JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

**“LEGADO” - GESTAÇÕES DA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Leituras de Imagens e Contextualizações do Feminino
na Cultura e na Criação Plástica

São Paulo – SP

2004

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ECA – ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

**“LEGADO”- GESTAÇÕES DA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

**Leituras de Imagens e Contextualizações do Feminino
na Cultura e na Criação Plástica**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutorado em Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, linha de pesquisa em Sistemas de Significação em Imagem e Som

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal

São Paulo – SP
2004

BAMONTE, Joedy Luciana B. M.

Legado – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica. – São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004, 307 p.

Tese (doutorado) – Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, Linha de pesquisa em Sistemas de Significação em Imagem e Som.

1. Imagem. 2. Semiótica planar. 3.Feminino. 4. Arte Contemporânea. 5. Costura. 6.Criação plástica.

CDD:

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ECA – ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

“LEGADO”- GESTAÇÕES DA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Leituras de Imagens e Contextualizações do Feminino
na Cultura e na Criação Plástica

Submetida à Comissão Examinadora designada pela Comissão de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, linha de pesquisa Sistemas de Comunicação em Imagem e Som.

Aprovada em .

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal (USP-ECA)

Profa. Dra. Annathereza Fabris (USP – ECA)

Prof. Dr. Marco Antônio Guerra (USP – ECA)

Profa. Dra. Maria Cecília Martha Campos (UNIP)

Prof. Dr. Norberto Stori (UNESP)

Este trabalho foi desenvolvido mediante bolsa de estudos concedida pela
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Ao meu Criador e Tecedor

Agradeço a

meu querido Carlos, por seu amor e incentivo constantes,
meus pais, meus primeiros professores,
minha querida avó Enoe, pelos primeiros e constantes pontos,
minha irmã Adriana, pela transcrição das entrevistas,
Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, pela paciência e orientação,
Profa. Dra. Maria Cecília Martha Campos, pelas observações tão preciosas,
Prof. Dr. Norberto Stori, por sua sensibilidade,
meus primos Eliane, João e Natália, pelo carinho e acolhimento
A Penha, pela eficiência e atenção,
Marco Rômulo Wanick Vannuzini, pelas fotos de “Legado”,
CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

In Memoriam

Prof. Dr. Ignácio Assis Silva

“As meadas de lã são um refúgio amistoso, como uma teia ou um casulo.
A larva tira a seda da boca, constrói o casulo e quando termina ela morre.
O casulo exauriu o animal. Eu sou o casulo. Não tenho ego. Sou meu trabalho.
O movimento repetitivo de uma linha, acariciar um objeto, lambear feridas, o vaivém de
um balanço, a infinita repetição das ondas, embalar uma pessoa para dormir, limpar
alguém de quem você gosta, um gesto infinito de amor.”

Louise Bourgeois

RESUMO

Este trabalho enfatiza o universo feminino em seu desenvolvimento. Seu título, “Legado” refere-se a uma obra plástica, que ao ser composta juntamente à tese, passou a ser vista como objeto de estudo da pesquisa, em uma investigação sobre a influência e a utilização de elementos da produção têxtil artesanal nas artes visuais, no final do século XX e início do XXI, por alguns artistas brasileiros.

Dentre as leituras que foram desenvolvidas durante a investigação, a primeira volta-se para a Semiótica Planar, de Greimas, priorizando a estrutura física de “Legado” enquanto obra que insere o trabalho têxtil artesanal como produto da pesquisa.

Trabalha a intertextualidade de maneira que aborde a contextualização de trabalhos plásticos, buscando suas origens culturais e simbólicas. O enfoque é dado para uma projeção do universo feminino nos lares, na tradição oral, no artesanato brasileiro, os quais também estão projetados sobre a produção das artes visuais no Brasil. O artesanal, alterando sua função utilitária para a estética, em uma reflexão do fazer humano.

Para uma compreensão de “Legado”, é proposto um diálogo com outras obras da mesma artista e pesquisadora, no qual elementos compositivos são observados e estudados no seu processo de criação.

Integrando todo o trabalho, um “jogo” de figuras é proposto, de maneira a sugerir a própria estrutura da colcha de retalhos tramada com os conteúdos propostos no texto. A utilização do fio, da costura, do bordado, da trama, é apresentada como algo cíclico, que responde à essência humana e feminina de expressar-se no artesanal, remetendo a necessidades primordiais de fertilidade, feminilidade e propagação, seja no século XXI ou XV.

Palavras-chave:

Imagem - Semiótica planar - Feminino - Artesanato têxtil - Arte Contemporânea - Criação plástica - Tradição

ABSTRACT

This study emphasizes forms of expression and values concerning the feminine universe. Its title, “Legado” (Legacy) refers to the plastic work which was composed along with this thesis and, for this reason, can be seen as the central object of this research - an investigation about the influence and use of elements of textile craft into the visual arts, by Brazilian artists, at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries.

The first part is anchored in the Plan Semiotics, developed by A.J. Greimas, as a theoretical basis for the analysis of the physical structure of “Legado”, a work which inserts textile craft as the product of this research.

The second part focuses intertextuality, under the point of view of the plastic works contexts, in search of their cultural and symbolic origins. A projection of the feminine universe in the domestic environments, in the oral traditions, in the Brazilian craftworks, all of them also projected onto the visual arts, is approached. The transformation of the utilitarian function of craftwork into an aesthetic function is developed, as a reflection on the human actions.

In the third part, with the aim of assuring a better comprehension of “Legado”, a dialogue with other works produced by its author and researcher is proposed. This way, composing elements are observed and studied in their process of creation.

In conclusion of this study as a whole, a “game” of images is proposed, thus suggesting the particular patchwork’s structure, plotted in accordance with the contents previously presented in the text. The use of needle and thread, of sewing or embroidering, is seen as something cyclical, which corresponds to the human female essence of expressing herself through handmade craftworks, reminding primordial necessities of fertility and propagation, either in the 21st, in the 15th or in any other century.

Keywords:

Image – Planar Semiotics - Female – Textile Crafts – Contemporary art – Plastic Creation - Tradition

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

Introdução

Capítulo 1

LEGADO: CONSTRUÇÃO DO OBJETO VALOR **18**

1.1 Programa Narrativo:
“Legado” **19**

1.1.1. Programa Narrativo 1:
O Suporte 21

1.1.2. Programa Narrativo 2:
Relevo 25

1.1.3. Programa Narrativo 3:
Apreensão do Plano da Expressão 36

1.1.4. Programa Narrativo 4:
Estratégias de Construção - as Tramas dos Sentidos 69

1.1.5. Programa Narrativo 5:
Texto e Contexto – Pregnâncias 100

Capítulo 2:

LEGADO: CONTEXTUALIZAÇÕES

2.1. Aspectos Culturais	104
2.1.1. Cultura e Simbologias: a mulher e as atividades têxteis no lar	105
2.1.2. A Mulher na Tradição Oral: Arquétipos	122
2.1.3. O Artesanato Têxtil nas Tradições Brasileiras	135
2.2. Projeções nas Artes Visuais e Influências	144
2.2.1. O Feminino e o Objeto como Linguagem: considerações	144
2.2.2. Louise Bourgeois: O universo feminino nas artes visuais no século XX	150
2.2.3. Influências Femininas nas Artes Visuais no Brasil	158
2.2.4. Contextualizações da Arte Contemporânea Brasileira	166
2.2.4.1. Artistas: Principais Referências	169
2.2.4.1.1. Hélio Oiticica	170
2.2.4.1.2. Lygia Clark	175
2.2.4.1.3. Arthur Bispo do Rosário	181
2.2.4.2. Artistas Contemporâneos: Recortes	189
2.2.4.2.1. Edith Derdyk	190
2.2.4.2.2. Leda Catunda	194
2.2.4.2.3. Leonilson	197
2.2.4.2.4. Nazareth Pacheco	200
2.2.4.2.5. Rosana Paulino	204
2.2.4.3. “O Fio da Trama”: Outras Representações Brasileiras (Século XXI)	208

Capítulo 3	
LEGADO: REMINISCÊNCIAS	213
3.1. Outras Obras	214
3.1.1 Gestação	215
3.1.2 Sensações	217
3.1.3 Desenhos	220
3.1.4 Sementes do Porão	223
3.1.5 Costuras	229
3.1.6 Solidão do Universo	233
3.1.7 Recortes Internos	236
3.1.8 Troncos	241
3.1.9 Intimidação Feminina	246
3.1.10 Traços	252
3.1.11 Frágil Proteção	255
3.1.12 Contornos do Jardim	257
3.1.13 Do Sótão ao Porão	259
3.1.14 Dote	268
3.1.15 Ciclos	271
3.2. A Presença do Orgânico	275
3.3. Método Criativo	280
3.4. Leitores	283
Considerações Finais	290
Referências	300

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve início em uma pesquisa desenvolvida a partir de minha experiência pessoal como artista plástica, da qual surgiram algumas obras. Dentre elas, destacou-se “Legado”.

Produzida em 2002, “Legado” é uma colcha de retalhos sobre a qual foram aplicados objetos diretamente relacionados ao universo feminino. Eles constituem os retalhos da colcha. O trabalho é visto como objeto de estudo a partir do qual é tecida a tese, como sua metalinguagem - uma investigação sobre a influência e a utilização de elementos da produção têxtil artesanal nas artes visuais, no final do século XX e início do XXI, por alguns artistas brasileiros.

“Legado” formou-se junto a pesquisas de conteúdos presentes na cultura espontânea brasileira, projetada na erudita. Para estudá-la, considerou-se relevante a introdução de uma leitura concernente aos sistemas de significação, mas sem impedir que outras leituras coexistissem. Desta forma, a Semiótica Planar, de Greimas foi utilizada para o desenvolvimento da tese e a ela foram anexados outros mecanismos de leitura necessários para que as indagações levantadas pela pesquisa fossem elucidadas. Estes se voltam para conteúdos mitológicos, plásticos e do processo criativo.

O trabalho inicia-se em uma análise de “Legado”, estruturada em cinco programas narrativos de uso, que concorrem para um programa principal de base, que é a própria obra. Dos programas de uso decorrem outras ramificações, programas adjuntos, que abrigam e apontam para outras leituras.

O primeiro capítulo apresenta a construção do objeto valor “Legado”, em todos os seus desdobramentos. Inicialmente, a obra é investigada quanto à bidimensionalidade de seu suporte, a trama estrutural, a qual serão acrescentados os objetos que comporão relevos. Posteriormente, estes relevos serão analisados de maneira mais específica, em cada um dos retalhos sobre os quais foram inseridos objetos e na colcha como um todo. O espaço a ser ocupado pela colcha também será estudado.

O segundo capítulo apresenta a leitura de “Legado” sob a perspectiva da intertextualidade, explorando diálogos entre seus componentes e outras imagens pertinentes aos universos sugeridos. Esta intertextualidade se dá em dois aspectos, que abordam suas contextualizações, culturais, simbólicas e plásticas.

No primeiro item do segundo capítulo, as contextualizações tratam da intertextualidade proposta entre a colcha e o as atividades têxteis como registro do universo feminino presente nos lares, na tradição oral (expresso em arquétipos) e no artesanato brasileiro. Destas contextualizações, constam imagens voltadas à tradição oral, mitologias, simbologias e costumes. São observadas manifestações da cultura espontânea, comuns aos mais diversos povos, impressas na produção têxtil artesanal e transmitidas no convívio, através da tradição oral, presentes nas simbologias e conteúdos mitológicos, e que atravessaram séculos, perpetuando-se até os dias atuais.

No segundo item do capítulo, a expressão plástica enfatiza, observando-se considerações conceituais, projeções e influências sobre a arte brasileira no século XX. Para tanto, foram levantados histórico e obras de artistas que tenham construído um conjunto de influências, pertinentes a um diálogo com “Legado”. Desta forma, foram citados Leda Catunda, Nazareth Pacheco, Rosana Paulino, Leonilson, assim como seus “precursores”: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Arthur Bispo do Rosário, no Brasil, e Louise Bourgeois, como uma artista representativa do século XX. Note-se que a arte contemporânea brasileira aparece como principal referência.

O terceiro capítulo, “Reminiscências de ‘Legado’”, apresenta a trama na qual o trabalho foi gerado, contextos que remetam a outras obras e séries produzidas pela autora, salientando-se uma cumplicidade entre elas, à medida que “conversam” entre si. Desenvolvidas anterior e posteriormente, suas imagens, referências e leituras serão consideradas, possibilitando uma visualização dos vínculos existentes no interior do processo criativo. Vínculos estes, que favorecem a compreensão da colcha de retalhos e de seus elementos.

Em considerações finais é proposta uma leitura metafórica de imagens que remetem a todo o corpo do texto. Apresentam-se como cartões soltos, que permitirão ao leitor utilizá-las, entramandopara leituras verbais e não-verbais simultaneamente. Em um procedimento metafórico e lúdico, poderão ser aproximadas umas das outras para que haja também uma aproximação dos conteúdos dos capítulos apresentados. Assim como os relevos presentes na colcha de retalhos, cada imagem poderá ser aproximada da outra à medida que o leitor integrar-se ao texto e iniciar um processo de composição e construção de idéias.

LEGADO

Figura 1.1: Reprodução de Imagem de "Legado"(visão de cima)

CAPÍTULO 1

LEGADO: CONSTRUÇÃO DO OBJETO VALOR

Composta inicialmente como produção plástica simultânea à produção verbal, em leituras que buscariam respostas para o problema da tese, “Legado” veio a se tornar a estrutura para a execução da trama do objeto da tese. De leitura paralela, apresentou-se como instrumento de fusão de toda a pesquisa, integrando o material investigado.

“Legado” foi criada em 2002, composta por tecido e materiais diversos aplicados sobre ela. Sua leitura e a do problema da tese tomam por base sua imagem como um todo e de suas partes, salientando-se seus 32 retalhos sobre os quais estão inseridos os relevos.

Para essa leitura, escolheu-se a Semiótica Planar¹, de Greimas como instrumento teórico para orientar a análise, por enfatizar a natureza bidimensional da obra, explicitando-a como uma teoria da significação voltada para um sistema.

Para proceder à análise de “Legado”, como objeto-texto visual planar, necessita-se estruturá-la em um Programa Narrativo de base (PN), ao qual serão inseridos os outros Pns, considerados como auxílios. O Programa Narrativo de base constitui a própria obra e abrange todos os procedimentos que foram utilizados em sua realização. Esses procedimentos, organizados e subdivididos, constituem os Pns de auxílio. A leitura ocorrerá segundo o esquema de programação, apresentado por Greimas em seu artigo, “A Sopa ao ‘Pistou’ ou a Construção de um Objeto de Valor” (1996), ao exemplificar a organização semiótica de uma narrativa, focalizando o processo de construção do objeto valor.

¹ Semiótica Planar: teoria que se restringe a estudos da imagem fixa, “...cujo suporte de expressão é de natureza bidimensional, é um plano. Daí o nome de Semiótica Planar reservado a esse domínio, para opô-lo aquelas outras semióticas visuais, cujo objeto de estudo tem um plano de expressão que se vale de um suporte tridimensional.” (...) “Ela visa a constituir-se, assim, como uma *teoria da significação* que possibilite explicitar as linguagens planares como *sistemas de significação*.” (...) “A Semiótica Planar exige que a obra pintada, fotografada, desenhada seja lida pelo que ela é: um conjunto significativo cujo plano de expressão é bidimensional e foi articulado plasticamente.” (Assis, 1987, p.153-4)

1.1 Programa Narrativo: *Legado*

PN S1 = artista S1.1 = costureira S1.2 = ancestrais S2 = leitor S2.1 = usuário S2.2= “herdeira”	PN1 (suporte)	PN1.1	
		PN1.2	
		PN1.3	
		PN1.4	
	PN2 (relevo)	PN2.1	PN2.1.1 a PN2.1.32
		PN2.2	PN2.2.1 a PN2.2.32
	PN3 (composição)	PN3.1 a PN3.32	
	PN4 (espaço)	PN4.1	
		PN4.2	
		PN4.3	
		PN4.4	
		PN4.5	

Figura 1.2: Organização do Programa Narrativo

Em “Legado”, estabelece-se como destinador, o artista que a produziu e como destinatário, o leitor da obra. No entanto, existem outros sujeitos envolvidos, os quais serão chamados de destinador 1 e 2 e destinatário 1 e 2. Estes estão envolvidos na leitura da colcha como um objeto utilitário e como um “legado”.

Como objeto utilitário, a colcha tem como seu destinador, a costureira, visando a usuária como destinatária.

Como um “legado”, a colcha tem como seu destinador as ancestrais da destinatária, sendo esta a herdeira.

LEITURA DE "LEGADO"

Figura 1.3: Construção da leitura de "Legado"

UNIVERSOS DE "LEGADO"

Figura 1.3: Construção da leitura de "Legado"

1.1.1 Programa Narrativo 1: Suporte

No PN1, a análise de “Legado” supõe dois planos de abordagem para a reconstituição do percurso narrativo dos sentidos: o Plano da Expressão e o do Conteúdo da Expressão.

O Programa Narrativo trata da confecção do suporte de uma colcha de retalhos, desde a escolha dos materiais, a montagem dos relevos, até a determinação das formas geométricas que a compõem. Para melhor explicitar este processo, o programa será subdividido em outros cinco Pns, a fim de organizar cada procedimento de execução do trabalho, da seguinte forma:

PN1	PN1.1	Seleção e compra dos tecidos
	PN1.2	Definição do desenho a ser disposto na colcha pelos retalhos
	PN1.3	Corte dos tecidos conforme desenho pré-estabelecido
	PN1.4	Emenda das partes cortadas
	PN1.5	Colocação do forro

Figura 1.3: Organização do Programa Narrativo 1

Plano da Expressão

Categorias Topológicas

“Legado” possui uma superfície planar com textura e relevo. Seu formato vem a se caracterizar por uma grade quadrangular uniforme, que estrutura a disposição dos espaços por parataxe, ou seja, por coordenação. A organização é feita com quadrados contíguos, em uma seqüência de ângulos retos, estabelecidos por retas homólogas nos sentidos da horizontalidade e verticalidade, sem privilegiar centros de atração.

Categorias Eidéticas

No que diz respeito às formas quadrangulares, simétricas e seqüenciais, sua disposição não privilegia formas de atração. São emendados uns aos outros, medindo 15 x 15 cm cada, completando uma superfície de 220 x 270 cm.

Categorias Cromáticas

Na superfície da colcha, há a introdução de cores e tons, responsáveis pela quebra da organização por parataxe, já que alterna as cores: vermelho, vermelho intenso, branco e bege.

Nas laterais, as cores são dispostas em faixas que estabelecem molduras para o centro do trabalho, no sentido horizontal-vertical. Ao centro, a disposição das cores e tons dos quadrados são intercalados, criando um ritmo. Ou seja, o cromatismo hierarquiza o espaço planar, pois introduz a noção de espaços diferenciados.

Conteúdo da Expressão

O plano da expressão aponta para valores em oposição: branco e vermelho (com variações tonais), em proporções idêntico-igualdade de convivência, complementação e harmonia.

