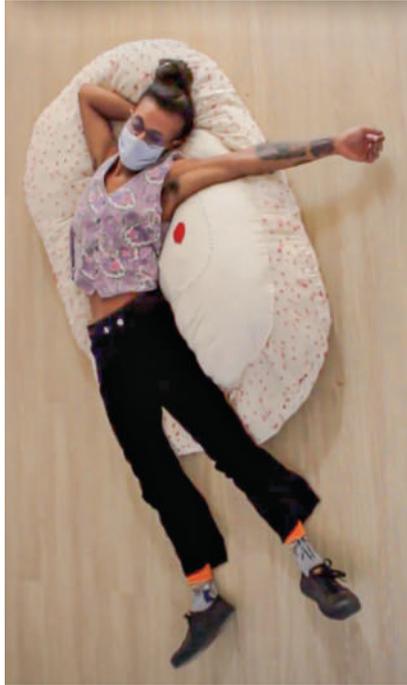


Petit Pois. Intervenção urbana em 20 de março de 2021 na cidade de Pelotas-RS









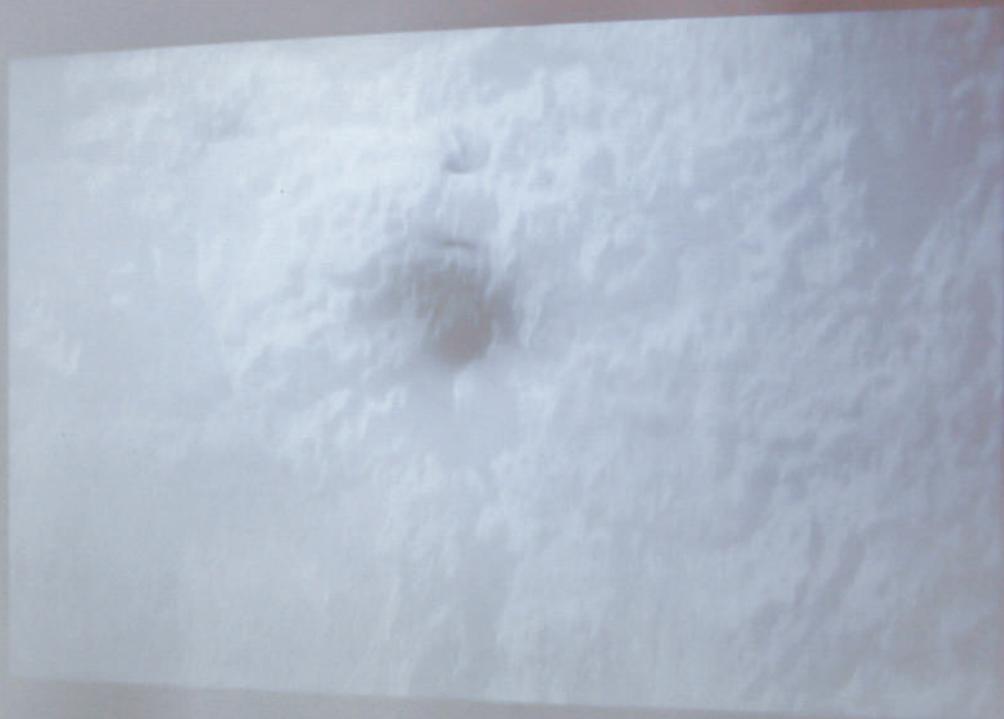


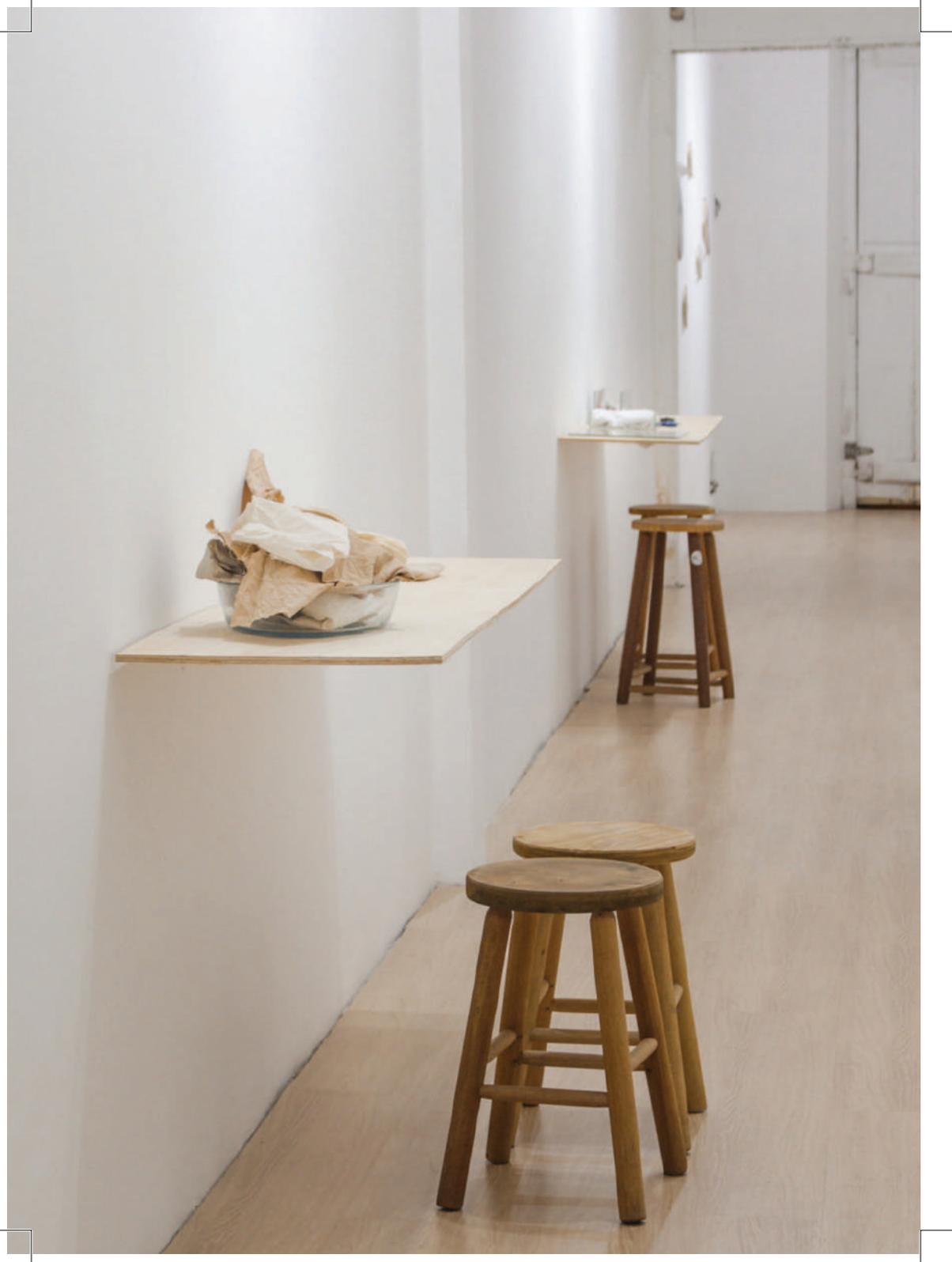


Mamíferas. Julia Pema e Pâmela Fogaça.
2020. Vestimentas.



Vista geral da segunda sala da exposição *Tramoia*. 2021. Corredor 14, Pelotas-RS.







Sala de estar/Oficina de costura. 2021. Julia Pema e Renan Soares. Proposição.



Corpórea. 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais.

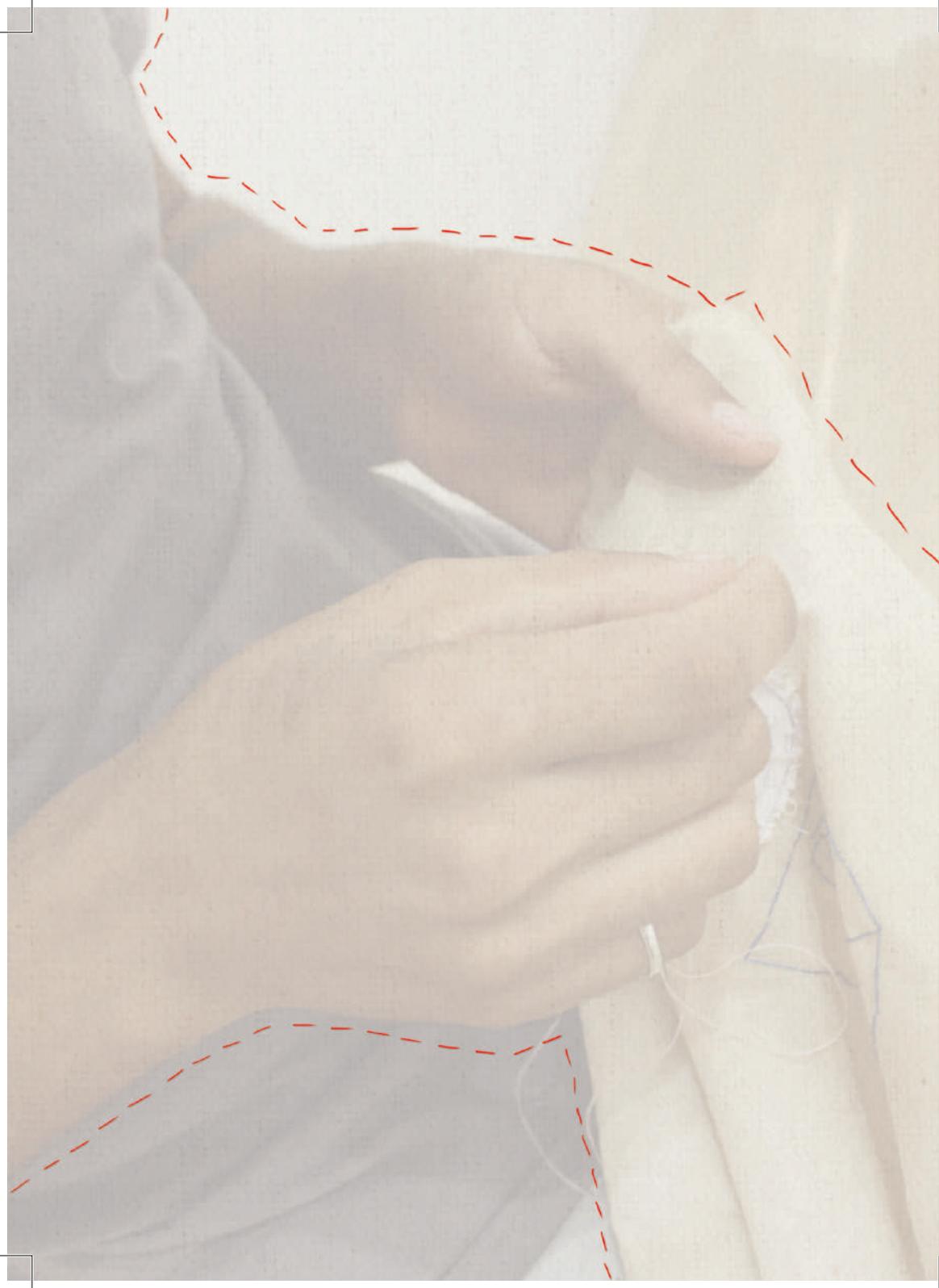


Colcha de retalhos. 2021. Bordado e costura sobre algodão tingido com pigmentos naturais.