Quanto à figurativização, o branco é associado à pureza, alvura e tradição, remetendo-se a temas como a não-mácula. Já o vermelho, é associado ao sangue, à intensidade, remetendo-se à maturidade, paixão, dor, vida, maternidade. As duas cores estão dispostas lado a lado, dentro da simetria repetitiva das unidades que se emendam.

Há uma moldura, composta por duas camadas de branco intercaladas por duas de vermelho, que enfatiza a parte central da colcha. Este universo fechado sugere o acréscimo de outras carreiras, abrindo-se a outras possibilidades.

Ocorre a presença do ângulo reto dos quadrados, pontiagudos e não-arredondados, os quais estão dispostos em uma justaposição e não subordinação, sem hierarquizá-los, já que as cores são distribuídas de maneira homogênea.

Quanto ao valor, o branco, possui maior opacidade, enquanto o vermelho, maior vibração. Já quanto à gradação tonal, uma expressão de tensões ocorre, apontando para variações no percurso, em concentração e diluição.

O ritmo é estabelecido pela ordenação das cores e tons. Dez carreiras repetem a sequência: vermelho/ branco/ vermelho intenso/ bege. Se uma carreira foi iniciada pelo vermelho, a seguinte será pelo branco, a outra por vermelho intenso e a outra por bege, e assim sucessivamente.

Nessa sequência, disposta no centro da colcha, não há a presença da mesma cor, lado a lado, ocorrendo uma proximidade somente no sentido diagonal. Neste aspecto, estabelece-se uma direcionalidade, a sugestão de percursos para o olhar do leitor.

Como a composição quadrangular se repete em todo o trabalho, em pequenos retalhos que se emendam uns aos outros, criando retângulos que serão emoldurados por outros, o ângulo reto vem a estar presente em toda a superfície.

O centro do suporte, determinado por uma não-repetição de cores vertical ou horizontalmente, é onde se espera a concentração de quaisquer tipos de investimentos semânticos.

1.1.2 Programa Narrativo 2

O Relevo

O segundo Programa Narrativo de Uso trata do relevo criado sobre o suporte da colcha com materiais diversos, objetos significantes, referências do universo feminino, figuras do mundo. Constituem objetos plenos e formados.

Esse programa, primeiramente, é subdividido em dois, e diz respeito aos objetos aplicados na colcha. O primeiro, denominado PN2.1, refere-se à escolha desses objetos e a sua aplicação exatamente tal como foram comprados; a atividade de criação, nesses casos, está no modo como são dispostos sobre a superfície do retalho. O segundo, PN2.2, à aplicação de objetos elaborados pela interferência criadora.

Cada um deles, por se referir a cada um dos retalhos que possuem relevo na colcha e por serem diferentes em seus conteúdos, proporá 32 novos PNs, que vão de PN2.1.1 a 2.1.32 e de PN2.2.1 a 2.2.32. Estes últimos estarão separados em objetos plenos e objetos transformados.

PN2.1: Objetos Utilizados no Relevo

PN2	PN2.1	PN2.1.1	alfinetes de fralda prateados
		PN2.1.2	brincos e pingentes de bijuteria
		PN2.1.3	cristais incolores
		PN2.1.4	um par de sapatos bege de tricô para bebê
		PN2.1.5	bastidor
		PN2.1.6	painéis de plástico em miniatura
		PN2.1.7	botões incolores
		PN2.1.8	grampos dourados para cabelo um bastidor
		PN2.1.9	bonecas de plástico em miniatura
		PN2.1.10	pérolas e strass
		PN2.1.11	flores de Biscuit em miniatura
		PN2.1.12	calcinha branca com renda
		PN2.1.13	tecido branco
		PN2.1.14	tecido bege
		PN2.1.15	tecido vermelho
		PN2.1.16	tecido vermelho intenso
		PN2.1.17	absorventes brancos e alfinetes prateados de costura
		PN2.1.18	um par de meias-liga bege, fita de elástico caramelo para soutien
		PN2.1.19	cetim vermelho intenso, filó branco, fita de renda branca, pérolas e fio dourado
		PN2.1.20	cetim vermelho-intenso e strass
		PN2.1.21	tecido estampado (voile) em bege, vermelho e amarelo, e linha dourada
		PN2.1.22	tecido branco, areia, linhas branca, vermelha e em vermelho intenso
		PN2.1.23	linha vermelha
		PN2.1.24	tecido bege para bordado, linha vermelha
		PN2.1.25	linha bege, linha vermelha
		PN2.1.26	fita de renda vermelha, pérolas e linha dourada
		PN2.1.27	renda branca, linha prateada, vermelha e branca
		PN2.1.28	renda branca, linha vermelha e branca
		PN2.1.29	fita de cetim branca
		PN2.1.30	fita de cetim vermelha
		PN2.1.31	fita de renda branca, linha vermelho intenso, cartela de pílulas anticoncepcionais
		PN2.1.32	plumas vermelho intenso

Figura 1.4: Organização do Programa Narrativo 2

PN2.2: Acréscimo de Objetos sobre o Suporte

Sobre a malha da colcha foram inseridos objetos significantes, referências do universo feminino, figuras do mundo. Estão organizados em objetos plenos e transformados.

Colocação de Objetos Plenos

Os objetos plenos são de origem industrial ou artesanal e foram inseridos como unidades para a composição, sobre os quadrados que compõem os retalhos costurados, de 14 x 14 cm, em bege, branco e dois tons de vermelho. Eles foram inseridos na colcha, em composições que preservaram integralmente suas características físicas, tal como foram adquiridos, porém, em arranjos significantes. São os Pns adjuntos que estão enumerados de 2.2.1 a 2.2.12.

PN2.2.1 Alfinetes de fralda

Aproximadamente oitenta alfinetes de fralda, classificados industrialmente como nº02, medindo 25 mm de comprimento, em aço, foram presos uns aos outros e ao tecido vermelho intenso, em uma composição simétrica centralizada, estruturada nas diagonais que cruzam o quadrado, como uma rosácea.

PN2.2.2 Brincos

21 peças, bijuterias que englobam brincos e pingentes, foram presas em um tecido branco. Cada uma delas já havia sido usada, vindas de usuárias diversas, e algumas já nem possuíam seus pares. O material que as constitui são: resina, metal, cristal e plástico. Suas cores são: amarelo, dourado, incolor, vermelho, verde, azul, prateado. Suas formas são: esféricas, irregulares, de corações, de personagens infantis, piramidais, florais, redondas. As formas esféricas têm diâmetros que variam de 1 a 14 mm, já as outras, espessuras que variam de 0,5 a 3 mm e raios de 6 a 10 mm.

Foram espalhadas de maneira homogênea sobre o quadrado de tecido branco, sem privilegiar qualquer uma das partes.

PN2.2.3 Cristais

240 peças, medindo 10 x 13 mm e 2 mm de espessura, cada, em resina transparente incolor e com formato oval, imitando pingentes de cristal, foram presas, espalhadas de maneira a cobrir completa e homogeneamente um dos quadrados em vermelho intenso. Cada pingente foi costurado por fios de linha prateada que os prendia através do furo que tem em uma de suas extremidades.

PN2.2.4 Sapatinhos

Um par de sapatinhos de bebê, medindo 8 x 10 cm, confeccionado em tricô, com lã perolada em tom bege foi aplicado ao centro de um dos quadrados vermelhos da colcha.

PN2.2.5 Bastidor

Um bastidor de madeira, classificado industrialmente como tamanho nº 18, medindo 25 cm de diâmetro, foi preso à colcha, centralizando um dos quadrados brancos, que não possui qualquer outro tipo de inserção de objetos.

PN2.2.6 Panelinhas

Oito peças para forno e fogão, em miniatura, confeccionadas em plástico branco, foram coladas sobre um dos quadrados em vermelho intenso. Constituem duas “formas para pudim”, quatro “frigideiras” e duas “panelas”.

PN2.2.7 Botões

144 botões brancos e transparentes, de camisa, medindo 11 mm de diâmetro, com quatro furos, foram presos com linha branca sobre um dos quadrados brancos da colcha, preenchendo-o completa e homogeneamente, em fileiras compostas por 12 peças em sua largura e 12 peças em seu comprimento.

PN2.2.8 Grampos de cabelo

Aproximadamente cento e cinquenta grampos dourados para cabelo, classificados industrialmente como nº02, com 5cm de comprimento, foram costurados com linha branca sobre tecido bege, divergindo de um ponto central em uma circunferência.

PN2.2.9 Bonecas

41 bonecas rosadas de plástico, de 33 mm de comprimento, foram presas por linha vermelha em um dos quadrados vermelhos da colcha. Estas estão dispostas, enfatizando-se o centro, com oito peças que apontam para o mesmo. Em torno delas, estão as outras dispostas em círculos.

PN2.2.10 Pérolas e Strass

Um fio de linha branca foi passado por 291 pérolas industrializadas, de maneira seqüencial, como em um colar, tendo uma peça dourada com incrustação com strass, no início, e cinco, no final. O fio foi fixado por linha vermelha sobre um quadrado de tecido em vermelho intenso, em forma circular, que partiu de um ponto central em uma forma elíptica.

PN2.2.11 Flores de Biscuit

Miniaturas de flores de biscuit, em vermelho, rosa e branco, utilizadas para a

ornamentação de roupas, foram costuradas com linha vermelha sobre tecido vermelho, de maneira a ocupar homogeneamente todo o quadrado.

PN2.2.12 Calcinha

Uma calcinha branca, infantil, com aplicações de renda em três camadas, foi dobrada e aplicada sobre um dos quadrados em tecido vermelho intenso, cobrindo quase todo seu espaço.

Colocação de Objetos Transformados

PN2.2.13 Flores de Tecido Branco

26 “flores” foram confeccionadas em tecido branco, a partir de tiras de 5 cm do material, e costuradas lado a lado de maneira a cobrir quase todo o quadrado em tecido branco, um dos retalhos da colcha.

PN2.2.14 Flores de Tecido Bege

36 “flores” foram confeccionadas em tecido bege, a partir de tiras de 5 cm do material, e costuradas lado a lado de maneira a cobrir todo o quadrado em tecido bege, um dos retalhos da colcha.

PN2.2.15 Flores de Tecido Vermelho

36 “flores” foram confeccionadas em tecido vermelho, a partir de tiras de 5 cm do

material e costuradas lado a lado de maneira a cobrir todo o quadrado em tecido vermelho, um dos retalhos da colcha.

PN2.2.16 Flores de Tecido em Vermelho-Intenso

36 “flores” foram confeccionadas em tecido vermelho-intenso, a partir de tiras de 5 cm do material, e costuradas lado a lado de maneira a cobrir todo o quadrado em tecido vermelho intenso, um dos retalhos da colcha.

PN2.2.17 Absorventes Perfurados com Alfinetes

Sobre retalho em tecido vermelho-intenso, foram costurados dois absorventes higiênicos femininos, em linha vermelha que circundou ambos os objetos, dispostos lado a lado sobre o retalho da colcha. Sobre cada um deles, foram aplicados 42 alfinetes de costura em aço prateado (84 ao todo), que perfuraram a superfície dos absorventes em dois pontos cada um. À medida que eram colocados um acima do outro, formaram fileiras no sentido do comprimento dos absorventes.

PN2.2.18 Lingerie

Um “bolso” de tule branco com acabamento de fita de renda branca ao seu redor, foi costurado sobre um dos quadrados brancos da colcha, de maneira a armazenar um par de meias-liga bege, com aplicação de renda, e uma alça de soutien caramelo.

PN2.2.19 Composição em Cetim Vermelho e Renda

Ao redor de um pedaço de cetim vermelho, foi aplicada uma fita de renda branca, sobre a qual também foram aplicadas dez pérolas em linha dourada, que ainda foi usada em pequenos bordados. Cobrindo este material, foi costurada uma camada de tule branco. Pontos em linha vermelha para bordado foram feitos, fazendo uma moldura no quadrado.

PN2.2.20 Fuxico com Strass

Círculos de 10 cm de cetim vermelho-intenso, foram recortados e franzidos ao se passar uma linha ao seu redor e puxá-la. Foram dispostas em 4 x 4, ocupando todo o espaço de um dos quadrados em vermelho intenso, com a parte franzida virada para cima e, sobre o centro de cada uma delas, foi colada uma pedra de strass.

PN2.2.21 Fuxico em Voile

25 círculos de 9 cm de tecido (voile), vermelho, amarelo e bege, foram recortados e franzidos ao se passar uma linha ao seu redor e puxá-la. Destas, 17 são bege, uma é vermelha, cinco são vermelhas e bege e duas são amarelas. Foram dispostas em 5 x 5, ocupando todo o espaço de um dos quadrados vermelho intenso, com a parte franzida colocada para baixo, costuradas umas às outras com fio dourado.

PN2.2.22 Saquinhos

Nove retângulos de tecido branco de 3 x 4 cm, foram costurados um a um, e preenchidos com areia, formando pequenas almofadas. Foram presas em um dos quadrados brancos da colcha, na proporção 3 x 3, com linha passando sobre cada um e costurada no tecido, sendo três com linha de bordado em vermelho intenso, três vermelhas e três brancas.

PN2.2.23 Rosácea de Crochê

Ao centro de um dos quadrados bege, foi aplicado um trabalho em crochê, em formato de rosácea de 8 x 8 cm, confeccionado com linha em vermelho intenso. Contornando o quadrado, foi feito um bordado em forma linear com a mesma linha utilizada na confecção da peça ao centro.

PN2.2.24 Corações em Ponto cruz

Ocupando toda a área de um dos quadrados (15 x 15 cm), foi aplicado um tecido bege, utilizado para bordado. Sobre ele, foram feitos pontos em cruz que compuseram alguns corações vermelhos, espalhados homogeneamente. Ao redor do quadrado, foi feita uma moldura, também em ponto cruz, com linha branca.

PN2.2.25 Tiras de crochê

Duas tiras de crochê, de 75 x 150 mm cada, foram emendadas em seu lado maior e presas a um dos quadrados vermelhos, de maneira a cobri-lo totalmente. O trabalho, preso em suas extremidades com linha vermelha, foi feito em linha bege, em linhas que compõem um losango e pequenas rosáceas.

PN2.2.26 Renda vermelha

Quatro tiras de renda vermelha, de 35 x 140 mm, foram costuradas em seu lado maior, cobrindo um dos quadrados brancos. Cada tira possui quatro rosáceas em sua trama e sobre cada uma delas foi aplicada uma pérola costurada em fio dourado, somando-se 16, ao todo.

PN2.2.27 Renda com Prateado

Sobre um dos quadrados brancos, foi costurado um quadrado de 14 x 14 cm de renda branca, com trama que forma rosáceas em toda a superfície. Estas foram sobrepostas por bordados que acompanham seu formato, constituindo 9 vermelhos, 7 brancos e 6 prateados.

PN2.2.28 Renda com Pontos Vermelhos

Um quadrado de tecido rendado foi disposto ocupando todo o espaço de um dos quadrados vermelhos. Acompanhando suas rosáceas, bordados foram aplicados “enrugando”

o tecido com linha branca e sobrepondo os desenhos com linha vermelha intensa, compoemho 12 rosáceas, pontos de costura espalhados na superfície homogeneamente e delineando dois lados opostos da moldura do quadrado.

PN2.2.29 Laços brancos

Aproximadamente cinqüenta laços de fita, com largura de 15 mm, de cetim branco foram dispostos, ocupando homogeneamente todo o espaço de um dos quadrados vermelhos.

PN2.2.30 Laços vermelhos

Aproximadamente cinqüenta laços de fita, com largura de 15 mm, em cetim vermelho foram dispostos, ocupando homogeneamente todo o espaço de um dos quadrados bege.

PN2.2.31 Rosácea com Fita de Renda

Sobre um dos quadrados em vermelho intenso, foi costurada de maneira centralizada, uma fita de renda, com largura de 2 cm, formando um círculo de 13 cm de diâmetro. Sobre o desenho da trama da renda, que possui pequenos círculos, sete foram bordados com linha em vermelho intenso e, sobre 21, foram aplicadas proteções de pílulas recortadas da cartela.

PN2.2.32 Plumas

1 m de pluma em vermelho intenso foi preso em um dos quadrados brancos dentro de um bolso de tule vermelho, o qual foi costurado sobre o tecido branco em toda a sua borda.

DIVISÃO DO SUPORTE E CONTEÚDO DO RELEVO

Figura 1.7: Desenho esquemático de "Legado"

1.1.3 PROGRAMA NARRATIVO 3

A SINTAXE DOS RELEVOS

Este item leva em consideração o sistema de composição dos retalhos, considerando-se que, ao serem aplicados, sobre eles, os objetos compuseram formas que possuem relevância para as leituras que serão retomadas no segundo capítulo da tese.

A análise neste ponto, volta-se para os relevos, vistos como estruturas autônomas e prioriza elementos compositivos como linha, cor, forma, luz, tonalidade, contraste, direção, ritmo, repetição, concentração, dispersão.

3.1 Alfinetes de Fralda

Figura 1.8: Análise do retalho E5, equivalente a PN2.1.1, PN2.2.1 e PN4.1 (Vannuzini, 2003)

3.2 Flores Brancas

Figura 1.9: Análise do retalho E6, equivalente a PN2.1.13, PN2.2.13 e PN4.2 (Vannuzini, 2003)

3.3 Bijuterias

Figura 1.10: Análise do retalho E8, equivalente a PN2.1.2, PN2.2.2 e PN4.3 (Vannuzini, 2003)

3.4 “Fuxicos” em Voile

Figura 1.11: Análise do retalho E9, equivalente a PN2.1.14, PN2.2.14 e PN4.4 (Vannuzini, 2003)

3.5 “Saquinhos”

Figura 1.12: Análise do retalho E12, equivalente a PN2.1.15, PN2.2.15 e PN4.5 (Vannuzini, 2003)

3.6 Laços Vermelhos

Figura 1.13: Análise do retalho E13, equivalente a PN2.1.16, PN2.2.16 e PN4.6 (Vannuzini, 2003)

3.7 Círculo de Renda

Figura 1.14: Análise do retalho F5, equivalente a PN2.1.17, PN2.2.17 e PN4.7 (Vannuzini, 2003)

3.8 Cristais

Figura 1.15: Análise do retalho F10, equivalente a PN2.1.3, PN2.2.3 e PN4.8 (Vannuzini, 2003)

3.9 Renda Vermelha com Pérolas

Figura 1.16: Análise do retalho F13, equivalente a PN2.1.18, PN2.2.18 e PN4.9 (Vannuzini, 2003)

3.10 Sapatinhos

Figura 1.17: Análise do retalho G5, equivalente a PN2.1.4, PN2.2.4 e PN4.10 (Vannuzini, 2003)

3.11 Bastidor

Figura 1.18: Análise do retalho G7, equivalente a PN2.1.5, PN2.2.5 e PN4.11 (Vannuzini, 2003)

3.12 Renda Branca Bordada em Vermelho

Figura 1.19: Análise do retalho G9, equivalente a PN2.1.19, PN2.2.19 e PN4.12 (Vannuzini, 2003)

3.13 Panelinhas

Figura 1.20: Análise do retalho G11, equivalente a PN2.1.6, PN2.2.6 e PN4.13 (Vannuzini, 2003)

3.14 Botões

Figura 1.21: Análise do retalho G12, equivalente a PN2.1.7, PN2.2.7 e PN4.14 (Vannuzini, 2003)

3.15 Lingerie

Figura 133: Análise do retalho J11, equivalente a PN2.1.28, PN2.2.28 e PN4.26 (Vannuzini, 2003)

3.16 Grampos

Figura 1.23: Análise do retalho H9, equivalente a PN2.1.8, PN2.2.8 e PN4.16 (Vannuzini, 2003)

3.17 Flores Vermelhas

Figura 1.24: Análise do retalho H10, equivalente a PN2.1.21, PN2.2.21 e PN4.17 (Vannuzini, 2003)

3.18 Flores em Vermelho Intenso

Figura 1.25: Análise do retalho I5, equivalente a PN2.1.22, PN2.2.22 e PN4.18 (Vannuzini, 2003)

4.19 Trama em Crochê

Figura 1.26: Análise do retalho I7, equivalente a PN2.1.23, PN2.2.23 e PN4.19 (Vannuzini, 2003)

3.20 Composição em Cetim, Renda e Pérolas

Figura 1.27: Análise do retalho I12, equivalente a PN2.1.24, PN2.2.24 e PN4.20 (Vannuzini, 2003)

3.21 “Fuxicos” em Cetim e Strass

Figura 1.28: Análise do retalho I13, equivalente a PN2.1.25, PN2.2.25 e PN4.21 (Vannuzini, 2003)

3.22 Flores Bege

Figura 1.29: Análise do retalho I14, equivalente a PN2.1.26, PN2.2.26 e PN4.22 (Vannuzini, 2003)

3.23 Absorventes com Alfinetes

Figura 1.30: Análise do retalho J6, equivalente a PN2.1.27, PN2.2.27 e PN4.23 (Vannuzini, 2003)

3.24 Bonecas

Figura 1.31: Análise do retalho J8, equivalente a PN2.1.9, PN2.2.9 e PN4.24 (Vannuzini, 2003)

3.25 Corrente em Pérolas e Strass

Figura 1.32: Análise do retalho J10, equivalente a PN2.1.10, PN2.2.10 e PN4.25 (Vannuzini, 2003)

3.26 Renda Branca Bordada em Prata

Figura 1.33: Análise do retalho J11, equivalente a PN2.1.28, PN2.2.28 e PN4.26 (Vannuzini, 2003)

3.27 Corações em Ponto Cruz

Figura 1.34: Análise do retalho J13, equivalente a PN2.1.29, PN2.2.29 e PN4.27 (Vannuzini, 2003)

3.28 Calcinha

Figura 1.35: Análise do retalho K7, equivalente a PN2.1.12, PN2.2.12 e PN4.28 (Vannuzini, 2003)

3.29 Flores de Biscuit

Figura 1.36: Análise do retalho K5, equivalente a PN2.1.11, PN2.2.11 e PN4.29 (Vannuzini, 2003)

3.30 Laços Brancos

Figura 1.37: Análise do retalho K9, equivalente a PN2.1.30, PN2.2.30 e PN4.30 (Vannuzini, 2003)

3.31 Rosácea

Figura 1.38: Análise do retaiho K12, equivalente a PN2.1.31, PN2.2.31 e PN4.31 (Vannuzini, 2003)

3.32 Plumas

Figura 1.39: Análise do retalho K14, equivalente a PN2.1.32, PN2.2.32 e PN4.32 (Vannuzini, 2003)

1.1.4 Programa Narrativo 4

Texto E Contexto: As Tramas Dos Sentidos

O quarto PN de Uso concentra as estratégias de construção sintagmática da parte central, o miolo da colcha, composta pelos retalhos aos quais foram aplicados os relevos. Essas estratégias são determinadas também pelos procedimentos da composição plástica.

A disposição dos quadrados da colcha que receberam intervenção de objetos obedece a uma não-linearidade, mas também não há o privilégio de centros de tensão. Não é possível estabelecer um ritmo através de repetições seqüenciadas de quadrados preenchidos. A escolha de posições parece aleatória, mas percebe-se que houve o cuidado de não se estabelecer áreas vazias, o que veio a permitir uma harmonia que surge em todo o centro da colcha, sem preenchê-la totalmente, mas sim alternando movimentos.

Para melhor visualização, apresenta-se em seguida, uma diagramação dos pontos preenchidos no miolo da colcha.

Figura 1.40: Localização dos retalhos com inserções de objetos (quadrados em cinza)

Localização dos objetos na colcha

Alfinetes de fralda	Laços vermelhos	Sapatinhos de bebê		Flores em vermelho intenso		Flores de biscuit
Flores brancas					Absorventes	
		Bastidor		Crochê bege		Calcinha
Bijuterias					Bonecas	
Fuxicos		Renda com vermelho	Grampos			Laços brancos
	Cristais		Flores vermelhas		Pérolas e strass	
		Panelinhas			Renda com prateado	
Saquinhos de pano		Botões de camisa		Cetim com renda e pérola		Rosácea em crochê
Círculo de renda	Renda vermelha e pérolas			Fuxicos vermelhos com strass	Corações em ponto cruz	
		Lingerie	Flores bege			Plumas

Figura 1.41: Localização dos objetos inseridos em “Legado” (com base na imagem geral superior da colcha)

PNs 4.1 a 4.32**Composições dos Retalhos**

O universo de cada um dos quadrados é explorado sob o ponto de vista dos valores que transmitem desde a superfície do texto até os sentidos mais profundos, propostos pelos componentes matéricos dos objetos aplicados e por sua composição sintagmática. Nessa leitura são apontadas as operações e oposições fundamentais que orientam cada composição.

PN4.1 Alfinetes de Fralda

Dispostos sobre o retalho, os alfinetes estão, em sua maioria, presos uns aos outros. Obteve-se uma composição centralizada e simétrica.

Há um corpo sendo perfurado por eles, o tecido vermelho, que parece absorvê-los ao ser absorvido. A composição possui uma organicidade que é quebrada pelos ângulos retos do quadrado que a delimita. No entanto, os alfinetes ainda acompanham suas linhas retas.

Os objetos parecem contraditórios ao desenho que compõem. São perfurantes, pontiagudos, mas, juntos compõem uma forma orgânica. Sua cor é artificial, mas o vermelho de sua superfície é orgânico. Enquanto o vermelho remete ao sangue e à vida, o prateado, ao industrial, artificial.

Ambos elementos remetem à aproximação do objeto perfurante com o sangue, ao objeto penetrar na superfície, “cortá-la”, como se marcasse o início de uma intervenção cirúrgica, a abertura a um microcosmo orgânico. O corte, a abertura a um interior que sangra, mas que submerge o objeto que o atinge.

Oposições:	Sangue	Metal
	Orgânico	Industrial
	Vida	Não-vida
	Simétrico	Não-Simétrico

Operações:	Perfurar
	Prender

PNs 2,17,18,22 Flores em Tecido Branco, Vermelho, Vermelho Intenso, Bege

Existem quatro quadrados semelhantes que utilizam os mesmos elementos para construí-los. As diferenças se concentram na disposição destes elementos sobre os retalhos e a cor que possuem.

Esses objetos são compostos por tiras de tecido franzidas por linha e agulha, fazendo com que o tecido enrugue, fechando-o e voltando-se para o centro. Ao serem unidos uns com os outros, eles criam uma textura alta como se fossem babados sem começo, sem fim ou direção.

Olhando-se para este relevo, que vem a ser o mais saliente da colcha, tem-se uma idéia de um ornamento cheio de curvas, sombras e luminosidade que instiga o espectador, despertando a percepção tátil. No entanto, ao continuar a observação, começa-se a visualizá-lo como se fosse um grande buquê.

A partir do momento em que se pensa em quatro buquês de flores idênticas, com suas flores tão próximas, ao ponto de não se poder diferenciá-las, começa-se a pensar nos momentos que representam. Por que um buquê é maior que o outro? Teria maior importância? Remeteria a momentos diferentes? A mulheres diferentes?

As brancas aparecem em menor quantidade e podem remeter à pureza que a cor sugere. As bege, em maior número, preenchendo todo o quadrado, poderiam remeter ao passado, a um momento guardado com carinho. Já as vermelhas aparecem quase preenchendo todo o retalho. Paixão, sangue, maturidade sendo sugeridas?

Oposições:	Relevo	_____	Plano
	Flores	_____	Não-flores
	Cheio	_____	Não-cheio

Operações: Despertar

Franzir

PN4.3 Bijuterias

Adornos, formas geométricas, florais, piramidais. Corações, personagens infantis. Amarelo, azul, verde, vermelho, lilás, prateado, dourado, incolor. Brilho, transparência, relevo. Plástico, resina, metal, cristal.

Pequenas peças que antes estiveram presentes em orelhas, pescoços, são colocadas sobre a pele, como objetos a serem inseridos em roupas e tecidos. Perfuram, circundam, são incrustados no corpo. Sobre o tecido, parecem brincar, espalhados, trazendo um pouco de suas usuárias. Sem seus pares, simbolizam o desgastado, envelhecido, como algo recente, mas não muito duradouro.

Lembranças fugazes, coleções, resquícios de momentos que buscaram o novo. Um dia, belos, outro, quebrados e perdidos. Sinônimos do descarte, do que se compra e abandona, valoriza e despreza.

O branco do suporte, já envelhecido como bege, é o fundo destas manifestações do tempo, que dispõem o aleatório, como elementos vagos, soltos.

Oposições:	Novo	_____	Velho
	Brilho	_____	Fosco
	Pares	_____	Unicidade
	Valor	_____	Sem valor

Operações: Incrustar
Ornamentar

PN4.4 Fuxico em Voile

Trabalhados em tecidos e com cores diferentes, o fuxico também é empregado neste retalho. Costurados uns aos outros com fio dourado, em um total de 25 pecinhas, eles foram aplicados com a costura virada para baixo, ficando a parte lisa exposta.

Em sua maioria, são bege, constando seis vermelhos e dois amarelos. Parecem pedaços de roupas que foram aproveitadas, sem a preocupação de priorizar a monocromia em algumas peças que possuem estampa.

Ao olhar para estes fuxicos, tem-se a impressão de que eles estão “de costas”, escondendo-se. Constam apenas como formas arredondadas. “Fecham-se” entre si, unidos, sem se apresentarem, calados. No entanto, pode-se ver, através da transparência de seu tecido, que possuem dobras no lado que esconde, que convergem para seu centro.

Oposições:	Liso	————	Enrugado
	Fechado	————	Aberto
	Monocromia	————	Policromia
	Opaco	————	Transparente

Operações:	Fechar
	Convergir
	Trans-parecer

PN4.5 Saquinhos

Em uma primeira observação do retalho, tem-se a impressão de se ver nove travesseiros em miniatura presos por linhas que os envolve. À medida que se dá continuidade a esta observação, começa-se a perceber repetições e a se estabelecer novas correlações.

Os nove “travesseirinhos” aparecem aos trios, determinados pela linha em dois tons de vermelho e branco. Cada trio está envolvido e preso por uma delas e dispostos no quadrado na proporção 3 x 3. Com estas novas observações, as peças passam a sugerir jogos, como o “Jogo da Velha” ou o dos “Saquinhos” (ou “Cinco Marias”).

A costura e o enxoval, além de serem estabelecidos na proximidade com o universo feminino, também são inseridos como um jogo, no qual se ganha ou perde, deparando-se com esperanças ou decepções.

Oposições:	Lúdico	————	Prático
	Ilusão	————	Realidade
	Perda	————	Ganho
	Decepção	————	Esperança

Operações: Jogar
Prender

PN4.6 e 4.30 Laços Vermelhos e Laços Brancos

Em dois retalhos aparecem laços de fitas de cetim, sobrepostos uns aos outros, ocupando todo o espaço do quadrado. O primeiro é vermelho, com laços brancos aplicados sobre a superfície e, o segundo, branco com laços vermelhos.

A maneira como foram aplicados remete a um aglomerado que possui uma centralidade, semelhante à existente em flores como crisântemos.

Laços são ornamentos presentes na roupa do bebê, da menina e da mulher. Remetem a algo que precisa ser preso e adornado ao mesmo tempo. São funcionais e bonitos, simultaneamente. Estão em roupas, cabelos, peças de enxoval, sapatos, bolsas. Constituem um nó gracioso e o cetim, um tecido cintilante e macio, podendo estar em vestidos rodados de meninas, cabelos de bebês ou no lingerie sensual. Como algo atado, também remete ao desatamento, às sub-unidades separadas que o compõem.

Oposições:	Laço	_____	Fita
	Atar	_____	Desatar
	Utilidade	_____	Ornamento
	União	_____	Separação

Operações: Enlaçar
 Adornar
 Aglomerar
 Unir
 Separar

PN4.7 Círculo em Renda

Um círculo não possui começo e nem fim. Como um ciclo que se repete, a renda branca teve suas extremidades costuradas, formando um círculo aplicado sobre o vermelho intenso, de maneira a criar um contraste entre as duas cores.

A renda possui, em sua trama, pequenas rosáceas que se repetem 28 vezes em todo o seu comprimento, fazendo com que o círculo tenha ondulações como de pétalas de flor.

Sobre cada uma das rosáceas, foram aplicadas 21 proteções de pílulas anticoncepcionais, recortadas de sua cartela original. Nas sete rosáceas restantes, bordou-se pontos cheios com linha vermelha, em contraste com cartela vazia.

O círculo estabelecido pela renda/rosácea nada mais é do que o ciclo fértil da mulher, representado com elementos de um dos métodos contraceptivos. Como se não pudessem ser dissociados um do outro, fertilidade e contracepção se fundem para compor o mesmo texto, apoiando-se em ornamentos femininos. Ornamentos internos e externos, a flor que frutifica.

Oposições:	Círculo	_____	Quadrado
	Figura	_____	Fundo/trama
	Englobante	_____	Englobado

Operações:	Repetir
	Frutificar
	Circunscrever

PN4.8 Cristais

Cristais... transparências, brilhos. Transpostos seqüencialmente, de maneira a preencher todo o quadrado, em um primeiro instante, parecem compor escamas sobre o vermelho, uma trama de pedrarias.

São pequenas lentes incolores, através das quais se pode enxergar e se ofuscar diante da luz que é rebatida em suas faces cortadas. Anula-se em função de sua transparência, mas, ao mesmo tempo, atrai e fascina pelo brilho que reflete.

Trata-se de lâminas, retinas que separam o que é observado, de seu observador.

O mesmo cristal que brilha, é o que corta. O mesmo que atrai, repele, fazendo emergir o sangue que o sustenta, que o mantém costurado a uma pele vermelha, associando a beleza à dor.

Oposições:	Incolor	_____	Vermelho
	Brilho	_____	Fosco
	Beleza	_____	Dor

Operações: Transparecer

Fascinar

Temer

PN4.9 Renda Vermelha com Pérola

Compondo um quadrado que ocupou um dos retalhos bege, estão costuradas quatro tiras de renda vermelha que ocupam todo seu espaço.

Em sua trama, destacam-se rosáceas, que receberam a aplicação de uma pérola ao centro de cada uma delas, costurada com fio dourado. A trama da renda deixa transparecer o tecido abaixo, cobrindo sua superfície como um véu que, simultaneamente esconde e revela.

O vermelho se relaciona com o precioso, com o envelhecido, com marcas vivas e salientes.

Oposições:	Velho	_____	Novo
	Precioso	_____	Vulgar
	Escondido	_____	Revelado
	Trama	_____	Não-trama

Operações:	Transparecer
	Cobrir
	Revelar

PN4.10 Sapatinhos de Bebê

O par de sapatinhos de bebê que foi inserido em um dos retalhos da colcha, traz para o universo de “Legado”, o momento no qual a mulher se prepara para ser mãe, cuidando do enxoval do filho que espera.

Feitas à mão, estas duas peças destacam-se por estar prontas, confeccionadas por terceiros. Sua proporção, escolha da linha fina e bege, a presença de laços, aplicações de pequenas miçangas e acabamento em fio cintilante formam um conjunto minucioso, frágil. Apesar de extremamente delicadas, elas surgem no meio do quadrado vermelho, vibrantes.

O contraste está presente entre a delicadeza e a pureza dos objetos e o fundo vermelho, que pulsa, envolvendo-os. A vida presente na cor surge como condição ao bebê, ao seu surgimento. O sangue é a sua fonte de vida.

Os sapatinhos estão dispostos longe de seu dono. Ele não os está usando ou já não pode fazê-lo mais. Pode-se estabelecer, então, uma relação atemporal, pontuando-se passado e presente. Permanecem no centro do quadrado, fixados como resultantes do zelo de quem os fez, silenciosos, figuras míticas.

Oposições:	Espera	_____	Presença
	Proteção	_____	Exposição
	Vida	_____	Não-vida

Operações:	Tecer
	Esperar
	Nascer
	Proteger
	Preparar

PN4.11 Bastidor

O bastidor é um objeto utilizado para se esticar o tecido e prepará-lo para ser bordado. Este retalho, metaforicamente, não recebeu inserção de objetos.

Em toda a colcha, há a presença de quadrados que permaneceram sem a aplicação de elementos, no entanto este é o único que possui um indicativo, para a inserção: o bastidor, que instiga o interpretante. Por que o bastidor não foi retirado? Por que o trabalho parece ter sido interrompido? Quando ele será tirado? Alguém vai terminá-lo? O que poderia ser colocado naquele retalho?

O bastidor é um elemento questionador para o trabalho, uma incógnita e também uma mescla com a realidade. Como uma metalinguagem, ele se utiliza das próprias ferramentas que o artista utilizou para comunicar, como se ele ainda estivesse trabalhando ou convidando alguém a fazê-lo.

O objeto, ao ser visualizado a uma maior distância sobre a colcha, também parece um grande anel, mais especificamente uma aliança. Estaria relacionado a expectativas concernentes ao casamento, como algo a ser descrito ainda?

Oposições: Intervenção ————— Não-intervenção

Obra acabada ————— Obra não-acabada

Realidade ————— Não-realidade

Projeto ————— Realização

Operações: Esticar

Preparar

Prever

PN4.12 Renda com Vermelho

O segundo quadrado que sofreu inserção de renda em todo seu espaço, tendo ao fundo a cor vermelha, contém, além da presença de pontos irregulares feitos com linha vermelha, uma interferência da linha branca ao criar um relevo sobre a renda.

Os pontos executados sobre a renda parecem criar um certo distanciamento entre eles que sugere uma certa perspectiva. Entre eles, existem pontos, “bolinhas” bordadas e alinhavos em dois dos lados dos quadrados. Bordados com linha branca, criaram uma espécie de estrias no tecido, que estabelecem “caminhos” e direções.