Vista geral da quarta sala da exposição *Tramoia*. 2021. Corredor 14, Pelotas-RS.





TECER UM PLANO

Por Renan Soares, curador.

Sussurravam entre os fios umas das outras, aproximavam a boca do topo do emaranhado e cochichavam, como se as instruções se infiltrassem no crânio. Entre elas, iam repassando todo o gesto. De topo em topo. Ponto em ponto, aos poucos todas já bem arquitetadas sibilavam em uníssono, sem palavras, apenas pelo manejo leve e vai e vem das mãos. Os dizeres já dispersos, encontravam as próximas que retramando as novas fizeram juntas um nó. Cerziam uma tramoia.

Durante os últimos dias, tentei definir essa escrita. Qual seria o melhor modo de trazer à vista essa exposição, através das palavras? A tarefa do texto tornou-se um desafio tão grande quanto olhar para a produção de uma artista, estabelecer e organizar um recorte de sua poética para o espaço expositivo. Minha preocupação é sobre como um curador e crítico diz sobre o trabalho do outro, pois cabe tanto uma reflexão teórica, passando pela história da arte, como uma análise formal ou conceitual a respeito de cada trabalho ou da produção como um todo. Mas, percebo que diante desta exposição não pude me colocar somente como curador, antes disso vem sempre o artista, que foi atravessado pelo encontro com o outro. E, assim, cabe definir essa escrita, a partir desses atravessamentos que me ocorreram ao encontrar com as obras de Julia Pema, e revelar alguns vestígios de como juntos planejamos uma/a *Tramoia*.

No início do processo, ao reencontrar com as obras da artista, duas lembranças me acometeram de imediato. Recordei que, por alguns meses, durante minha infância, bordei vestidos de festa ao lado de minha madrinha, que assim como outras mulheres do bairro encontrava nessa prática uma maneira de auxiliar nas despesas de casa. Entre paetês e lantejoulas, observei os desenhos no tecido de cetim ganharem brilho e vida a cada ponto que infringia sobre aquele material, que, posteriormente, serviria para revestir e iluminar um corpo.

A segunda recordação foi de uma performance da Júlia Pema e da artista-

educadora Lua Reis, em que as duas se propuseram a desfilar uma enorme corda, desfazer trama por trama e desatar os nós. Observar o desentrelaçar da corda, que de linha tornou-se uma imensidão de fios, foi como ver um desalinhamento das estruturas e também da realidade.

Essas lembranças me remeteram ao mito de *Penélope*, que amava *Ulisses*, mas era obrigada pelo pai a casar com outro. Para não ceder às vontades do pai e seguir seus desejos, *Penélope* criou um estratagema, disse que se casaria após terminar de tecer uma colcha, e assim, passou a tecer pela manhã e a desfazer a costura durante a noite. Esse ato de desfazer diariamente uma costura para contornar o destino, me instigou a pensar nas singelas estratégias silenciosas de sobrevivência, as quais podemos tomar por insurgências.

Além disso, diante do contexto atual, que nos foi imposto por um invisível vírus que se infiltra e contamina familiares, amigos e conhecidos, fomos obrigados a moldar nossas vidas para restringir o avanço do contágio. O estado de calamidade ao qual estamos expostos cerca de um ano depois do início da pandemia nos atingiu não só emocional e psicologicamente, mas também em termos socioeconômicos, deixando a parcela da população marginalizada ainda mais desamparada. Entre o avanço da pandemia e o descaso do governo, a população foi encontrando estratégias de sobrevivência para resistir a este momento, entre elas, lembremos de milhares de mãos que se dispuseram a costurar máscaras em larga escala, artesanalmente, como primeira ação preventiva contra o vírus. Ademais, a costura passou a ser uma forma de arrecadação de renda encontrada por diversas pessoas para amenizar as dificuldades e auxiliar nas despesas familiares, assim como outrora fizera minha madrinha.

A partir desse panorama, de algumas recordações e do mito de *Penélope* propus à Julia Pema que olhássemos para seus trabalhos com costura e com bordado para entender o quanto essas práticas, que hoje assumem um lugar incontestável dentro do campo das artes visuais, contribuem para pensar o contexto social e histórico de quem as executa de maneira artesanal, tendo em vista que essa atividade está historicamente atrelada à uma autonomia e uma independência financeira das mulheres, além de ser um processo de resistência e ancestralidade, por meio da prática cotidiana.

Passamos a compreender que tratar da costura dentro do campo da arte nos

expõe a um processo estético e, por isso, político, como nos coloca Rancière, quando alude que “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que a atividade se exerce” (RANCIÈRE,pg 17, 2005). Nesse sentido, há saberes, temporalidades e espaços que se revelam no fazer da costura, pertencentes a quem executa tal atividade, logo, uma vez empregada tal técnica no campo da arte, isso configura um espaço e tempo onde aquilo que antes era silencioso e invisível é percebido enquanto potência estética. Nossa intenção, a partir disso, está em refletir sobre o gesto em si e sobre os corpos que o executam, a respeito do que está implicado à linguagem, aos materiais e aos modos de pensar a costura e o bordado, dentro e fora da arte, entendendo que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer ver’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, pg 18 .2005), com base em um contexto que também é político.