Percebe-se, neste trabalho, uma composição assimétrica dos bordados, em contraposição à simetria da renda, como se um brincasse com o outro, ou fossem resultantes de uma fase de aprendizado, na qual a técnica manual ainda não é dominada. A passagem do próprio “legado”.

Oposições:	Simétrico	————	Assimétrico
	Técnica	————	Improviso
	Direções	————	Não-direção

Operações: Alinhar
 Dirigir
 Legar

PN4.13 Panelinhas

Dentre miniaturas, utilizadas como brinquedos infantis, destacaram-se oito objetos, que constituem utensílios domésticos. São duas panelas, quatro frigideiras e duas fôrmas com furos no meio.

Todos os objetos são brancos, aplicados a um fundo em vermelho intenso. As duas cores, ao contrastarem, compõem uma estrutura que faz com que os pequenos objetos pareçam elementos decorativos como qualquer outro objeto aplicado em bordados ou costuras. Eles são utilizados com uma propriedade que lhes garante uma familiaridade e exclusividade como se o trabalho fosse um adereço, um ornamento.

Esses objetos fazem parte das brincadeiras favoritas de meninas, que gostam de imitar suas mães em todas as tarefas executadas no lar. Seriam outras peças a serem colecionadas por elas. À pureza dos brinquedos brancos, o vermelho intenso se contrapõe, afirmando uma feminilidade.

Oposições:	Menina	_____	Mulher
	Brincadeira	_____	Trabalho
	Ornamento	_____	Utilitário

Operações:	Utilizar
	Brincar
	Trabalhar

PN4.14 Botões

144 botões tradicionais de camisa foram utilizados para preencher totalmente um dos retalhos da colcha. Eles foram empregados de maneira a seguirem carreiras, em um trabalho repetitivo e regular.

Quem utilizaria tantos botões de camisa? Em quais roupas eles seriam pregados? Quem os pregaria? Em quanto tempo isto seria feito?

Estas podem ser algumas das perguntas que o interpretante faria diante desse retalho. Em sua elaboração parece não haver uma preocupação em se executar formas ou desenhos, mas simplesmente em preencher completamente o espaço existente, como se este fosse o recorte de um momento em que alguém tivesse trabalhando exaustivamente, cumprindo uma rotina. No entanto, inclusive nesta rotina, é possível observar a graça de um objeto tão singelo a se repetir, compondo uma delicada textura em tons que cintilam um branco perolado, sobre um tecido com aparência envelhecida. A quantas camisas não teriam pertencido...

Oposições:	Unidade	_____	Carreira
	Rotina	_____	Graciosidade
	Momentos	_____	Vida
	Abre	_____	Fecha

Operações: Costurar

Prender

Abrir

Fechar

PN4.15 Lingerie

Cuidadosamente guardados em um bolso de filó branco, estão um par de meias-liga bege e um elástico cor de carne. A renda em torno do bolso quadrado acompanha o tipo de material que é utilizado na confecção de peças íntimas.

A própria meia já possui a liga em sua renda, feita com camadas de silicone. Elas substituem a peça utilizada antigamente, em uma versão mais prática. O elástico, utilizado em soutiens, também sugere a liga para prender as meias. Atualmente, este tipo de meias não é usado rotineiramente, mas sim para adornar o corpo feminino em momentos de sedução.

Este retalho parece, inclusive, estar protegido dos quadrados vermelhos que estão ao seu redor na colcha. Ele está preso ao bege, como que imaculado e envelhecido. Os momentos que proporciona ou proporcionou estão também protegidos no interior do quadrado branco, preservados ou, quem sabe, ansiosamente aguardados. Eles existem no imaginário, talvez à espera de um dia ideal.

Oposições:	Sedução	————	Indiferença
	Realidade	————	Imaginário
	Vivência	————	Lembrança

Operações: Vestir

Adornar

PN4.16 Grampos

Objetos, baratos e simples, os grampos constituem auxiliares para as mulheres, seja em penteados altamente elaborados ou improvisados, somente para segurarem os cabelos. Este é um dos objetos mais corriqueiros a serem encontrados em qualquer casa.

Grampos de cabelo são objetos que existem para propiciar segurança à mulher quanto a sua aparência. Eles existem para uso pessoal e não familiar, interessando às mães e filhas, mas ignorados por homens. São usados para “tramar” com os fios de cabelo, prendendo-os.

Para a composição, centralizada e circular, foram escolhidas peças douradas com pontas avermelhadas. Devido a sua cor e ao cuidado em se estabelecer, através da quantidade e da repetição, um desenho, elas se aproximam de adornos, jóias, sobrepondo-se à cor envelhecida sugerida pelo bege do tecido.

Oposições:	Precioso	_____	Barato
	Raro	_____	Comum
	Feminino	_____	Não-feminino
	Pessoal	_____	Comunitário

Operações:	Segurar
	Tramar
	Prender

PN4.19 Peça Bege em Crochê

Outra peça de crochê inserida na colcha, esta é constituída por linha bege, costurada sobre tecido em vermelho intenso. Aplicada com linha vermelha, o bordado sugere um acabamento ao pequeno trabalho.

Composto por linhas geométricas, seus pontos criam uma seqüência de pequenos quadradinhos, losangos e rosáceas. Poderia ser utilizado como detalhe de uma peça de enxoval, fosse uma colcha, almofada ou cortina.

Seu fundo vermelho o destaca, salientando o artesanal, a trama do trabalho que se impõe tomando conta de todo o retalho. No entanto, o suporte do tecido não foi descartado, o vermelho pulsa, dando vida, integrando-se ao tom envelhecido da linha trançada .

Oposições:	Velho	Não-velho
	Bege	Vermelho
	Ponto	Trama

Operações:	Utilizar
	Tramar

PN4.20 Composição em Cetim Vermelho, Renda e Pérolas

A composição deste retalho se ateve em criar ou reproduzir uma forma, coberta e protegida pelo filó branco, costurado em suas bordas com linha vermelha sobre o quadrado branco. Parece comunicar uma intimidade da mulher. Ela é composta por um pedaço de fita de renda, adornada com pérolas, e bordada em suas extremidades, com fio dourado. Parece estar “aberta”, expondo o cetim vermelho enrugado.

Fazendo uso dos próprios materiais que adornam o enxoval feminino, com delicadeza, surge a forma de uma vagina, representada ao centro do tecido branco. Ela remete à mancha vermelha sobre o branco, prova de perda da virgindade, à descoberta da sexualidade e à visão romântica (evocada pelos adornos minuciosos).

No despertar para a sexualidade, muitas vezes precoce, a menina/ mulher inicia um convívio com contradições, de preservação e exploração, timidez e ousadia, tradição e inovação. São dualidades com as quais aprende a conviver, tratando-as no adorno que a atrai e protege.

Oposições:	Preservação	————	Exploração
	Timidez	————	Ousadia
	Mácula	————	Não-mácula
	Atração	————	Reação

Operações: Expor
Reproduzir

PN4.21 Fuxicos com Strass

Pequenas bolsinhas redondas foram criadas para ser em aplicadas em um dos retalhos em vermelho intenso. Feitas em cetim vermelho, costuradas uma a uma, elas são o resultado de um procedimento que busca o aproveitamento de retalhos para criar colchas, almofadas e ornamentar peças do vestuário. E a este procedimento, utilizado muito no Brasil, dentro da cultura espontânea, dá-se o nome de “fuxico”.

Sobre o quadrado, foram dispostos 16 fuxicos, de maneira simétrica, um ao lado do outro. Inseridos aos pares, contêm pedras de strass depositadas no centro de cada um deles. Requintes femininos.

Ao observá-las, é possível estabelecer vínculos com formas orgânicas e arredondadas, vibrantes, vermelhas. Sua simetria remete às formas naturais como às rosáceas, às frutas, às ninféias.

Inseridas em “Legado”, estas pequenas costuras também sugerem formas femininas. Aos pares, podemos pensar em formas femininas, orgânicas, vivas. Umbigos, ovários, seios, úteros? O centro de cada um é valorizado, destacando-os. São vermelhos e estão inseridos nele, como que banhados pela cor, ficando apenas o ponto brilhante em destaque. Estrelas, centros vitais, de luz e de vida.

Oposições:	Sobras	————	Reaproveitamento
	Vida	————	Procriação
	Vermelho	————	Prata
	Opaco	————	Brilho
	Sangue	————	Água
Operações:	Costurar		
	Ornamentar		
	Procriar		

PN4.23 Absorventes e Alfinetes

Pessoais e higiênicos, absorventes são objetos que não costumam ser expostos, nem tão pouco o que se passa com eles. Foram criados para substituírem pedaços de pano e para assegurarem um maior conforto e segurança para quem os usa.

Dispostos sobre um dos retalhos em vermelho intenso de “Legado”, dois absorventes foram costurados com linha vermelha , valorizados como um adorno feminino. Sobre eles, os 84 alfinetes estão perfurados, marcando relevos no algodão.

Tanto a costura com a linha quanto os alfinetes furam sua superfície, criando uma continuidade, um ritmo. Não há sangue sobre eles, mas objetos metálicos e o vermelho da linha que cria marcas. Sua utilidade não existe mais; foi transformada em metáfora; uma dor está registrada.

Oposições:	Dor	————	Prazer
	Vermelho	————	Branco
	Sangue	————	Não-sangue
	Alfinete	————	Algodão
	Metálico	————	Orgânico
	Pontiagudo	————	Macio

Operações:	Absorver
	Furar

PN4.24 Bonecas

Olhando-se para esta composição com bonecas, inicialmente, a impressão é a de se deparar com corpos pequenos e vivos que estabelecem vínculos entre si, principalmente pela cor que apresentam.

Ao perceber que se trata de pequenas bonecas, a primeira impressão se dissipa e, ao mesmo tempo, se reforça. Se por um lado, o plástico se apresenta em toda a sua materialidade, em pequenos brinquedos imóveis costurados, por outro, a aparência de filhotes se reforça, vinculando-se ao vermelho, ao fundo, que os destaca.

Juntos, os objetos desenham uma trama centralizada e crescente, que também remete ao orgânico. Esta trama parece se expandir do tecido e brincar. Há um dinamismo que converge para o centro do quadrado e que atrai o olhar para uma construção de corpos e não para um dos objetos de maneira isolada.

São meninas, bonecas, bebês? Quem está brincando com quem?

Bonecas acompanham todo o crescimento das meninas, que quando deixam de ser meninas, preparam-se para cuidar dos bebês. É um ciclo vivo, um mecanismo vivo e repetitivo.

Oposições:	Menina	_____	Bonecas
	Mulher	_____	Bebês
	Unidade	_____	Ciclo

Operações: Brincar

Criar

PN4.25 Pérolas e Strass

Pedras únicas, nacaradas, belas e delicadas, as pérolas são o resultado da lenta convivência de moluscos com grãos de areia que intervêm em seu interior, resultando em um glóbulo duro e desejado por seu alto valor.

A pérola é associada à mulher, em jóias que procuram a sedução por meio do adorno.

Na composição que se utiliza dessas peças, o desenho foi construído por um fio que as prende, tendo em suas extremidades pedras de strass, as quais também despertam o desejo feminino devido ao seu brilho.

A forma centrífuga trabalha com um ponto de atração ao centro, traçando caminhos circulares. O vermelho recebe o fio, prendendo-o e destacando-o através do contraste.

Estabelecem caminhos, sinuosidades que se formam, na seqüência das pedras. Percursos de sedução que se desenrolam em si mesmos.

Oposições:	Areia	—————	Jóia
	Natureza	—————	Cultura
	Não-valor	—————	Valor

Operações:	Seduzir
	Compor
	Transformar

PN4.26 Renda em Prateado

Neste retalho, a renda branca é utilizada para cobrir totalmente o quadrado bege. Sobre ela, ocorrem interferências das linhas branca, prateada e vermelha, que acompanham o desenho da trama da própria renda.

No bordado, a linha cria desenhos dentro da simetria da renda. No entanto, uma nova forma surge, repetindo-se nas três cores utilizadas. Parecem aranhas que, brancas, fundem-se à renda; prateadas, remetem a um certo requinte e, vermelhas, se sobrepõem à composição. Uma delas parece, inclusive, estar tecendo, sendo constituída do mesmo material do qual é feita.

Aranhas tecem, fiam, protegendo e zelando por sua cria. “Ornamentam sua casa”, em uma funcionalidade que garante sua existência. Possuem uma proximidade com as mulheres, em seu instinto e procedimentos orgânicos.

Oposições:	Aranha	—————	Mulher
	Teia	—————	Trama
	Sobreviência	—————	Ornamento

Operações: Desenhar
Fiar

PN4.27 Corações em Ponto Cruz

Em um tecido bege, destinado ao bordado em ponto cruz, encontram-se vários corações executados com linha em vermelho intenso, espalhados de maneira homogênea sobre todo o quadrado que ocupa o espaço do retalho.

Corações constituem símbolos diretamente vinculados ao amor e à emoção. Remetem ao emocional, característica marcante da personalidade feminina. Inclusive os sentimentos da mulher são transformados em ornamentos estendidos ao vestuário da mulher e objetos que a cercam. Cruzes remetem ao padecimento, castigo, sacrifício.

Os dois símbolos relacionados voltam-se para significantes que tragam em seu conteúdo a natureza protetora, acolhedora, sublime, características maternas, femininas.

Oposições:	Amor	————	Dor
	Coração	————	Cruz
	Preenchimento	————	Vazio

Operações:	Bordar
	Simbolizar
	Sublimar

PN4.28 Calcinha

Dobrada cuidadosamente, a calcinha de algodão com rendas surge costurada a um dos retalhos em vermelho intenso, deixando apenas dois vãos denunciando-o. Ao seu redor, somente existem outros quadrados brancos.

Em sua brancura, apresenta-se como uma roupa íntima para meninas com aproximadamente três anos de idade, o que não a impede de possuir características que são comuns inclusive às peças para mulheres.

Objeto criado para a proteção da mulher, a calcinha constitui a peça de roupa que mais próxima está do órgão feminino. Ela é a cúmplice do desenvolvimento sexual da mulher, desde sua infância até sua maturidade. É ela que acompanha os ciclos e manifestações da sexualidade da mulher, como uma receptora de reações íntimas, resultantes de alterações orgânicas, emocionais, fisiológicas.

O branco, ao se encontrar com o vermelho, representa a transitoriedade comum à vida da mulher, desde a sua castidade até sua maturidade, um dualismo que acompanha sua vida inteira.

Oposições:	Mácula	————	Não-mácula
	Físico	————	Emocional
	Inocência	————	Experiência

Operações:	Proteger
	Guardar
	Adornar

PN4.29 Flores de Biscuit

Flores sempre foram utilizadas como simbologia do universo feminino. Elas surgem em decorações, adornos, impressos, vestuário. São sinônimos de fragilidade, beleza, encantamento, nas mais diferentes formas, confeccionadas e com sua imagem reproduzida nos mais diferentes materiais existentes.

Especificamente, as flores de biscuit (massa para moldar feita com farinha), são aplicadas em enxovais de bebês e meninas-moças, adornando mantas, peças de roupa e acessórios diversos.

Elas parecem ter sido distribuídas sobre o retalho como se tivessem brotado do tecido vermelho. Surgem em sua pureza e delicadeza do vermelho que remete ao sangue, à maturidade, à procriação. Não estariam elas presentes no sangue que acompanha a mulher em toda a sua vida? Será possível dissociá-las, em toda sua simbologia, dos atributos orgânicos da mulher? Não serão seus símbolos também?

Oposições:	Broto	_____	Flor
	Menina	_____	Mulher
	Fragilidade	_____	Durabilidade
	Infância	_____	Maturidade

Operações: Decorar

Encantar

Brotar

PN4.31 Rosácea em Crochê

A produção de trabalhos manuais têxteis possui uma característica comum a todas as técnicas que envolve: a presença de padrões simétricos construídos pelos pontos que se formam de maneira geométrica. Os padrões são baseados em formas naturais, nas quais se destacam os florais. É comum ver nestes padrões, desenhos como pétalas de rosas, centralizado, os quais se denominam rosáceas.

No retalho aqui mencionado, uma rosácea confeccionada em crochê (técnica comumente apreendida de uma geração a outra pelas mulheres), linha em vermelho intenso, está costurada ao centro de um dos quadrados bege. Ela é o resultado de entrelaçamentos com agulha e paciência. Ao seu redor, uma carreira executada com a mesma linha delimita o espaço do retalho.

A trama do crochê instala-se na colcha, imprimindo-lhe a exclusividade de uma produção que trança fios com a intenção de ornamentar enxovais. A necessidade do artesanal é latente, da marca das mãos, do zelo, como se estabelecesse o vínculo entre quem a criou e o seu destinatário.

Oposições:	Ponto	————	Trama
	Destinador	————	Destinatário
	Criador	————	Criatura

Operações: Tecer
 Centralizar
 Vincular

PN4.32 Plumas

Em um dos quadrados, encontra-se um filó vermelho costurado de maneira a prender um material macio e efusivamente vermelho. Para observá-lo, somente com a aproximação é possível arriscar saber do que se trata.

Em um primeiro instante, parece o avesso de uma peruca, mas depois há a curiosidade que é desperta com fiapos que saem pelas extremidades do retalho. Parecem penas.

Trata-se de plumas que foram armazenadas pelo filó vermelho. Seria para evitar que as pequenas penas se espalhem por toda a colcha? Neste caso, também não seria, o filó, uma tela para limitar a leveza e fluidez do outro material?

Plumas vermelhas são extravagantes, exuberantes, vibrantes e, no entanto, o filó cerceia todos estes atributos. Seu corpo volátil é reprimido pelo filó. Apenas sua cor, viva como o sangue, não é apagada, como reminiscências de sua existência.

Oposições:	Exuberância	_____	Repressão
	Expansão	_____	Contenção
	Fluido	_____	Estanque
	Sangue	_____	Coágulo

Operações:	Fluir
	Vibrar
	Prender
	Conter

1.1.5 Programa Narrativo 5

Texto E Contexto: Pregnâncias

O Programa Narrativo Adjunto 5, visa à leitura do espaço no qual “Legado” será exposta, como será inserida, como será disposta, e para quais estruturas foi composta.

Apesar de analisada como um objeto planar, um suporte bidimensional, ao ser exposta, a obra se expande para a terceira dimensão, abrindo-se a novas possibilidades de interpretação.

Esse programa volta-se para as transformações dos sentidos, por adequações contextuais diferenciadas, tendo nas localizações, programas independentes e não coincidentes e alternativos.

De acordo com o gráfico, estabelece-se alguns Pns adjuntos, decorrentes desta leitura:

PN5	PN5.1 (dobrada)
	PN5.2 (sobre a cama)
	PN5.3 (em um varal)
	PN5.4 (na parede)

Figura 1.42: Divisão do Programa Narrativo 5

Cada um dos Pns adjuntos de PN5 são possibilidades de adequação e disposição de “Legado”, que constitui um objeto a ser apoiado em algum suporte.

Dobrada, ela não pode ser contemplada ou analisada, não corresponde a sua função estética, apesar de necessitar ficar desta forma quando não está exposta. Ela pode ser guardada como se a sua função fosse a de uma peça de enxoval.