Desse modo, buscamos pensar essa exposição como a confecção de um plano, de uma sutil insurgência, um “fazer ver” o que acontece diariamente dentro do íntimo das casas, que passa e se perpetua através dos gestos, construído pelos ensinamentos dos movimentos de mãos, pela articulação dos dedos, agulhas e linhas; de um corpo ao outro, que juntos passam a tramar, silenciosamente, algo. Dentro do contexto proposto pela exposição, essa imagem se metamorfoseia, a partir da obra *Nós*, uma videoarte em que vemos quatro corpos se unindo por meio de um fio vermelho, uma costura que cria uma massa de corpo, de pele e de carne, que no fim é obrigada a caminhar junto. Nesse momento, vemos a *Tramoia*, que passou a ser entendida por nós como algo tecido, por meio de uma imprevisão de gestos e de atos de um plano que não se sabe bem qual é, nem quais são seus objetivos, mas que se trata, de certa maneira, da repercussão de um certo gesto e de ideias que constituem um único corpo de pensamento e resistência.

Seguimos, diante das obras de Julia Pema, tentando ter acesso apenas a lampejos desse plano de insurgência. Observando a série *Trama*, constituída por bordados que desenham casas sobre fotografias do corpo aplicadas em bastidores, o processo de execução desses bordados, que se dão pelo atravessamento da linha sobre o tecido, intervêm nas imagens do corpo e revelam uma força matriarcal, que reconhecemos como aquilo que estrutura e ergue o que entendemos como casa.

Entre o corpo de resistência constituído pelas mãos que tramam na obra *Nós*, e o bordado sutil de casas sobre imagens do corpo que nos sugere a presença patriarcal estruturante no interior dos lares, também faz parte desse plano pensado a partir das obras da artista a reivindicação do corpo feminino. A partir da criação de algo, como aventais que compõem as obras *Mamíferas*, ou mesmo pela repetição das imagens de mamilos, em *Petit Pois*, somos confrontados com situações que nos impelem a desconstruir a imagem sexualizada a qual o corpo feminino é estigmatizado.

No caso de *Mamíferas*, realizada em coautoria com a artista Pamela Fogaça, os volumes macios, repetidos, sobrepostos um abaixo do outro e costurados em algodão cru remetem às mamas, fazendo parte de uma performance em que as artistas caminham pela cidade usando essa espécie de avental. Já no contexto da exposição, essas obras estão postas como vestimenta, objetos táteis, sujeitos ao toque do espectador, e que podem ser incorporadas para se percorrer o espaço, sentindo um leve, e ainda assim peso, das mamas de tecido e enchimento. O que propõe um processo de deserotização do corpo feminina.

Conforme mencionado acima, a repetição dos seios é retomada na obra *Petit Pois* com inúmeras imagens redondas dos mamilos sobre uma superfície transparente, que olhar distante configuram uma composição de pontos flutuantes no espaço, e ao aproximar revelam as imperfeições e os diferentes formatos de mamilos. O mais interessante é que a obra é composta por adesivos de mamilos de homens e de mulheres que se confundem, contrariando um fetichismo e compondo a irregularidade de um padrão inexistente.

Em diversos momentos, o corpo feminino dentro dessa exposição, é convocado pela artista, seja presente nos vídeos, em detalhes nas fotografias, nas imagens em adesivos, nas formas expressas nos trabalhos tridimensionais ou nos títulos. O corpo é apresentado em partes, como retalhos amalgamados, corpos bordados, marcados, constituídos e cerzidos, através de linhas e de agulhas, sinalizando que é sobre esse corpo que se trata a construção desse plano.

Em consonância a essas percepções que me ocorrem ao encontrar com as obras de Julia Pema, propomos entre nós a elaboração de um trabalho em conjunto. Cabe dizer, como apontado no início dessa escrita, que o pensamento do artista antecedeu

o de curador. Nesse sentido, antes mesmo de darmos início ao processo de reflexão para a organização dessa exposição, provoquei Júlia Pema para que fizéssemos um trabalho em conjunto, na sorte de que algo tangível nascesse dos nossos processos. Assim, toda noção de corpo que impregna a minha produção poética, pensando o corpo do espectador se inserindo na obra, bem como as noções que foram trazidas pela produção da artista, passaram a ser compartilhadas.

Apoiados nisso, chegamos à conclusão que gostaríamos de tecer em conjunto, de colocar o plano em prática, não só entre nós dois, mas também trazer o espectador para cerzir conosco. Propusemos o que seria uma grande colcha de retalhos, confeccionada durante a exposição pelos visitantes, que poderiam se sentar para costurar, tingir os tecidos e adentrar cada vez mais no processo de produção da costura, que é “lento e meditativo”, como descrito pela artista.

Todavia, este trabalho que juntos elaboramos permanece em um estado de latência, uma vez que nos deparamos com o agravamento da pandemia, o que impede a execução dessa proposição, bem como a visitação à exposição. Dessa maneira, as linhas e agulhas se instalam silenciosas no espaço expositivo sem manuseio, à espera da concretização do plano.

A *Tramoia*, por fim, sugerida através desta exposição, parte do contexto que nos cerca e propõe refletir sobre a prática da costura enquanto arte têxtil, sobre suas diversas maneiras de apresentação, como pela fotografia, objeto ou vídeo, atrelada a um contexto histórico e social. Ademais, buscamos tensionar nosso olhar não apenas às obras expostas ou à produção poética de uma artista, mas também “fazer ver” os gestos, os corpos, o afeto e as ideias que transbordam de uma prática mínima do cotidiano, e a forma com que, através dela, se revela uma potência de insurgência, nos permitindo ver como *Penélope*, e pensar em estratégias como formas de resistência, mesmo que por gestos mínimos, repetitivos, mas também eficazes.