Ao ser aberta sobre uma cama de casal, a visão da colcha passa a concentrar o olhar do observador para os relevos que “crescem” do espaço bidimensional. A cama, ao ser inutilizada naquele momento em sua função de objeto para repousar, deitar, passa a ser inserida à obra, tornando-a tridimensional.

Pendurada em um varal, a colcha adquire uma nova condição visual. Ela parece um grande estandarte, remetendo ao artesanal, ao que não se utiliza, só se contempla. Ela adquire uma aparência retórica, narrativa, sustentada pelas grandes margens e dinamizada pelo movimento que as cores e tonalidades evocam. Esta posição está próxima da visão de galeria, que pode expô-la pendurada à parede, salientando sua bidimensionalidade.

Também observaram-se alterações quanto à textura dos relevos, quando se posiciona o trabalho na posição horizontal e vertical. A horizontalidade permite uma melhor percepção, a espessura, o volume, a sombra, a luz. Já a verticalidade colabora com uma planificação maior, sendo melhor verificados elementos como linha, ponto, cor, contraste.

Figura 1.43: “Legado” exposta no XIX Salão de Artes Plásticas de Jaú (Marins, 2002a)

Figura 1.44: detalhe de "Legado" disposta sobre a cama (Marins, 2002b)

Figura 1.45: Imagem de "Legado" pendurada (Vannuzini, 2003ak)

Neste capítulo, através da estruturação do Programa Narrativo, a leitura de “Legado” foi realizada de maneira a priorizar os conteúdos internos do trabalho, em seus valores compositivos e expressivos, daí as considerações de análises sintática e semântica. Esta etapa de pesquisa favoreceu a delimitação do olhar para a obra em si, seu processo de construção, os procedimentos de transformação dos valores dos materiais utilizados, na sua metamorfose em objeto mítico: a colcha de retalhos plena de significados semi-simbólicos, o “Legado”.

Para dar continuidade à investigação de “Legado”, enquanto metáfora da investigação a respeito da presença do fio e da costura na arte contemporânea, será proposta uma intertextualidade inerente a outros universos.

No capítulo seguinte, a leitura se dará em função de contextualizações da produção artesanal têxtil quanto a seus aspectos culturais. Sob este aspecto, alguns itens tratarão das simbologias presentes nas atividades femininas no lar, arquétipos inseridos na tradição oral e na tradição brasileira, e projeções destes conteúdos nas artes visuais. Considerações serão abordadas acerca do feminino e do objeto como linguagem; na obra artista Louise Bourgeois, como precursora; nas artes visuais brasileiras, desde sua formação cultural até o século XXI, enfocando-se as obras de alguns artistas contemporâneos.

CAPÍTULO 2

LEGADO: CONTEXTUALIZAÇÕES

2.1 Aspectos Culturais

Após ser executada uma leitura de “Legado” em seus conteúdos internos, os questionamentos passam a ser direcionados para a sua contextualização. De onde surgiu como objeto, qual a procedência de seus conteúdos, de sua forma?

Partindo-se do princípio que “Legado” é um objeto que teve sua “utilidade” anulada para compor um trabalho exclusivamente estético, retirado de seu contexto original, a primeira observação a ser feita é que houve uma nova contextualização. Ele saiu da condição de objeto utilitário para a condição de objeto artístico. Foi deslocado de uma linguagem cotidiana para uma linguagem plástica, caracterizada pelas artes visuais contemporâneas, que se abre para novas possibilidades de interpretação e para procedimentos vindos das mais diversas áreas desenvolvidas pelo ser humano.

Após observar o objeto em seus detalhes, a investigação no âmbito da obra converge para questões que permitam um esclarecimento quanto a sua presença nas artes visuais. Por que uma colcha estaria disposta em uma exposição ou galeria? O que vem a ser uma colcha de retalhos? Por que ela é feita? Por que seria escolhida para comunicar algo?

São questionamentos que surgem durante a observação sobre o fazer humano e o que este fazer comunica.

Este capítulo é proposto como uma continuação do estudo de “Legado” como manifestação artística e prioriza os universos que ela envolveu ao ser composta. São conteúdos intrínsecos ao próprio ser humano e sua organização cultural que, analisados, apontam para necessidades a serem atendidas, presentes em toda uma simbologia construída a partir da leitura do mundo e de como a natureza se apresenta ao homem.

A investigação será organizada em dois tópicos que relacionarão, em imagens verbais e não-verbais, leituras que enfatizem simbologias presentes na tradição oral; projeções e influências nas artes visuais. Vale salientar que o universo feminino será destacado, conforme foi observado durante toda a pesquisa, confirmando-se o veio no qual a obra se desenvolveu.

2.1.1 Cultura E Simbologias:

A Mulher E As Atividades Têxteis No Lar

Uma colcha de retalhos aponta para uma tradição do fazer artesanal, presente na cultura espontânea. Primeiramente, é um objeto utilizado para cobrir a cama, preservando a limpeza dos lençóis ou para cobrir o corpo. Dentro dos padrões artesanais, remete a uma tradição que prioriza o trabalho manual, a escolha de tecidos ou da costura, em um cuidado voltado para o futuro usuário do objeto. Este usuário será o centro de cuidados e zelos que justificarão toda uma elaboração, mesmo que humilde (o que ocorre muitas vezes, daí a utilização de retalhos, restos de tecido), e aqui não cabe avaliar o requinte dos materiais, mas sim a motivação que conduz mãos a elaborações bastante complexas.

No caso de uma colcha de casal, como é o caso de “Legado”, outras considerações tornam-se pertinentes. Ela é uma das peças a serem utilizadas em uma casa. É providenciada, muitas vezes, junto a outras peças de cama, mesa e banho, compondo o enxoval que a noiva levará para sua futura casa. No passado, fazia parte do “dote” a ser oferecido ao futuro noivo e resultado do aprimoramento que a mãe desenvolvia com a moça em suas prendas. Mesmo que fosse confeccionada por terceiros, era sempre sinônimo de qualidades a serem avaliadas pelo futuro marido.

Historicamente, o enxoval está presente nas mais diversas culturas. No processo de adaptação do homem ao meio, muitas necessidades foram supridas por meio do aprimoramento de técnicas envolvendo a elaboração e o aproveitamento de matérias-primas. Os costumes foram desenvolvidos para garantir a sobrevivência deste homem, convergindo para sua perpetuação. E a eles se mescla a história do trabalho com fios, dentro da produção espontânea.

Durante milhares de anos, o homem vestiu-se totalmente de peles, confeccionando peças com extremo domínio técnico. Existem registros da utilização da costura há 34 séculos atrás (Barthes, 1957, p.3.), comprovando já haver neste período um padrão que garantia a confecção de peças cortadas e costuradas de maneira calculada, demonstrando virtuosismo por parte de seus artífices, provavelmente mulheres que não saiam para caçar.

O papel da mulher como este artífice está presente na história desde que o homem necessitou recorrer a fios, agulhas e amarras para auxiliá-lo em seu dia-a-dia. Por uma questão

de sobrevivência, elas garantiam a costura de botas com tendões de animais, a fim de que os homens, ao caçarem, não tivessem seus pés congelados e suas vidas comprometidas.

No decorrer dos séculos, o cotidiano da mulher foi traçado a partir de procedimentos domésticos, afazeres de conservação da casa e cuidados com os filhos que garantiam sua presença constante no interior dos lares. Este espaço, onde a mulher está presente e ao qual está estreitamente vinculada, é também o seu símbolo. Tradicionalmente, na casa a mulher apreende as atividades que levará para o resto de sua vida. Nela, é ensinada a cozinhar, lavar, passar, plantar, fiar, tecer, costurar, bordar, sendo preparada para auxiliar seu futuro marido na economia doméstica, cumprindo seu papel como esposa e mãe.

Figura 2.1: Imagem da mãe zelosa, no interior do lar, em 1910 (Cott, 1990, p.617)

A casa é o símbolo permanente de proteção e economia, indo além da fisicalidade, de sua estrutura material. O historiador francês Durando de Champagne (Dalarun, 1990, p.170), ao citar a mulher na Idade Média, enfatiza que a casa é um espaço moral, lugar de estabilidade, de isolamento. Nele a mulher era privada de contatos externos e riscos que abalassem a segurança e a virtude femininas. Metaforicamente, este é o espaço da consciência.

Também para o filósofo Gaston Bachelard (1996, p.33), a casa está inserida nos “valores da intimidade”, como “um grupo de hábitos orgânicos, fisicamente inserida em nós”. Sua visão, desenvolvida a partir de seu estudo fenomenológico, estende-se aos espaços habitados e construídos pela imaginação e sua essência enquanto proteção e abrigo.

Baseando-se em Carl Jung (Bachelard, 1996, p.37), Bachelard cita a casa como um abrigo do inconsciente e do pré-consciente, porões e sótãos onde depositamos nossos medos, guardando experiências prontas a serem resgatadas na memória, sob a luminosidade do sótão, ou depositadas sob a escuridão do porão.

A mulher está profundamente inserida nesse contexto.

No enxoval da noiva, do bebê, nas roupas tricotadas, feitas em crochê, bordadas, nos tapetes e em muitas outras peças confeccionadas manualmente, notam-se reminiscências de um ensinamento incorporado pelas gerações, zelos procedentes do afeto, do exercício da atividade no lar e do domínio técnico. Utilizar a roupa confeccionada pela mãe ou pela avó é desfrutar do mesmo zelo e proteção presentes na casa. Guardá-los é também conservar o que significam e aprender a fazê-los é dar continuidade a este “ritual” familiar e arquetípico.

Figura 2.2: Relevo datado dos séculos XIII-XIV, que retrata duas mulheres tecendo e fiando no interior do lar (Dalarun, 1990, p.217)

Segundo Bachelard:

...a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? (...) ...a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportando-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. (BACHELARD, 1996, p.24-5)²

² BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.24-5.

Desde a Antigüidade, a imagem da valorização da mulher está relacionada à imagem da mulher trabalhadora, que assume atividades no lar. Em vasos encontrados na Grécia, desenhos ilustram cenas nas quais as mulheres desenvolvem ocupações no interior da casa, relacionando a presença feminina à esposa perfeita, sempre ocupada em meio a suas servas e demais mulheres no lar, entre teares e cestos de lã. Nesse ambiente, principalmente, o trabalho têxtil é destacado.

As mulheres gregas não eram cidadãs, mas esposas, mães e filhas de cidadãos, e senhoras da relação com os deuses durante os rituais. Tecer está associado a estes rituais, assim como a confecção do peplo ou do quíton, capa tecida e oferecida aos deuses durante as festividades a Pan-Ateneias, Apolo ou a Hera.

O simbolismo ritualístico presente na tecelagem, para essas mulheres, está acima da atividade que exerciam, já que a Patrona da Tecelagem, Pan-Ateneias, é a sua protetora e iniciadora.

Sobre a mulher na Antigüidade Clássica, poucos escritos foram encontrados e o olhar que os documentou é masculino, portanto não são incluídas informações sobre o dia-a-dia. São textos e, principalmente, imagens que nos remetem às práticas de uma sociedade que impunha à vida dessas mulheres suas funções: casamento, procriação e vida religiosa. (Louraux, 1990, p.411)

À mulher grega era reservado o gineceu, espaço privado da casa, onde a “vida ritual” era administrada por ela desde o nascimento até a morte, em um universo contido no domínio do sagrado, local onde se dava sua aprendizagem e a iniciação. À dona da casa era concedida uma autoridade religiosa sobre o conjunto de mulheres que habitavam o *oikos* (organização familiar grega), sendo ali seu domínio. Fora dali, somente as escravas podiam realizar trabalhos.

A lã, em decorrência do pastoreio (atividade desenvolvida largamente na Grécia desde a Antigüidade), era utilizada na fiação e na tecelagem, por isto era comum existirem oficinas de fiação e tecido nas residências, inclusive no Palácio de Cnossos. A relevância destas atividades era tão acentuada e tão relacionada com a atuação feminina, que até para indicar o aposento da rainha, a imagem de uma roca era utilizada como símbolo da mulher. Estas atividades teriam sido ensinadas aos mortais por Arcas, fundador da Arcádia, cidade originária da Grécia, segundo a mitologia.

Em Roma, fusos e rocas eram utilizados em cortejos de cerimônias nupciais, decorados com lã e linho, com a finalidade de “...lembrar a jovem dona de casa que deverá consagrar a maior parte do tempo com suas servas.” (Dalarun, 1990, p.33)

A mulher assume o papel de tecedora e mantenedora do processo de renovação do vínculo com as divindades, o que se repete em várias religiões. Além de intermediar o contato humano com o divino, a tecelagem simboliza a unidade política de Atenas, na qual as mulheres vêm a ter sua função, mesmo sem ser cidadãs, sob direção das sacerdotisas que dirigiam a confecção, supervisionando as mais jovens. E é nesse espaço comunitário do gineceu, utilizado por elas, que o diálogo verbal e gestual é absorvido. Há uma comunicação entre elas no momento de fiar, bordar, que permite uma cumplicidade de sentimentos e anseios que acabam por ser traduzidos no contexto das atividades realizadas.

Dentro dessa cumplicidade, inclusive canções eram entoadas na hora do trabalho. Nas “Canções de Tear”³ (que se tornariam gênero literário durante a Idade Média), cotidiano, sonhos e percalços da alma feminina são traduzidos em palavras, vozes e atitudes demonstradas em serões de mulheres que cosem, bordam e cantam.

Figura 2.3: Nesta pintura do século XV, o mundo ideal é aproximado do natural. Em um mundo rural em louvor a Deus, ovelhas são apascentadas ao mesmo tempo que as mulheres se ocupam com a fiação. (Dalarun, 1990, p.163)

Segundo Danielle Régnier-Bohler (In: Dalarun, 1990, p.52): “As fiandeiras entregam-se a uma troca circular, mas elas prometem, a um belo futuro, o fio da memória das mulheres: os segredos dirigem-se a sujeitos femininos e serão legados às mulheres que hão de vir”. O trabalho, ao ser dado em herança, lega com ele, símbolos da intimidade feminina, em uma leitura sobre a vida, de sinais obscuros e velados.

³ “... uma ‘Canção de Tear’ (*Chanson de Toile*), assim chamada devido às atividades que as mulheres realizavam ao longo do ano, o girar da roca para tecer. Estas *chansons* são narrativas românticas que contam histórias de personagens femininos, normalmente de origem nobre. As canções começam nomeando a heroína: *belle Doette, belle Yolanx ou belle Aye*; elas descrevem o que ela está fazendo então: sentada à janela, costurando, ou lendo um livro. O início das canções introduz uma grande variedade de narrativas, algo trágico, algo seduto ou algo humorístico... Os poemas de *trobairitz* e as *Chansons de toile* sobreviveram quase completamente sem melodias, poucas foram as que restaram contendo letra e música.” (Achantar, 2003)

O ócio era considerado perigoso para as mulheres, uma abertura para pensamentos e desejos ilícitos, por isto a elas era dedicada a lista de trabalhos considerados honestos e lícitos que mantivessem os pensamentos e mãos ocupados, estando entre eles, fiar, coser, bordar, remendar. A linha, a agulha, o fuso, a lã e o linho, sempre acompanharam a mulher virtuosa, (como pode-se ver inclusive em texto bíblico, no livro de Provérbios, capítulo 31), além de ser, em segundo plano, uma outra fonte para a economia do lar. Na verdade o trabalho também era uma forma de dominar as mulheres, controlá-las e mantê-las em casa.

No período medieval, providenciar o enxoval para o casamento só não era mais importante que o dote da noiva, garantia de sustento para a nova família. Era composto por roupas que pudessem ser descosidas para servir às futuras gerações. No entanto, as variações da moda (cada vez mais sujeitas ao gosto feminino), tornavam o vestuário cada vez mais difícil de ser aproveitado e, por isto, menos durável. Ao invés de ser passado para as filhas, era rapidamente abandonado às criadas. A moda não era muito bem vista pelos futuros maridos, que preferiam as roupas mais simples, com longas caudas, ou peças de tecido não cortado, que poderiam ser aproveitadas mais facilmente.

Nesse período, a moda foi apontada como a causa de falta de oportunidades de casamento, da perversão sexual e da esterilidade. O que, por um lado teria desencadeado a queda do Cristianismo, por outro, teria enriquecido os judeus (Canarozzi, 1958). Mas o fato da roupa ser desenvolvida em função da mulher, não impediu que ela continuasse totalmente submissa a seu marido e que sua remuneração no mercado de trabalho permanecesse injusta e deficiente. E uma das soluções para uma época como esta, de discriminação e pouca oferta de trabalho, era a prostituição.

Segundo Braudel, no século XII, os empresários contratavam famílias inteiras, pagando a metade do que pagariam a um homem. No caso de uma mulher sozinha, pagava-se metade do que uma mãe e o filho receberiam juntos. Os homens representavam vinte por cento, as mulheres 45% e as crianças de cinco a 14 anos, 35%, da mão-de-obra.

Ainda durante o Renascimento, a vida de uma mulher renascentista se desenrolava, desde a sua infância, em função de seu dote. Dependendo da condição social de seus pais, a menina saía de casa aos dez, doze anos de idade, com o propósito de trabalhar e acumular dinheiro para seu casamento. Isto ocorria com cerca de oitenta por cento das meninas que viviam no campo.

Deixando precocemente sua infância, partiam para trabalhar nos mesmos ofícios desenvolvidos por suas mães: trabalhos agrícolas simples, o cuidar de crianças, costurar, ou fiar. As que fossem destituídas de um dote para se casarem, estava reservado um futuro

incerto, no qual estariam à mercê dos trabalhos oferecidos para seu sustento, o que incluía a prostituição. Embora a mão-de-obra feminina fosse essencial para o desenvolvimento das indústrias têxteis européias, não era valorizada, pagando-se pouco por ela.

As jovens vinham do campo para serem aproveitadas no setor que mais crescia: o da produção da seda. Se por um lado, este era um material valioso, destinado aos mais abastados, por outro, era manipulado por aquelas que eram desmerecidas na sociedade, e que, por este mesmo motivo, buscavam seu dote.

Como a seda era um tecido delicado, mas resultante de um processo trabalhoso, a força das mãos femininas era muito bem aproveitada. Elas esvaziavam casulos, torciam fios, enrolavam lançadeiras e executavam padrões complexos nos teares, representando um número cinco vezes maior do que o masculino no mercado. Dormiam sob os teares, em armários, e tinham seus salários guardados pelos patrões.

Devido ao contato permanente com a água quente para trabalharem com os casulos, os dedos das meninas de doze ou catorze anos, chegavam a perder a sensibilidade. Além disto, viviam constantemente molhadas e sujeitas à tuberculose. Ao sobreviverem a estas experiências, estariam prontas a se casar com um futuro aprendiz industrial, que pudesse se interessar em ter uma esposa para trabalhar em seu futuro negócio, comprado com o mesmo dote acumulado.

Figura 2.4: A atuação das moças nas atividades têxteis foi registrada em obras como “Jovem Rendeira com Mestra”, de Gabrielli Onofrio, durante o século XVII (Hufton, 1990, p.144)

O trabalho têxtil feminino enfrentava uma série de contradições. Ao mesmo tempo que existia nos momentos econômicos mais difíceis, em outros estava pronto a repudiá-lo. Era claro que só existia como recorrência extrema, muito a contragosto dos empregadores em geral, tanto que, em 1688, houve uma legislação artesanal, publicada por Adrian Beier, que expulsava definitivamente as mulheres dos ofícios profissionais medievais:

“ De acordo com o regulamento, nenhuma pessoa do sexo feminino pode exercer um ofício, mesmo que compreenda tão bem como uma pessoa do sexo masculino...” (Toussaint-Samat, 1994, p.61)

A indústria de renda também estava aberta a empregar jovens sem dote. Tinha, em especial, a característica de estar nas mãos de mulheres, desde a compra do fio bruto até a venda do produto acabado, e ser o produto têxtil mais caro comercializado na Europa naquele momento.

A menina que era filha de pais operários, contribuía em casa no negócio familiar. Desenvolvia ofícios ligados ao vestuário, como costureira, modista, chapeleira, luveira ou bordadeira, tornando-se uma mão-de-obra necessária e aceita em épocas mais difíceis, quando as corporações aceitavam mulheres. Na Inglaterra do século XVIII, todo trabalho feminino ligado ao vestuário era classificado na categoria de indigente, como se pode constatar no Anuário de Londres de Campbell, de 1762 (Olwen, 1991, p.41). Como resultado de tal discriminação, a prostituição era incentivada. Nos lares mais simples, quando não havia um artesão bem estabelecido, a filha herdava o ofício da mãe.

Durante o século XVIII, enquanto nas classes mais pobres era essencial que a esposa soubesse coser e remendar (já que comprar era mais difícil), na aristocracia, apesar de haver menos casamentos do que na classe operária, a mulher necessitava ser preparada em uma série de outros aspectos. Precisava saber como se apresentar, vestir, falar, como governar os criados da casa, dançar, tocar um instrumento, falar outra língua e ter um razoável conhecimento da literatura de seu país. Nestes casos, bordar e costurar não eram uma questão de necessidade, mas de simples ocupação e distração e, sempre, uma prova de capacitação. Segundo Olwen Hufton:

A par das artes da cozinha, uma mãe devia ensinar às filhas as habilidades da costura. O trabalho fino com a agulha definia uma grande senhora. Por muito elevada que fosse sua posição social, qualquer mulher devia ser capaz de fazer gorros e todas as outras peças do enxoval do bebê e coletes bordados para oferecer pelo Natal ao marido ou a um irmão. Mais abaixo na escala social, dava-se apreço menos a habilidades refinadas do que à capacidade para embainhar e costurar ou para remendar e virar a roupa. Camisas, anáguas, roupas de criança e batas eram todas feitas em casa pelas mulheres. As meninas aprendiam também com as mães todas as tarefas femininas da casa. (In: TOUSSAINT-SAMATb, p.41)⁴

⁴ TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **História técnica y moral del vestido**: las telas. Madrid: Alianza, 1994. v.2. p.41.

As mães eram decisivas na formação de suas filhas e a elas era devido o sucesso dos casamentos. Imprimiam nas filhas a virtude, a castidade, a limpeza, a sobriedade, além da transmissão das crenças populares, incluindo personagens de contos de fadas (bruxas, duendes...)

Algo essencial para a compreensão da relação entre mãe e filha é o que os historiadores chamam de “vínculo de dote”. Atingindo um nível maior de profundidade e de conhecimento do que é ser mulher, as mães separavam parte do rendimento de seu trabalho para acumularem o dote das filhas. Muitas também orientavam na confecção de colchas e outros artigos domésticos, feitos com retalhos ou chumaços de lã crua, transformados em tecidos no decorrer do tempo. Para os sociólogos modernos, o vínculo de mãe e filha é considerado o mais forte gerado entre os membros da família nuclear, contribuindo, inclusive, para a sobrevivência à separação física de ambas.

Nas escolas francesas, as meninas também eram preparadas para serem esposas exemplares, aprendendo lições de costura, fiação, renda, bordados e tecelagem.

Nos conventos ou na escola elementar, o gosto pelo trabalho deveria ser adquirido. O instrumento utilizado para que isto acontecesse era o fio, a ser trabalhado com agulhas ou a ser aplicado em bordados, na confecção de rendas, tapeçarias, malhas, costuras ou consertos de roupas. Para as meninas bem nascidas, o trabalho é visto como ocupação sadia, um remédio para o ócio e mentes vazias. Já para as meninas de escolas de caridade, as atividades significam a possibilidade de um ofício, uma condição honesta que lhes garanta salvação espiritual, já que, na condição de operárias, não poderiam vir a comprar sua carta de maestria.

Figura 2.5: Jovens dedicando-se ao ensino da costura em escolas seculares, conforme retrata a foto “Lição de costura”, de Juan Ruiz de Luna, em 1910 (Godineau, 1990, p.281)

Na América do Norte do século XVIII, as mulheres ainda tinham uma posição restrita diante da sociedade, não interferindo em suas decisões. Apenas a religião lhes fornecia algum tipo de manifestação pública, principalmente a Metodista. Nas reuniões da igreja, podiam expressar-se e até mesmo criar novos segmentos para a religião.

Em 1765, em meio ao processo de independência da América (Estados Unidos), as colônias revoltosas cedem ao boicote às mercadorias importadas da Inglaterra, apelando para o civismo das mulheres como estratégia, que trocariam inclusive o vestuário elegante inglês por um outro mais simples confeccionado por elas. Como símbolo patriótico, estas mulheres fiavam e costuravam como verdadeiras militantes da independência.

Sozinhas ou em grupo, ouvindo sermões, entoando cânticos ou freqüentando os grupos femininos de oração, elas se rebelavam, ao mesmo tempo em que seguiam sua tradição. No interior da vida privada, valorizam-se como “Filhas da Liberdade”, ao aprenderem a fiar, vestir os americanos ou deixarem de tomar chá inglês. Em decisões individuais, cumprem seus atos cívicos.

Eram “Penélopes Americanas”, como diria Dominique Godineau (1991, p.35), jovens que abriam mão da moda e da frivolidade, em favor de uma ética protestante que favorecesse as próprias aptidões. Estas mulheres tornam-se úteis no interior de seus lares, dentro de um modelo republicano que necessitava delas como mães, esposas. Ao mesmo tempo, possuíam uma função cívica e doméstica, que não entrava em conflito com a tradição.

Na Inglaterra, no mesmo período, entre as mulheres que viviam no campo era comum que confeccionassem todas as peças de seu vestuário, passando horas em casa aperfeiçoando suas costuras. A máquina de costura só chegou aos lares em meados do século XIX. (Boyle, 1993, p.121)

Já no Brasil, desde o século XVI, toda uma cultura européia passou a ser transplantada por intermédio dos colonizadores portugueses, trazendo consigo as concepções referentes à condição feminina, seus ofícios e funções para serem incorporados pela cultura que se formava.

Originalmente, na cultura primitiva, os índios se organizavam na colônia, em técnicas produtivas que conjugavam atividades como a agricultura, a caça e pesca e a coleta de frutos. Estas supriam tanto sua alimentação quanto a produção de seus artefatos.

A produção era desenvolvida pela família para seu próprio consumo e a divisão destas tarefas, em geral, deixava para as mulheres os cuidados com a família, o plantio e a colheita nas roças, a quais também chegavam a participar de atividades que envolvessem a coleta, a

pesca e a produção de artefatos. Como não existia especialização na produção, nenhuma atividade era totalmente estranha para mulheres ou homens. (Ministério, 1991, p.281)

Outro fator importante na composição da cultura brasileira, é o fato de todos os estrangeiros (parte considerável dos habitantes), estarem adaptando-se a um local desconhecido, sob domínio dos índios, no qual a lei da sobrevivência é soberana e os padrões de vida europeus estão se modificando.

Inicialmente, as mulheres brasileiras eram somente índias, criadas sob os costumes de suas tribos. A miscigenação brasileira já desenvolvia em sua essência as influências dos povos nelas envolvidos e, quanto às mulheres, isto não seria diferente. Séculos depois, isso se sedimentaria com mais clareza.

Enquanto as mulheres européias eram vistas sob o ponto de vista de sua fragilidade (a qual na verdade nunca existiu), que as compelia a viverem de maneira reclusa no interior de suas casas, as índias viviam ao ar livre, desenvolvendo as mais diversas atividades; já as mulheres negras chegavam para assumir o trabalho pesado nas roças, igualando-se aos homens. A mulher brasileira atual é resultado dessa mescla: mães, trabalhadoras, “frágeis”.

Na Europa do século XIX, enquanto o trabalho fabril das mulheres era legalizado, uma grande massa continuava a exercer a função nas oficinas e nas residências, sem qualquer forma de regulamentação. Também ocorria uma aceleração da emigração para a América.

Nos Estados Unidos, a indústria algodoeira empregava jovens trabalhadoras imigrantes, incluindo as judias, que chegavam a usar as máquinas de costura até 16 horas por dia, submetidas à exploração braçal e até sexual. Muitas vieram a aderir ao socialismo, tendo uma importante participação nas mobilizações operárias.

Essa realidade se repetia nos países em crescimento, inclusive no Brasil. Mulheres provenientes de várias partes do mundo, no final do século XIX e início do século XX, submetiam-se ao trabalho que acompanhasse a aceleração urbana e industrial. Junto com as explorações, surgia uma consciência política, que as impelia a lutar, tendo o socialismo como aliado. Leis foram surgindo para garantir os direitos do trabalhador, mas sua execução ainda era questionável.

Figura 2.6: Jovem judia, trabalhadora de uma indústria algodoeira da Carolina do Norte, EUA. Muitas dessas jovens sofriam exploração sexual, além da laboral, por isto muitas tornam-se adeptas do socialismo. Retrato de 1908, aproximadamente (Godineau, 1990, p.271)

Quanto à educação das meninas no século XIX, a laicização da educação (surgimento de escolas seculares), garantiu uma continuidade à formação das futuras esposas. Na França, elas aprendiam a coser, fiar e a cozinhar; fazendo seu próprio enxoval e preparando-se para o casamento (Godineau, 1991).

Com a chegada do século XX, as mulheres da aristocracia passaram a expor, tal como os homens, sua representação do mundo. Possuidoras de uma condição financeira favorável, que não lhes exigia sacrifícios para a obtenção de seu dote, meninas podiam ter uma infância mais prolongada e um melhor preparo intelectual do que as menos abastadas. Entre as moças burguesas européias, norte-americanas ou brasileiras, era comum aprender a tocar piano ou violino, cantar, desenhar ou pintar aquarelas. Estas atividades valorizavam as moças, trabalhando suas habilidades e sensibilidade. As imagens, feitas por estas artistas amadoras, eram reproduções de imagens familiares ou cópias.

A iconografia do final do século XIX e início do XX, mostrava a figura feminina desdobrada em três arquétipos que povovavam o imaginário: a madona, a sedutora e a musa. Consistindo em modelos de comportamento, eram recorrências de uma identidade feminina que se transformava, assim como o conceito que as mulheres possuíam de si mesmas, à medida que se tornavam produtoras da cultura visual acadêmica.

Nos Estados Unidos, a expressão e criação femininas em imagens, dava-se em função dos trabalhos feitos com agulhas, em bordados ou colchas de retalhos (quilt) com composições para serem interpretadas. Executados na maioria das vezes por mulheres, tinham as escravas

negras como as verdadeiras mestras, que legaram a técnica da confecção das colchas por sua reconhecida habilidade.

Nesse sentido, vale a pena citar o caso de Elisabeth Keckeley, uma escrava do sul dos Estados Unidos (1940-1900) que, com a venda de seus trabalhos em agulha, conseguiu comprar sua liberdade e a do filho. Depois disto, durante a Guerra Civil Americana (por causa da escravidão), ainda tornou-se costureira e confidente de Mary Todd Lincoln (esposa de Abrahão Lincoln). Entre 1860 e 1880, trabalhou para a causa dos direitos cívicos, criando uma colcha com pedaços de vestidos de Mary Lincoln, com o propósito de celebrar a liberdade. (Idem, p.310-1)

Figura 2.7: Colcha de retalhos com aproximadamente 265 x 160 cm, elaborada por Harriet Powers, por volta de 1889 (Godineau, 1990, p.312)

Nesse mesmo período, mudanças sociais fizeram com que mulheres das classes artesãs que trabalhavam há séculos em oficinas familiares, se deparassem com o mercado de trabalho, candidatando-se para serem pagas por funções que suas avós e mães exerciam como “herança” familiar. O que faziam em casa, por causa do processo de industrialização, passam a fazer profissionalmente para seu sustento. Com isso, durante a segunda metade do século XX houve um declínio da organização familiar de trabalho, levando as gerações seguintes a distanciarem-se da formação que as mulheres tinham nos lares.

Hoje, observa-se a herança dessas mulheres. O resgate da produção têxtil nas artes plásticas poderia ser visto como um sintoma de uma reposição natural para que o ato de tecer, bordar, costurar, não seja extinto. Como uma necessidade de afirmação quanto à identidade cultural em outros tempos, ou ao resgate do vínculo entre as gerações, tão perdido e renegado hoje em dia.

No setor industrial, a produção artesanal é substituída, conforme ocorre um reconhecimento oficial de uma formação que se torna pública. A educação artística passa a ser vista, em todos os países, como um sinônimo de trabalho doméstico. Na França, surge a primeira escola de artes para mulheres, a *École Gratuite de Dessin pur les Jeunes Filles*, seguida por várias outras, em países diversos.

Durante todo o século XIX a costura era o trabalho feminino mais frequentemente executado. Segundo Anne Higonnet,

Coser estava mais intimamente identificado com gênero do que com classe, e como tal proporcionava um modo de representar o trabalho das mulheres que evitava questões controversas sobre diferenças sociais ou econômicas e sobre o trabalho industrial, desviando a atenção para um modelo consensual de feminilidade. (...) A publicidade às máquinas de costura baseava-se na identificação da costura com a feminilidade e prometia um melhor desempenho das tarefas tradicionais. Um anúncio da Singer de 1896, por exemplo, chamava ao seu produto a 'máquina da mãe' e 'o mais desejado presente de casamento' que 'ajuda substancialmente a felicidade doméstica', enquanto um enorme S se enrolava em volta da silhueta roliça de uma matrona confiante. (In: GODINEAU, 1991, p.297)⁵

Figura 2.8: Mulheres trabalhando na indústria têxtil em meados do século XX. (Cott, 1990, p.537)

⁵ GODINEAU, Dominique. **História das mulheres no ocidente: o século XIX**. Porto: 1991. v.4. p.297.

A figura visível de mulher trabalhadora, agora assalariada, passou a incomodar. O que antes era doméstico, amador, ou desvalorizado, passa a ser legalizado. Dá-se a separação do lar e do trabalho, com raízes no período pré-industrial, quando o sistema cooperativo familiar era preponderante. Com a industrialização capitalista, o trabalho feminino se formaliza e as atividades consideradas “do lar”, principalmente as relacionadas à agulha, são expandidas para o trabalho assalariado.

Na Alemanha, em 1939, mulheres chegam a ser proibidas de deixar de trabalhar no período de guerra. Muitas, preferem ter filhos para serem descartadas do trabalho.

Com o término da Segunda Grande Guerra, o trabalho feminino, tão necessário nas indústrias em um período no qual os homens estavam nos campos de batalha, foi desmotivado. À medida que essas mesmas indústrias promoviam seus novos produtos (desenvolvidos com a tecnologia usada nos armamentos de guerra), a imagem da dona de casa era evocada pelas propagandas publicitárias, “chamando” as mulheres a retornarem ao lar, com eletrodomésticos desenvolvidos para favorecer seus serviços.

Enquanto a dona de casa no século XX é o centro de gravidade da família operária, a imagem da avó é a de quem cuida dos netos enquanto faz uma malha. É ela quem passa a transmitir as tradições familiares e a antiga sabedoria, cantigas de roda, de embalar. Mas, no final do século, a falta de ocupação, de “utilidade” das anciãs começa a encaminhá-las para instituições de caridade, o que passa a preocupar os poderes públicos.

Figura 2.9: Imagem da anciã em “Tudo no Passado”, Vassily Maximov (1844-1911) (Godineau, 1990, p.257)

Com o tempo e o desenrolar do século XX, os filhos começam a passar cada vez menos tempo com suas mães, devido ao aumento do número das mulheres que trabalham fora de casa. Se a avó não está presente, as crianças começam a ir mais cedo para as escolas, antecipando o contato do conhecimento acadêmico e defasando o empírico (junto ao núcleo familiar).

Figura 2.10: Nesta obra de Gimeno y Aranza (1858-1927), intitulada “Mãe e Filha”, vê-se a interpretação do elo presente no interior do lar, estabelecido com o uso de agulhas em trabalhos manuais (Cott, 1990, p.511)

A redução do contato com as tradições familiares e do vínculo com a transmissão de costumes no lar, intensifica o que já ocorria no processo de industrialização: as meninas começam a não dominar mais os trabalhos caseiros, muito menos os de coser, fiar, bordar ou trançar, que começam a ser relegados em função de uma vida cada vez mais prática e dinâmica. Esse distanciamento propiciou a quebra de tradições e costumes que antes caracterizavam o contexto familiar e cultural do grupo

Hoje, esses conteúdos parecem estar sendo resgatados, inclusive nas artes visuais. Há uma necessidade do “retorno ao lar”, em atividades simples que traz homens e mulheres desempregados para o interior de seus lares, como decorrência do trabalho informal. Nesta informalidade, o empírico é empregado, dando lugar às manifestações espontâneas, tradições e costumes que “ressurgem” no reencontro do núcleo familiar, beneficiando indiretamente o resgate e da identidade do grupo.

Hoje, no Brasil, observa-se uma tendência de volta para a própria cultura, sua história e atualidade. Trabalhos artesanais seculares ressurgem para sustentar oficinas de trabalho nas favelas, em Ongs, além de estar havendo um processo de valorização da identidade nacional. Com o processo de globalização ocorreu, simultaneamente, uma redefinição do universal e do regional, o que resultou na promoção do turismo, do cinema, da produção televisiva, da literatura, das artes visuais, do folclore.

Durante o século XX, a mulher precisou aprender a lidar com os conflitos encontrados na distância entre o lar e o trabalho, e a reivindicar por eles. A mesma mulher é a mãe, a procriadora, a dona de casa e a profissional, e nessas condições, conquistas foram buscadas para que diversos papéis pudessem ser fundidos e exercidos por uma só pessoa.