COMO ATIVAR A PRESENÇA?

Por Carolina Clasen, Gabriela Costa e Lua Reis, equipe artístico-educativa.

Para trazer atenção aos exercícios e às reflexões propostas a partir do Núcleo de Práticas Artísticas e Educativas do Programa de Exposições, é necessário entender o seu contexto de inserção, para além de um dado território estético. A paisagem em que se deu o desenvolvimento das ações educativas foi marcada pelo distanciamento social e, principalmente, pelo receio coletivo. A descontinuidade dos dias por um período indeterminado nos impôs perguntas sobre como compartilhar a experiência em arte sob tais condições. Quais modos e que maneiras artísticas contribuem diretamente para a sensibilização das rotinas, diante do atual cenário?

Se, num primeiro momento, os núcleos de ação educativa deveriam dar conta de atender os diferentes públicos que entravam nos museus, posterior à instauração do cenário da pandemia, os educativos das instituições de arte e museológicas tiveram como principal tarefa o vazio. Não o esvaziamento da instituição em si, como promotora da experiência em arte, mas o esgotamento da própria experiência, momento em que um quadro de angústia se instala e permanece. Sendo assim, qual é o papel da instituição de arte diante de uma crise sanitária global?

Assim como em outros momentos da história, a capacidade da arte de oferecer ferramentas para a produção de sentido e de significantes para uma nova ordem cotidiana nos pareceu um importante vetor de percurso.

No processo de construção do Núcleo de Práticas Artísticas e Educativas, imersas em um cenário de absurdos, nos ancoramos em perguntas que nos conduziam por esse caminho sinuoso. Estávamos repletas de incertezas, mas nos agarrando e acreditando na potência de se praticar e de se experienciar a vida enquanto arte, e a arte enquanto possibilidade de existência. Logo, “*Como ativar a presença?*” foi um dos disparadores para pensarmos em modos de constituir esse novo cotidiano e no quanto de atenção, de corpo e de espírito entregamos às nossas atividades rotineiras. Enquanto proposição e reflexão, buscamos a reivindicação da presença de maneira remota, em que cada pessoa com o corpo em si pudesse acolher esse chamado e

exercitar outros sentidos e modos de habitar a própria casa.

Uma das propostas do programa de exposições, amparada na vontade de estabelecer uma relação de troca entre o Corredor e a vizinhança, é fundamentada no início de um vínculo com as escolas ao redor e a comunidade escolar. Entretanto, passamos por muitas camadas de invenção e reelaboração das ações artístico-educativas diante da impossibilidade de estar junto. O projeto visa oferecer cursos livres, de maneira remota, para os professores dessas e de outras escolas, além de enviar às bibliotecas escolares impressões da fanzine desenvolvida como material educativo para a exposição *Tramoia*.

A vontade de contato - aproximação - se fazia presente, pois, enquanto artistas-educadoras trabalhamos na dimensão criadora dos encontros, e, face à instabilidade do cenário nacional e também local, aceitamos o desafio de repensar as possibilidades de presença. A zine, por exemplo, surge como uma tentativa de materializar o contato, uma vez que a sua circulação ocorreu apenas na versão impressa. Nos debruçamos sobre ela, a fim de contar com a palavra escrita e com a construção visual para evocar um espaço mais íntimo, desde sua maleabilidade estrutural até a construção da proposição que, ancorada ao trabalho da artista Julia Pema, convida a bordar uma revolução e guardá-la pelo avesso.

De alguma maneira, nós, enquanto equipe de ações artístico-educativas, sentíamos estar iniciando o núcleo pelo avesso também, tramando ações sem conseguir ter um panorama, acreditando na potência da invenção para iniciar um educativo nesse momento de esvaziamento. E, como desabafo para encorajar, temos o compromisso de dizer que as escolas ao redor do *Corredor 14* nos disseram “não”, estando o corpo docente envolto nesse trabalho dobrado há mais de um ano, todavia, não pudemos deixar de entender essa exaustão. Aqui aprendemos que não há ação que mova quem só quer e precisa de uma pausa.