A mesma atividade, antes desenvolvida no lar, é “emprestada” às indústrias, ao mercado, e a mulher, como figura familiar, “perde” espaço, à medida que métodos anticoncepcionais são desenvolvidos e a taxa de natalidade é reduzida. As famílias tornam-se cada vez menores, chegando a ser resumidas a um casal, com a opção de não terem filhos. (Censo, 2000)

No decorrer do século XX, a mulher se divide entre o trabalho remunerado e o lar, indo de encontro a sua valorização, em uma sociedade que, até a década de cinquenta aproximadamente, defendia o papel da mulher, mãe e esposa “sem profissão” (Cott, 1991, p.119).

No final do século XX, a mulher conquistou uma considerável valorização no mercado de trabalho, que a permitiu fazer escolhas tais como casar ou não, ter filhos ou não, assumindo sua sexualidade. No entanto, os anseios, íntimos, femininos, ainda existem. Como mãe e esposa, ainda é desafiada a se dividir entre sua profissão e seu lar e, como mulher, questionada. Independente de suas opções, ela é essencialmente mulher e necessita como tal, administrar seu ciclo menstrual, as sensações que dele decorrem; o “poder” de parir, seus instintos e emoções.

No passado, os fios a traduziam. No presente, ainda o fariam?

A extensão dessas tradições no tempo será estudada, sob aspecto simbólico e arquetípico, no próximo item deste capítulo.

2.1.2 A Mulher na Tradição Oral: Arquétipos

A presença do fio e de técnicas que o utilizam é constante na tradição oral. Lendas e contos utilizam mitos e personagens femininos que trabalham a tecelagem, em conteúdos que se repetem nas mais diversas culturas. Em geral, representam rituais de passagem, como para a adolescência, por exemplo. O próprio fazer do trabalho manual acarreta um prolongamento indefinido, medida do tempo que se esvai. Nos mitos, a tecelagem também é, muitas vezes, igualada à agricultura, à medida que ambas adquirem uma “conotação de vida cultivada” (Louraux, 1990, p.432)

Na mitologia grega, cita-se, dentre muitas lendas, a de Penélope, das Bacantes, de Ariadne e de Aracne; na brasileira, a lenda do algodão.

Penélope é uma heroína, filha de Icário, príncipe espartano, que ao ser disputada entre competidores, teve Ulisses (rei de Ítaca), como seu marido. Um ano depois do casamento, Ulisses necessitou dirigir-se à Guerra de Tróia, de onde não sabia se retornaria com vida. Tal incerteza, que perdurou por mais de vinte anos, fez com que Penélope promettesse casar-se novamente, o que atraiu a atenção de inúmeros pretendentes. Na esperança de rever o marido, a heroína procurou ganhar tempo e prometeu escolher o novo marido após terminar um dossel funerário (ornamento de tecido) para Laertes, pai de seu marido. No entanto, esse era um trabalho sem fim, pois o tecido que tramava durante o dia, desmanchava à noite, aguardando a chegada de Ulisses. (Bulfinch, 2002, p.222-3)

Figura 2.11: “Penélope Tecendo” (detalhe), de Stradono (Bulfinch, 2002, p.223)

Em sua urdidura, desenvolvia a “atividade que a torna senhora do tempo dos homens: o dos Pretendentes que leva à morte, o de Ulisses, a quem dá tempo para chegar.” (...) “... ela é uma metáfora da vida da mulher, instalada na permanência, contrastando com a dos adolescentes, marcada pela sucessão de etapas.” (Louraux, 1990, p.434)

Os fios, ao serem trançados, buscam conexões presentes na vida, intrincamentos semelhantes às complexidades humanas. O trabalho, ao ser desfeito, busca a renovação, a continuidade, comuns à esperança do homem. “Penélope tece o tempo.” (Klintowitz, 1985, p.16)

A lenda da Bacantes (ou Miníades), conta como Leucipe, Aristipe e Alcítoe se recusaram a celebrar os ritos de iniciação (*teleiai*) a Dionísio (ou Baco), e continuaram a trabalhar em seus teares. Por isto, Dionísio os inutiliza, fazendo com que heras e serpentes se enrolem ao seu redor, segundo uma versão, ou derrama néctar e mel sobre eles, segundo outra versão.

Ao serem arrancadas de suas tarefas, despedaçam um dos filhos e abandonam a casa dos pais, tornando-se Bacantes na montanha e sendo perseguidas por outras mulheres até serem transformadas em aves noturnas. (Louraux, 1990, p. 435)

Nesse mito, as mulheres acabam por cair em dois excessos, transgredindo as duas atividades que definem a esposa na cidade. Em uma só atitude, tecelagem e maternidade se fundem, seja na criança despedaçada ou na obra destruída. A loucura de Dionísio insere a passagem do culto ao selvagem, do feminino ao masculino.

Em outra lenda grega, Ariadne é a heroína que auxilia Teseu a entrar no labirinto e derrotar o Minotauro. Para que pudesse matar o monstro e retornar para ela, Ariadne entrega um novelo para o herói a fim de que pudesse marcar seu caminho, ao desenrolá-lo durante seu percurso. Ele é um instrumento de orientação, continuidade. Em mãos femininas, o fio torna-se um instrumento de controle, de segurança, pois permite o retorno, a estabilidade que o temperamento masculino, pronto a se aventurar e enfrentar os perigos, necessita. Assim como Penélope, Ariadne detém o poder da permanência, do tempo, com uma sutileza que complementa o temperamento impulsivo do homem.

A lenda de Aracne conta que Minerva (ou Palas Atena, no grego), padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto de homens quanto de mulheres, um dia resolveu disputar a cidade de Atenas com Netuno. Ganharia quem oferecesse aos mortais o presente mais útil, e Minerva ganhou ao oferecer a oliveira, que competiu com o cavalo, de Netuno.

Em uma das competições, uma mortal se atreveu a competir com Minerva, protetora da fiação, tecelagem e trabalhos com agulha. Esta mortal se chamava Aracne, donzela que dominava totalmente as artes de tecer e bordar, atraindo as próprias ninfas (divindades inferiores da natureza), para contemplarem seu trabalho, formoso desde a sua execução. Mas negava que fosse discípula de Minerva, como todos diziam, e desafiou a deusa a comparar suas habilidades. Indignada, a deusa apresentou-se à mortal, disfarçada, dando-lhes conselhos, mas diante da irredutibilidade de Aracne, identificou-se.

Diante disso, iniciam a competição, desde a fiação do tecido até o bordado final. O tema do bordado de Minerva era a supremacia dos deuses, enquanto o de Aracne, os erros dos mesmos. No momento em que a deusa considerou a presunção e a arrogância da mortal, fez o tecido de Aracne maravilhosamente bem bordado, em pedaços, envergonhando-a a ponto de causar-lhe o suicídio. Para servir de lição e para que nunca esquecessem o ocorrido, a deusa transformou a morta pendurada, em uma aranha. (Bulfinch, 2002, p.130-6).

Aracne, em todo seu domínio técnico, aproxima-se da aranha. Ambas são tecedoras, cúmplices pacientes, entregues a seu trabalho diário constante, delicado. Delas depende a preservação da espécie e para isto dedicam-se totalmente.

De acordo com a tradição oral indígena brasileira, a lenda do algodão é a seguinte:

Nos primeiros tempos da criação, os índios eram muito atrasados. Não sabiam cultivar a terra nem criar os animais, e só ficavam em cavernas ou no alto das árvores, com medo dos bichos maiores. Um dia, porém, surgiu um grande chefe que se chamava Sacaibu. Era sábio e levou seus companheiros para um lugar melhor, onde havia caça. Lá construíram suas malocas.

Tupã foi mais além e lhe deu uma semente para que plantasse. Sacaibu obedeceu logo, ficando à espera de que ela germinasse. Enquanto isso, andando pela região, descobriu um grande abismo que todos queriam conhecer, mas não tinham condições de descer até lá.

Nesses dias a planta dada por Tupã deu flores, que se transformaram depois em muitos tufo branco, os quais os índios, ainda aconselhados pelo grande deus, teceram, deles fazendo cordas. Com elas desceram ao grande abismo, descobrindo que ali vivia um povo forte, organizado e de grande cultura, que lhes ensinou modos de cultivar a terra e os animais, e a viver melhor, bem como a fazer roupas e outros utensílios com o produto da semente de Tupã, o algodão. (Felipe, 2000, p.60)⁶

⁶ FELIPE, Carlos; MANZO, Maurizio. **O grande livro do folclore**. 2 ed. Belo Horizonte: Leitura, 2000.p.60

Nessa lenda, vê-se como a tradição oral constrói uma interpretação para os acontecimentos que sempre remetem a grandes mistérios. Leituras do universo que remetem ao divino de maneira pura e poética. Desse modo, simbologias que representam visões arquetípicas são construídas.

A simbologia permanece tão fortemente arraigada na cultura espontânea, que podemos ver suas reminiscências em contos infantis espalhados no mundo e registrados de forma escrita desde o século XVI. Para Jung, os contos são como os sonhos, representações de acontecimentos psíquicos. A diferença é que os sonhos carregam fatores de natureza pessoal, e os contos de fada têm origem nas camadas mais profundas do inconsciente, são comuns à psique de todos os humanos e pertencem ao mundo arquetípico. Ao analisá-los, sua discípula, Marie-Louise Von Franz indica os seus personagens como metáforas do confronto existente entre consciente e inconsciente no homem. O que foi observado é que nestas metáforas, a atividade têxtil manual é usada constantemente como qualidades da mulher, exercidas dentro do lar e passadas de mãe para filha.

Os conteúdos presentes nesses contos pertencem ao mundo arquetípico, ou seja, são compostos por arquétipos, “possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma”. (Silveira, 1981, p.120). Remetem a milênios, em um acúmulo de impressões e dados empíricos que, apesar de decorrentes de experiências individuais, tornam-se impessoais por serem comuns a todos os homens.

Segundo a Psicologia Analítica de Jung, “mitos e contos de fada dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos, reestabelecendo assim a conexão entre consciente e inconsciente.” (Idem). Nestas narrações, verdades subjetivas estão presentes na linguagem dos símbolos.

No símbolo está presente a imagem arquetípica como fator essencial, mas para construí-lo, inconsciente e consciente devem se aproximar, em um processo racional e irracional ao mesmo tempo.

Estudados sob o enfoque do Processo de Individuação⁷ de Jung, os contos são analisados por Marie-Louise Von Franz como metáforas do confronto existente entre consciente e inconsciente no homem. Nestas metáforas, a atividade têxtil manual é usada constantemente como qualidade da mulher, exercida dentro do lar e passada de mãe para filha.

⁷ O processo de individuação passa por algumas fases. Na primeira, a *persona* será confrontada, à medida que toma consciência de que existe uma “máscara” a ser tirada (consciente). Com isto, a “sombra” surge, em todos os seus aspectos inquietantes e obscuros (inconsciente). Nestes conflitos, Anima e Animus servem como mediadores entre o consciente e inconsciente, e, com todo este processo, o *self* irá se formar de maneira ordenada, garantindo a saúde mental da pessoa, bem como sua realização. Para Nise da Silveira, o melhor conceito jungueano de individuação é: “tendência instintiva a realizar plenamente potencialidades inatas”, dentro de um processo complexo e nada linear. Ele é descrito nas diversas produções do inconsciente, inclusive nas imagens de contos de fada. Esse processo auxilia na compreensão dos contos, pois, segundo Marie-Louise, justifica o comportamento das personagens a partir da atuação da Anima e do Animus. Este estudo também ajuda no entendimento do significado das atividades da mulher, símbolos da feminilidade e da Anima.

Assim como nos mitos, a tradição oral também se perpetuou através dos contos infantis, onde relações estabelecidas no âmbito familiar sempre estão presentes e manifestadas em personagens fantasiosos. Em muitos deles, a origem da narrativa se dá na casa paterna ou materna, aonde a personagem feminina é “iniciada” nas atividades desenvolvidas pela mulher. É neste espaço que ela recebe as primeiras referências e é dele que parte para seguir seu caminho. Nele atua, vive e se desenvolve. Isto é analisado por Marie Louise em seis contos.

O primeiro conto é “A Bela Adormecida”. Seja qual for a versão, a de Perrault, dos irmãos Grimm ou outra, o eixo principal da estória está na função do sono causado na princesa, em função do fuso que espeta em seu dedo.

Segundo Louise, o fuso constitui simultaneamente um símbolo feminino e fálico. Na Alemanha medieval, por exemplo, o termo “parentesco de fuso” era utilizado para designar a família materna. Ele também é um símbolo das velhas sábias e feiticeiras, e o linho que fia, está ligado às atividades femininas. Quando o cultivavam, as mulheres expunham seus órgãos genitais para que “crescessem até sua altura”, em uma menção à fertilidade. Na essência da vida feminina, semeadura, fiação, tecelagem e sexualidade eram associadas (Von-Franz, 1995, p.67)

Em referências como estas, vemos que o ato de fiar possui um vínculo estreito com a feminilidade, sendo um atributo de quem tece, trama a vida. O fuso, em suas características fálicas, “está sempre associado à roca como parte indispensável da atividade feminina de tecer novas vidas, tecer ‘os tecidos do corpo’”(Silveira, 1981, p.124). A produção feminina associada à atuação masculina.

Ainda na mesma linha de pensamento, Maguelonne Toussaint-Samat, em “História Técnica y Moral Del Vestido: las Telas” (p.222), destaca a atividade da fiação como uma atividade visceralmente da mulher: “Não recebe, o bebê, o sangue da vida pelo cordão que o une ao ventre materno?”. E para enfatizar seu pensamento, também cita as palavras de Marie-Louise Von Franz: “O mistério que envolve o fato de dar a vida é fundamentalmente associado à idéia de fiação e tecelagem, atividades femininas complexas que consistem em reunir elementos naturais em determinada ordem.” (Von-Franz, 1995, p.68)

Figura 2.12: Ilustração de Gustave Doré para o conto “A Bela Adormecida”, de 1883 (Perrault, 1989, p.91)

Segundo as leis de Mendel (Idem), todo ser humano seria resultante de uma complexidade que poderia ser descrita como um pano tecido com todas as unidades ancestrais, sejam elas psicológicas ou biológicas.

O fato da princesa do conto vir a adormecer após espetar seu dedo em uma roca de fiar de uma velha fiandeira (que aliás, deveria ter sido banida), justamente em seus aniversário de 15 anos, estaria relacionado à repressão da sexualidade feminina. A data pode ser vista como um marco indicativo de que se tornou apta para a procriação. A iniciação na atividade de fiar seria, simbolicamente, a iniciação sexual, sob instrução da velha feiticeira e um atributo das deusas mães que tecem a vida.

No que diz respeito às relações entre sonhos e fiação, aqui também cabe citar a relevância da pesquisa de Carol Baumann, publicada sob o título de “Experiências Psicológicas Ligadas ao Parto” (Baumann, 1955, p.291-2), em que relata sonhos de mulheres grávidas, ou imediatamente antes ou após o nascimento. Observou a presença constante de fios e teciduras como temática. Algo que Marie-Louise também registrou certa vez em uma paciente sua:

Frente à dificuldade de se aceitar como mãe (chamada pela psicologia analítica de Complexo mãe negativo), essa paciente sonhava com uma futura mãe que recebia um tecido de seda de uma mulher, que lhe explicava a trama de fios. A psicóloga explica o sonho como uma forma do inconsciente estar propondo um modelo positivo para sua paciente, afim de

que esta se reencontrasse sua feminilidade e, conseqüentemente, seu instinto maternal (arquétipo).

Marie-Louise ainda cita, dentre suas experiências como psicoterapeuta, uma pergunta feita por um menino de quatro anos: “Quem me uniu?”; o que para ela, possui algum sentido. A mulher seria quem contribui com todo seu ser para a obra imensa que é uma nova pessoa. Nessa missão está presente toda sua substância, tanto biológica quanto psíquica. Quanto mais pensa e se volta para o bebê que espera, maior é a atividade mental que desenvolve para que seja “preparada a terra nutritiva onde nascerá”(Von-Franz, 1995, p.68), fiando e tecendo o ninho acolhedor aonde ele chegará.

Jacob Klintowitz (1985, p.16), em “Trançado Brasileiro”, enfatiza o trançado como “a segunda embalagem”. Repete “a função” do próprio corpo feminino, a “primeira embalagem”, que porta o feto. Esta idéia é reforçada pelo próprio ideograma japonês para embalagem: o conceito de mãe. Um cesto repetiria o útero materno e todos os utensílios, os órgãos humanos.

Figura 2.13: Desenvolvimento do feto (Persaud, 2000, p.13)

Enquanto se fia, tricota, tece ou borda, os pensamentos fazem o mesmo, sendo um trabalho muito útil para um temperamento “Animus”⁸ (masculinidade presente no psiquismo da mulher) auxiliando na expressão da natureza feminina. Para Von Franz, constitui uma

⁸ Animus: minoria de gens masculinos presentes no psiquismo da mulher. De maneira inconsciente, opõe-se à natureza feminina (que busca, acima de tudo, relacionamentos afetivos). Condensa todas as experiências que a mulher vivenciou com o homem no curso dos milênios. (Silveira, 1981, p.93-6)

ocupação educativa e importante no cotidiano acelerado que a mulher enfrenta no mundo atual.

Por outro lado, essas atividades podem ser citadas como algo negativo, e por esse ângulo, o papel mitológico da feiticeira no conto de fadas está presente, como quem “fia” uma intriga, indicando uma trama no plano material sob o auxílio das atividades internas próprias da mulher ou da “Anima”⁹, em suas associações ou emoções. O uso de observações sutis, doces e perfurantes como o espetar do fuso, de uma agulha ou de espinhos seria uma característica do comportamento da mulher. O mau uso desse recurso, corresponderia a um Animus negativo materno, no qual a mãe ou a avó correspondem à velha fiandeira, e o fuso representa o Animus (falo) da mãe, sendo particularmente perigoso.

O segundo conto citado por Marie Louise, é “Nevebranca Rosavermelha”, que têm como personagens principais duas irmãs que vivem com a mãe, viúva, e entram em contato com um urso que as protege e que, no final da estória, descobrem tratar-se de um príncipe sob o feitiço de um anão que havia roubado seu tesouro.

A casa onde viviam, é descrita como um “paraíso feminino”, com uma atmosfera encantadora. Cuidado somente por mulheres, é comparado às “sociedades secretas”, nas quais as jovens eram “iniciadas” em vários rituais. Se, por um lado os jovens eram instruídos em atividades masculinas, como caçar ou usar armas, por outro, as jovens aprendiam a tecelagem, a cerâmica, além da magia amorosa.

O conto “A Jovem Sem Mãos” envolve a proposta do diabo a um pobre moleiro, de “comprar” sua filha em troca de dinheiro. Para isto, o moleiro teria que cortar as mãos da mesma. A narrativa se dá primeiramente em torno deste conflito familiar e depois, em função do sustento da moça, em busca da ajuda de Deus e das relações que terá como esposa, mãe e mulher a partir das mãos, postíças ou verdadeiras.