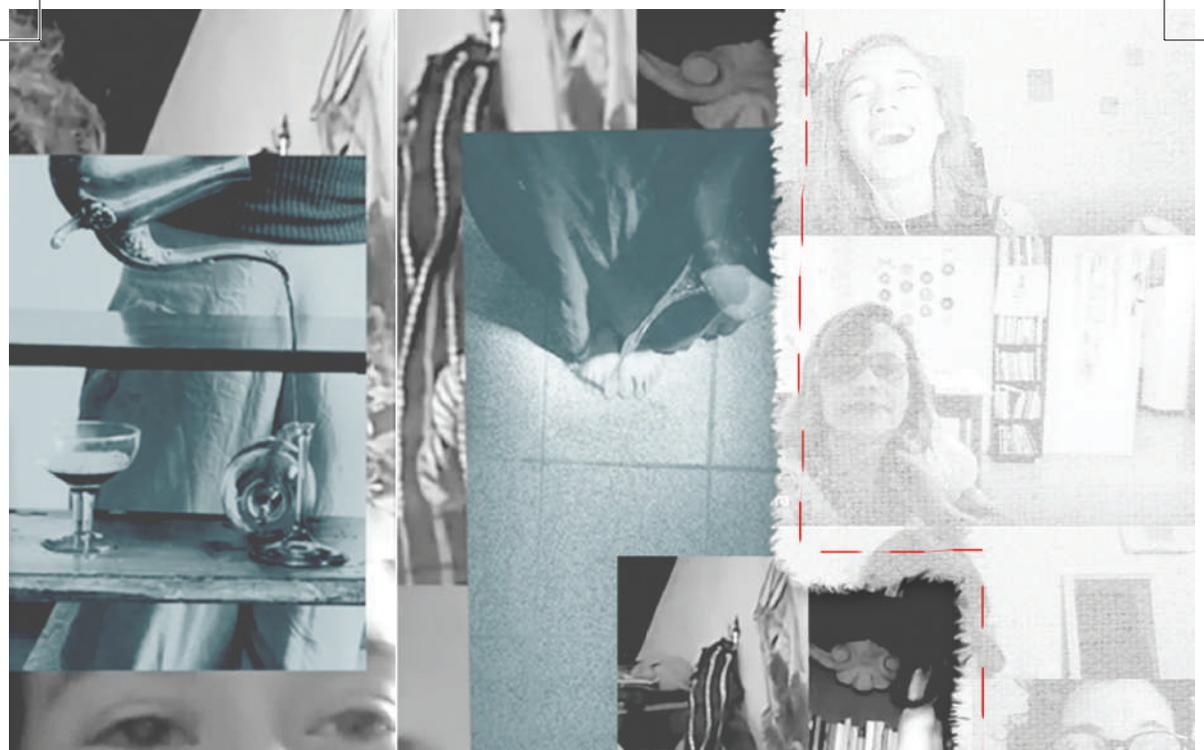
Então, tomadas pela *Tramoia*, constatamos uma rede de professores amigos que também acionou outros professores. Assim, construímos nossos dois encontros virtuais que, sem pretensão de se tornar uma nova tarefa na vida dessas pessoas, abriram-se para a conversa, para a fofoca, para o desabafo e para as proposições disparadas pelos vídeos *Nós* e *Interiores*, da artista Julia Pema.

No primeiro encontro junto ao grupo de professores lançamos a pergunta disparadora “*Como ativar a presença?*” Tendo os trabalhos da Julia como possibilidade de construir reflexões que permeiam essa pergunta, assim como alguns textos e autores, fomos criando uma espacialidade que se aproximava do corpo, da casa e dessas experiências íntimas. Até que, familiarizados com esse território, as professoras e professores, generosos que são, foram somando a essa conversa e compartilhando suas experiências. Ao fim desse dia, lançamos a proposição de vasculhar a casa, buscando encontrar o seu umbigo.

Na semana seguinte, fizemos previamente um chamado para iniciar o encontro munidas de agulha e de linhas, tornando possível que cada uma, em seu tempo, encontrasse maneiras de bordar uma revolução. Em meio a essa trama, a conversa aconteceu fluida, despreocupada, entre a fofoca e o desabafo, numa tentativa de descomplicar esse encontro com a arte, aproximando-o ainda mais da vida cotidiana. A provocação da vasculha da casa, fez surgir audiovisuais que nos surpreenderam, assim como os bordados potentes que produziram no encontro, todos neste exercícios de ativação das presenças.

Permanece a lembrança da Julia dizendo, na primeira oportunidade que tivemos de conversar sobre a *Tramoia*, que a costura é o que junta as pessoas. Amiúde, praticar arte-educação é ser um pouco costureira, um pouco tecedora, um tanto bordadeira - quando expomos apenas uma face do trabalho e guardamos no avesso uma série de desencontros e sobreposições -, e cai bem a habilidade da conversa fiada.

Por fim, compartilhamos aqui a mesma proposição que fizemos aos professores participantes do curso livre dedicado ao desdobramento da ativação da presença.



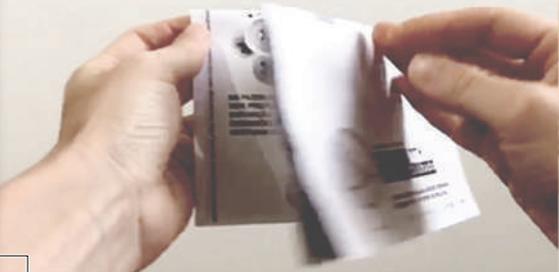
TRAMOIA

JULIA PEMA

NA FAZENDA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES, CONTINUAMENTE NOS PROPORTEMOS APROXIMAÇÕES COM A CASA E CONHEÇO A EXPOSIÇÃO DA ARTISTA JULIA PEMA. NOS APRESENTA AS DIMENSÕES ÍNTIMAS POR MEIO DE COSTURAS E COMPOSIÇÕES DESELTAS QUE PARTEM DA RELAÇÃO DO CORPO COM A CASA.

POSSIBILIDADE DE ABRIGAR ATÉ A GESTAÇÃO DOS DIAS, A EXPOSIÇÃO CUMPRE ENTRE DOBRAS, CANTOS, NÓS, PELES TECIDOS, UMA ENTREGA PARA OLHAR PRA DENTRO E PRO AVESSO, DE UMA COSTURA DO CORPO E DA CASA.

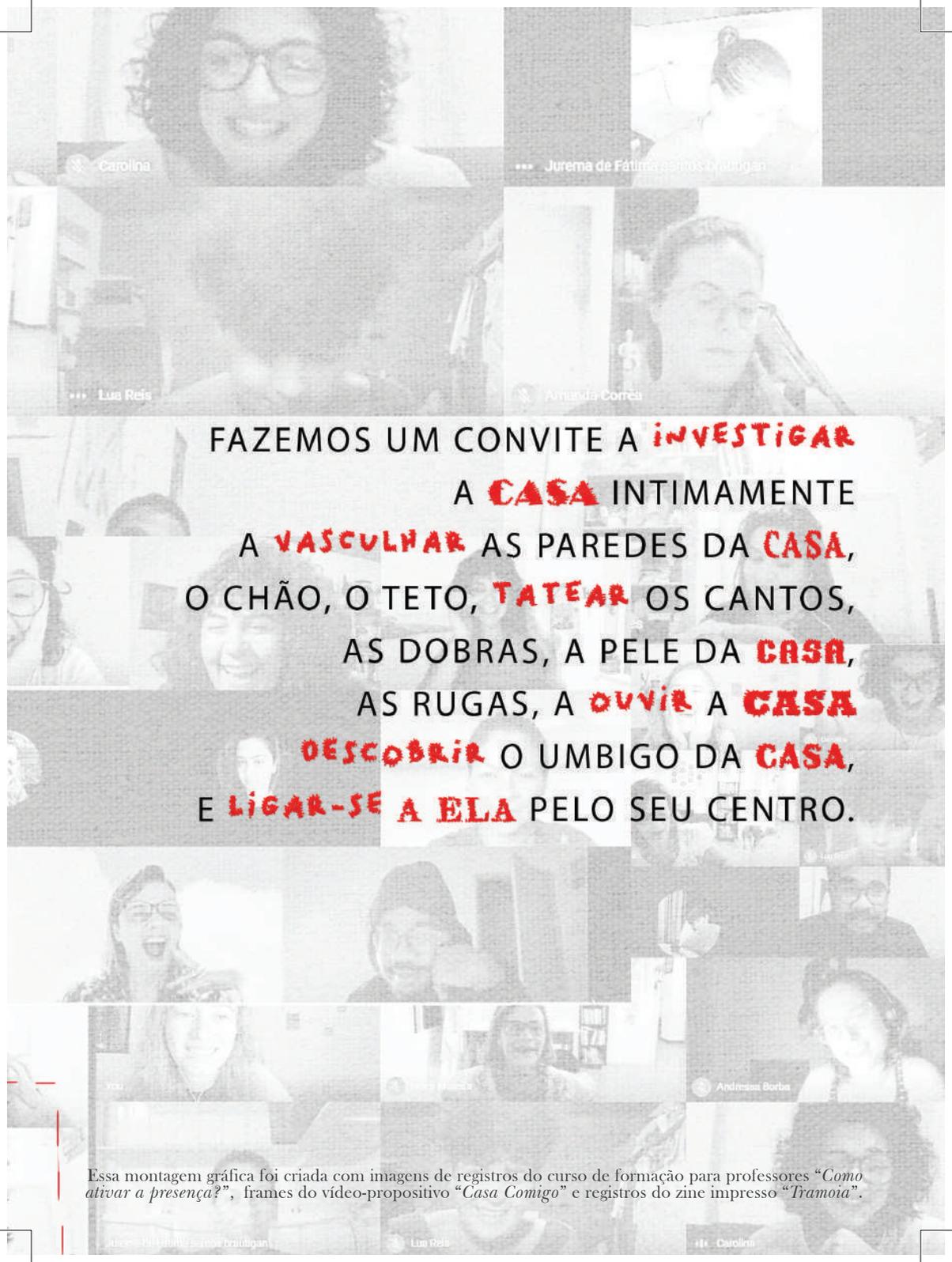
vest-ir o café



PERCORRER O
TECIDO
FORMAR DE CASA
DESENHAR, TÊ LO
DUZEM. O VESTI
E COMO RE O
LADO, MAN
FORA S O
ZESTIV, O
O E S E N T I
CUI BA PALA
VIA RUA
O LADO
UMA
CANTO NÃO
M O T R A
MUNDO, ODO

c o m
[linha] em
mapa e um
pedaço de
tecido
p q e
ser
uma roupa
velha, uma
franja, um
pau, do
prato, o
iver
disponív
p q e
bordar no
p q e
algu um mo
que a
do
esquerda
comunidade

DORE O TECIDO AO MEU QUANDO O
PROTEGIDO E COSTURO AS ANIMAZ DO TECIDO
FORMANDO UMA REVOLUÇÃO. AGORA VOU S
ENLARGAR O AVESÇO DO VESTIDO QUANDO O
CORPO SE ENTENDE E PRA ALGUM COM
PENSAMENTO NESTA REVOLUÇÃO



FAZEMOS UM CONVITE A **INVESTIGAR**
A **CASA** INTIMAMENTE
A **VASCULAR** AS PAREDES DA **CASA**,
O CHÃO, O TETO, **TATEAR** OS CANTOS,
AS DOBRAS, A PELE DA **CASA**,
AS RUGAS, A **OUVIR** A **CASA**
DESCOBRIR O UMBIGO DA **CASA**,
E **LIGAR-SE A ELA** PELO SEU CENTRO.

Essa montagem gráfica foi criada com imagens de registros do curso de formação para professores “*Como ativar a presença?*”, frames do vídeo-propositivo “*Casa Comigo*” e registros do zine impresso “*Tramota*”.



AGRADECIMENTOS

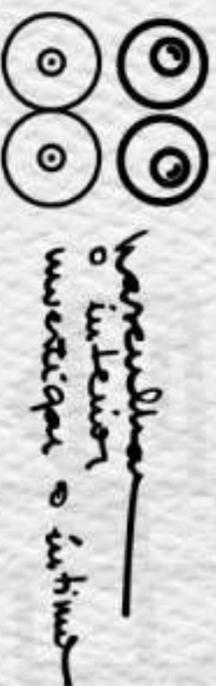
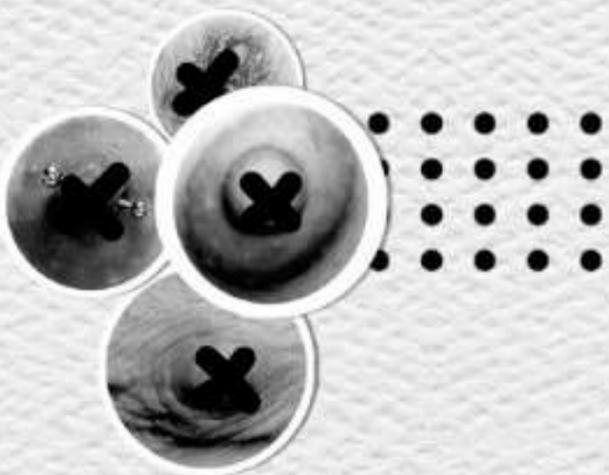
A Zigla | Amanda Martins De Abreu | André Gustavo De Campos |
Arthur Caldeira | Bronzi Rocha | Cayque Alves | Dara De Moraes Blois |
Douglas Gadelha Sá | Eduarda Azevedo Gonçalves | Eduardo Toledo Silva |
Eliege Peixoto Elizabeth Silveira | Felipe Aires Thofehr | Gabriela Da Costa Gomes |
Gabriel Herrera Versolato | Helena Santos Moschoutis | José Luiz de Pellegrin |
Kelly Wendt | Lauer Santos | Leonardo Teodoro | Ma Clá | Marcela Novaes |
Marcio Leandro Fraga Damaceno | Maria Luiza Junqueira Mazzetto |
Martha Gomes De Freitas | Monique Huerta | Nathalie De Jesus Carvalho |
Onésimo Carvalho De Lima | Yuki Zarate | Pedro Silva Milano |
Raíssa Leal | Rita De Cassia Fantini De Lima.

E aos demais artistas-satélites em modo anônimo.

Realização Corredor 14, Pelotas-RS, 2021.

TRAMMOIA

JULIA PEMA



NA FAZEDURA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES, COTIDIANAMENTE NOS PROPUSEMOS APROXIMAÇÕES COM A CASA E CONSIGO. A EXPOSIÇÃO DA ARTISTA JULIA PEMA, NOS APRESENTA AS DIMENSÕES ÍNTIMAS POR MEIO DE COSTURAS E COMPOSIÇÕES GESTUAIS QUE PARTEM DA RELAÇÃO DO CORPO COM A CASA.



vestir

o corpo

DESDE A
POSSIBILIDADE DE
ABRIGAR ATÉ A
GESTAÇÃO DOS DIAS, A
EXPOSIÇÃO CUMPRE
ENTRE DOBRAS,
CANTOS, NÓS, PELES E
TECIDOS, UMA ENTREGA
PARA OLHAR PRA
DENTRO E PRO AVES-
SO -
DE UMA COSTURA, DO
CORPO E DA CASA.

espaço de arte,
atelier **compartilhado**



LOCALIZADO NA RUA XAVIER FERREIRA,
NÚMERO 14, NO PORTO DE PELOTAS.

o bordado é uma possibilidade de desenhar ou escrever no tecido, usando linha e agulha.

a agulha abre caminho e conduz a linha através dos espaços minúsculos que existem entre a trama do tecido.



VOCÊ JÁ DEVE TER VISTO ROUPAS, PANOS OU TOALHAS BORDADAS, CERTO?

DIFERENTE DA COSTURA

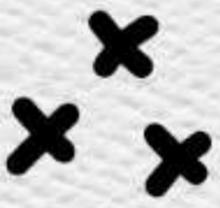
QUE UNE, JUNTA

O BORDADO NÃO TEM FUNÇÃO. A LINHA É LIVRE PRA ATRAVESSAR E PERCORRER O TECIDO CRIANDO FORMAS, DESENHOS, DIZERES.

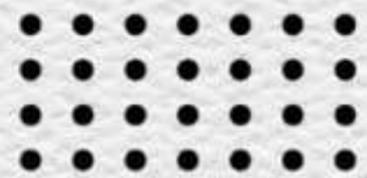
AO BORDAR GERAMOS DUAS IMAGENS, UMA DE CADA LADO DO TECIDO, MAS GERALMENTE SÓ UM DOS LADOS FICA VISÍVEL.

O VERSO DO BORDADO É CONSEQUÊNCIA DAS ESCOLHAS QUE FAZEMOS AO BORDAR, É ONDE FICAM ESCONDIDOS OS NÓS, AS LINHAS DESENCONTRADAS E SOBREPOSTAS.

o lugar de ficar a costura como a trama



É COMO SE O VERSO FOSSE A PARTE DE DENTRO, O LADO MAIS ÍNTIMO DO DESENHO OU DA PALAVRA BORDADA, O LADO QUE A GENTE NÃO MOSTRA PRA TODO MUNDO.



mas o avesso é bom em guardar revoluções. é uma espécie de código confidencial, então os lados podem ser invertidos.

com agulha e linha em mãos e um pedaço de tecido - pode ser uma roupa velha, uma fronha, um pano de prato, o que tiver disponível - você pode bordar no tecido algo a guardar ou compartilhado com alguém muito próximo: um desenho, uma história, um segredo.

INSURREIÇÃO



DOBRE O TECIDO AO MEIO, GUARDANDO O BORDADO, E COSTURE AS BORDAS DO TECIDO, FIRMANDO SUA REVOLUÇÃO. AGORA VOCÊ SÓ ENXERGA O AVESSO DO BORDADO. GUARDE-O CONSIGO OU ENTREGUE-O PRA ALGUÉM COM QUEM VOCÊ DIVIDIRIA ESSA REVOLUÇÃO.



aqui dentro

nã o esqueça de dar um nó na linha antes de começar e quando terminar.