⁹ Anima: feminilidade inconsciente do homem, “representação psíquica da minoria de gens femininos presentes no corpo do homem”. Vem de “um aglomerado hereditário inconsciente de origem muito longínqua, tipo de todas as experiências da linha ancestral em relação ao ente feminino, resíduo de todas as impressões fornecidas pela mulher”. O primeiro receptáculo da “Anima” é a mãe, daí parecer ao filho que é dotada de algo mágico. Tanto a Anima quanto o Animus são mediadores entre consciente e inconsciente. Após lutas entre os dois, suas personificações se desfazem, e o *self* surge como forma mais profunda da psique. Nestas lutas, dá-se o processo de individuação, eixo da psicologia jungueana. (Idem)

No âmbito de uma leitura folclórica e ingênua, o moleiro é visto como aquele que não possui um verdadeiro trabalho, pois quem transforma o trigo em farinha é a mecânica, a energia gerada pelo vento e a água. Para Marie-Louise, à medida que se aceita um artifício consciente proposto pelo avanço tecnológico para substituir uma determinada dificuldade quotidiana, imita-se o moleiro e sacrifica-se um pedacinho da natureza.

Metaforicamente, faz-se o mesmo que o moleiro, vendendo sua filha e cortando-lhe as mãos. Para a autora, nesta transação perde-se uma parte dos recursos psicológicos e, principalmente, perde-se a alma. No corte das mãos, assim como a substituição tecnológica pelo trabalho humano, estaria uma tendência ao intelectualismo. As mãos param de trabalhar e o cérebro a substitui. A personagem é incapacitada de desenvolver qualquer atividade artesanal.

Quando isso ocorre com as mulheres, existe o risco de um “Animus demoníaco” se desenvolver nesse intelectualismo, sob a forma de ambição e frieza, sufocando suas características femininas, ligadas ao fazer, proteger e afeiçoar-se. Quando ocorre no homem, define-se a presença de uma Anima negativa.

Desse ponto de vista, justifica-se também a atividade passada às mulheres no decorrer da história, como um artifício para combater o ócio. Daí o velho ditado popular: “Cabeça vazia, oficina do diabo”.

Para a autora, a tecnologia industrial roubou as experiências emocionais dos ancestrais do homem, que só podem ser restituídas se ele voltar-se para trás, resgatando os processos artesanais. Será que já se estaria fazendo isto?

No conto, a partir do momento que a mulher se casa com o rei e adota as idéias sobre religião, dever e conduta aceita por todos, passa a regular sua vida por essas normas e adquire “mãos artificiais”, “adaptadas” à natureza feminina. O mesmo ocorreria com mulheres (citadas por Von Franz) que ao tomarem consciência de seu “Animus” negativo (espécie de homem primitivo), renunciam a qualquer atividade intelectual para não “perderem suas mãos para o diabo”, e dedicam-se a ocupações caseiras.

Torna-se interessante analisar o papel divino no conto, também. O anjo ou a vontade de Deus, são manifestos para proteger a personagem feminina e para restituir suas características de feminilidade. A saúde psíquica da jovem é retomada por Deus na forma de suas mãos, que, de artificiais, tornam-se naturais novamente, no momento que emerge do inconsciente. O mesmo acontece no processo de criação (produzir, entrando em contato com o inconsciente).

O quarto conto citado por Marie-Louise é “A Mulher que se Transformou em Aranha”, e tem como personagem principal uma jovem, filha única, que desdenhava dos homens. Ela apaixona-se por um jovem que só possuía cabeça, o que serve de escândalo para seu pai, que fura os olhos do rapaz, jogando a cabeça no lixo. Em seguida, a jovem sai em busca de seu amado, que a despreza. Desiludida, escolhe um caminho que a direciona ao céu. É encontrada por um homem que a conduz e entra em contato com personagens que a ajudam a retornar para casa. Para isto, tecem uma corda feita de nervos, enrolada e tecida. No entanto, como ela não segue as instruções que lhe haviam passado, ao descer ao chão, não abre os olhos e é transformada em aranha, a mãe de todas as que existem no mundo.

As aranhas são fiandeiras naturais. A seda produzida por elas é usada como meio de revestir a toca, de proteger os ovos e de capturar suas presas. Esta mesma seda, ao escoar e endurecer-se, é manipulada por ela, tomando formas diversas e surpreendentes (Millidge, 1999, p.15).

Transpondo as atividades da aranha para a mulher, pode-se levantar as seguintes considerações: as mulheres são fiandeiras instintivas. Como fêmeas, “tecem” em seu ventre o alimento e a proteção para sua “cria”. Nasce com esta função biológica. Como prática social, não são elas que, em geral “revestem a toca”, protegem “seus ovos” e “capturam o alimento”, já pronto a ser servido? Sabe-se que em pleno século XXI, esses trabalhos muitas vezes são transferidos para alguém (também mulheres) que o exercem no lar, mas a administração, as “funções da aranha”, constituem características femininas ou da Anima, “das herdeiras de Aracne.” No mito grego, isto corresponde ao que Jung chamaria de imagens arquetípicas femininas.

Figura 2.14: Denominada “Fábula de Aracne” ou “As Fiandeiras”, esta obra foi pintada por Velázquez. Produzida entre 1657 a 1660, constitui a primeira representação de operárias da história, que em sua temática estabelece uma relação entre o mito e a realidade. (Barroco, 2003)

Superstições também são relacionadas à aranha, como se pode ver nas atitudes de tecelãs do nordeste brasileiro, que, para poderem dar continuidade ao seu trabalho, não matam aranhas que estejam dentro de suas casas.

Citado como o quinto conto pela discípula de Jung, “Os Seis Cisnes” faz várias referências ao fio e à costura. Trata de um pai, viúvo, que ao se perder em uma floresta, encontra-se com uma mulher que, em troca de ajuda para sair dali, negocia o casamento de sua filha. Com o casamento, o homem esconde seus seis filhos e sua única filha (do primeiro casamento) em um castelo escondido na floresta. Para visitá-los, desenrolava um novelo de linha de algodão que havia ganho de uma sábia mulher, marcando seu caminho de volta.

Ao descobrir o seu segredo, a rainha confecciona seis camisas, com um feitiço costurado em cada uma (magia aprendida com a mãe), segue em busca das crianças (com o auxílio do novelo) e, lançando as seis camisas sobre os seis meninos, transforma-os em cisnes.

A irmã, ao ver toda a cena do alto do castelo, conta ao pai e vai em busca dos irmãos, sem que ele saiba. Quando os encontra, descobre que para salvá-los precisaria confeccionar seis camisas com flores de estrelas, durante seis anos em que não poderia falar ou rir. Assim o fez. Inicia o trabalho no alto de uma árvore (simbologia do inconsciente). Ali ela é descoberta por soldados do rei que a conduzem até o mesmo. O rei, ao sentir grande amor por ela, a envolve com seu manto, veste-a com as mais belas roupas e a desposa.

Quando dá à luz a seus três filhos, sua sogra os esconde, um a um, acusando a rainha de tê-los matado. Com isto, é julgada e acusada de feiticeira, mas, no momento de sua execução, completam-se os seis anos e, ao se aproximarem os cisnes, ela joga sobre eles as seis camisas, desfazendo o feitiço. Nesse momento pode voltar a falar e se defender das injustiças que estava sendo acusada. Seus filhos apareceram e a sogra foi queimada.

A atitude da rainha que enfeitiçou as seis camisas ao costurá-las, estaria relacionada a uma Anima negativa (do rei). As vestes, usadas nos contos para encantamento, significariam dentro da psicologia jungueana, a forma com a qual a pessoa se conduz, sua máscara¹⁰.

¹⁰ Também chamada de *persona*, constitui a falsa aparência que o homem assume, moldes, máscaras tiradas da *psique* coletiva. Quanto mais aderir a ela, maior dificuldade terá em tirá-la. Ao retirá-la, surge a *sombra*, o lado escuro, onde moram as coisas que nos desagradam. Quanto mais reprimida, mais negra e espessa. Coincide com o inconsciente freudiano e o inconsciente pessoal jungueano. (Ibidem)

O novelo utilizado pelo rei possui uma relação com o fio de Ariadne, novelo que concedeu a Teseu para sair do labirinto, depois que derrotasse o Minotauro (Bulfinch, 2002, p.186-8).

Também é interessante citar o silêncio em que a irmã necessitou ficar durante os seis anos durante os quais costurou as camisas. Para Marie-Louise, este trabalho que se estendeu por anos, foi efetuado no nível mais profundo, dentro de uma concentração máxima. Segundo suas palavras, “Psicologicamente, essa tarefa consiste em descobrir o meio que permita a inserção na vida, de maneira humana, dos conteúdos inconscientes irracionais, representados pelos cisnes, de uma forma que não perturbe ou desintegre o universo consciente.” Para a autora, “dar um modo de representação adequado aos conteúdos inconscientes significa realizar uma obra artística e criadora” (...) “Se, algumas vezes, isso é apenas o resultado de uma possessão pelo Animus ou pela Anima, o que funda a crítica ou a resistência pode ser, igualmente, uma afirmação verdadeira de si mesmo.” (Von-Franz, 1995, p.180-1)

Nesse texto da psicanalista, notam-se as ligações existentes entre o processo de individuação de Jung e o processo de criação. Neles, estão presentes os conflitos entre Anima e Animus, transições inconscientes, atividades psíquicas que resultam na produção de uma forma, na criação de uma nova obra a ser conhecida pela sociedade. Conteúdos que somente podem ser percebidos ao serem transformados no processo de criação e materializados, manifestados em sua materialidade.

“A Bela Wassilissa” é o sexto e último conto estudado por Marie-Louise. Ele é uma versão mais complexa de “A Gata Borralheira”. Constitui um conto russo que pode ser resumido da seguinte forma:

Wassilissa era uma menina, filha única, que aos oito anos de idade perdeu sua mãe, que lhe deixou uma boneca para auxiliar-lhe nos momentos difíceis. Deveria alimentá-la e pedir-lhe conselhos, mas ninguém poderia vê-la.

Seu pai, depois de um bom tempo veio a se casar novamente com uma mulher que possuía duas filhas. A madrasta era má para Wassilissa, fazendo com que assumisse todos os trabalhos da casa. Apesar disto, ela se tornou uma bela moça, mas foi proibida de se casar antes de suas duas meio-irmãs.

Um dia, quando seu pai estava viajando, a madrasta e as três jovens foram para a floresta, em uma casa que ficava próxima de outra, pertencente a uma feiticeira que se chamava *Baba Yaga*, que tinha o hábito de devorar quem se aproximasse de sua casa. Foi quando, em uma noite de outono, após ter mandado uma de suas filhas tricotar, a outra bordar

e Wassilissa fiar, a madrasta deixou apenas uma vela acesa e foi dormir. Nisso, as duas irmãs fizeram com que Wassilissa fosse buscar fogo na casa de *Baba Yaga*.

Na casa da feiticeira, foi obrigada a trabalhar de maneira incessante, mas a boneca que carregara a auxiliava. No momento que soube ser Wassilissa abençoada por sua mãe, Baba Yaga a mandou embora, entregando-lhe uma caveira com o fogo que suas duas meio-irmãs a haviam mandado buscar. Ao chegar à casa de onde saíra para buscar o fogo, foi bem recebida pela madrasta e suas filhas, mas isto não impediu que fossem consumidas pela caveira, que as transformou em cinzas.

Wassilissa, ficando só, enterrou o crânio e retornou ao local onde morava. Ali foi acolhida por uma senhora até o retorno de seu pai. Um dia, ao sentir-se entediada por não ter o que fazer, a jovem pediu a sua hospedeira que comprasse fibra de linho para que pudesse fiar. O resultado foi um fio tão liso e fino que precisou da ajuda da boneca para fornecer-lhe um tear especial. Com isto, produziu um tecido tão admirável que chegou a ser vendido ao Czar, o qual, não conseguindo quem o costurasse, encomendou camisas a quem o tinha feito. Admirado com as camisas, quis conhecer quem as havia confeccionado e, assim se apaixonou por Wassilissa.

Neste conto, as atividades femininas relacionadas à produção têxtil estão extremamente presentes. Seja na boneca, no tricô, fiação, bordado, tecelagem ou costura, estas ocupações vêm a garantir a sobrevivência da personagem principal. Arquétipos femininos estão impregnados nas atitudes de Wassilissa, auxiliando-a e conduzindo-a. Ela exerce todas as atividades do lar, submete-se às condições que lhe são impostas e, quando se vê no ócio, recorre novamente a estas atividades (fiar) para preencher-lhe o tempo. Desta forma, continua a seguir seu caminho, sendo conduzida ao casamento e a ocupar seu “papel” no vínculo familiar.

Ao fazer o tecido, a personagem representa a conexão entre consciente e inconsciente, o que, dentro do processo de individuação, resulta na ordenação do *self*¹¹ e em uma mulher realizada. Nisso também se encontram características presentes no processo de criação, que alimenta a saúde mental de quem o realiza.

Neste item, a cultura espontânea foi apresentada nos contos infantis e estudada sob a luz das teorias de Jung. No próximo item, será observada no artesanato têxtil brasileiro, bem como nas diferentes técnicas que o compõem.

¹¹ novo centro psíquico, dentro do processo de individuação, em torno do qual consciente e inconsciente vêm ordenar-se para que a personalidade seja completa. (Ibidem)

2.1.3 O Artesanato Têxtil nas Tradições Brasileiras

A relevância do trabalho artesanal têxtil pode ser facilmente notada quando se estuda o folclore nas mais diversas regiões e países. Nota-se a influência de um povo sobre o outro, em um processo de aculturação que se aprofunda em datas e períodos históricos diversos, como é o caso do Brasil. Em pleno Nordeste, podem-se ver reminiscências da cultura portuguesa, africana, holandesa, francesa, árabe e grega. Elas remontam às mais antigas civilizações, surgindo em costumes religiosos, músicas, credences ou no artesanato.

Em todo Nordeste brasileiro, por exemplo, existe o costume da utilização de trapos, enchimentos e retalhos de tecidos, para a elaboração de objetos de consumo popular. Sua origem mais direta provém do período do ciclo da colonização, quando as “sinházinhas” eram preparadas para as “prendas domésticas”. Para um bom casamento, elas precisavam, além de cozinhar, aprender a executar o bordado, a colcha de retalhos, o labirinto, o bico e a renda de almofadas. Com o tempo, a prenda passou a ser chamada de artesanato ou arte, de acordo com a classificação de fenômenos folclóricos (Della Mônica, 2001, p.30), sendo desenvolvido por grupos comunitários que trabalhavam para o sustento de suas famílias. De influência tupi, na região banhada pelo litoral, a renda, o bico e o labirinto continuam a ser feitos pelas mulheres como passatempo ou sustento, enquanto seus maridos saem para pescar e sustentar a casa (Araújo, 1978, p.64). O que não impediu que as “bruxas” (bonecas de pano) e as colchas de retalho se alastrassem mais no interior do território.

Produzido em trabalhos singelos, belos e criativos, esse artesanato tem como matéria-prima as sobras da sociedade de consumo, em um aproveitamento que garante a subsistência física e moral de seu povo, entre os afazeres do lar ou da roça. Antigamente, seu consumidor era a pessoa de baixa renda, da mesma região que o produtor; hoje, pessoas de outros estados e países.

Com isso, ocorreu um dualismo que, por um lado cerceia a liberdade de criação dos artesãos, visando uma padronização, e por outro, favorece a sobrevivência do povo e da cultura de uma determinada região. Coexistem a valorização e a limitação do potencial criador.

O que antes era confeccionado para fazer parte do enxoval das moças casadoiras, adornando ricamente a casa de nossas bisavós nas grandes casas de fazenda ou nas cidades, com o tempo transformou-se em trabalho de subsistência para muitos. Enquanto o progresso tirava as mulheres de casa para o trabalho remunerado, o aprendizado das técnicas artesanais

era interrompido e, com isto, a tradição gradualmente diminuiu, chegando quase a ser esquecida em muitas regiões.

Figura 2.15: Artesã de filê, Maceió- AL (Governo, 1980, p.22)

Atualmente, o turismo vem sendo um dos principais canais de contato com essas referências já distantes. Dos grandes centros, onde quase tudo é industrializado, saem pessoas em busca de coisas distantes de sua realidade, cotidiana e reencontram suas raízes em locais menos desenvolvidos, retornando das viagens, com rendas, redes, peças de enxoval semelhantes as que suas avós, bisavós faziam para adornar suas casas, produzidas com técnicas quase já não dominadas. Apesar da baixa remuneração dos produtores destas peças, atualmente elas têm sido trazidas para os grandes centros e revendidas com altos lucros obtidos pelos intermediários. No entanto, há organizações não governamentais que procuram fazer o mesmo em favor de uma preservação da cultura regional e da subsistência de seus produtores, promovendo o trabalho artesanal sem visar a fins lucrativos.

A ornamentação dos trabalhos têxteis artesanais, como as rendas de almofadas de bilros, possui modelos tradicionais guardados por gerações inteiras. A mão recria e os enriquece com base na vivência e no cotidiano que integra.

Segundo o folclorista Iaperi Araújo,

Estrelas, rosas, símbolos judaicos, mouros, portugueses ou franceses não têm significado de interferências imediatas daquelas culturas...” (...) “Fazem parte da tradição oral e escrita que os autos dramáticos, aculturados das tradições e das influências daqueles povos passaram às gerações de artistas.(Araújo, 1978, p.11-2)¹²

Se por um lado, símbolos como a estrela-de-Davi, cruzeiros negros ou latinas, perdem seu sentido tradicional ou político, dando lugar ao plástico e decorativo, por outro a fecundidade e a magia se apresentam em imagens arquetípicas transmitidas pelos colonizadores. A relação é feita com símbolos que dizem respeito às necessidades locais e rotineiras do povo - o elogio à terra e a seus elementos mais singelos.

Na decoração das roupas de autos populares, assim como na cerâmica ou nas esculturas em madeira e pedra, existe um esquema que entoa a fertilidade, mesclando cores vivas e quentes com o desenho de frutos e flores. Nas curvas, na riqueza do traçado, na coloração permanente, está a alusão às festas e cultos ao deus Baco, deus da fertilidade, heranças da Antigüidade.

Na participação ativa do artista dentro do seu contexto social, constata-se um acervo projetado de pai para filho. Nas composições cheias de cruzeiros, rosáceas, estrelas e flores-de-lis estão as composições gregas e mouriscas, inseridas na cultura brasileira através dos portugueses, em decorrência da penetração da cultura árabe na península ibérica. Como não identificar, nos motivos delicados e ricamente adornados, a beleza dos palácios e mesquitas? Os adornos femininos, os tecidos, o refinamento artístico? Inclusive a ausência da representação da figura humana nas pinturas populares, pode ser devida ao contato com os negros malês, cultores da arte islâmica que chegaram ao Brasil como escravos (Idem, p.30-1)

Com o declínio do período colonial brasileiro, principalmente na região sudeste, passou a existir uma escassez de tecidos (as “fazendas”) e de artigos de importação, o que valorizou sobremaneira o trabalho artesanal como algo extremamente necessário. Teares, bilros e agulhas de crochê tramavam os fios produzidos com o algodão e a lã cultivados no “quintal”. Até hoje há uma tradição em torno dos bordados em cidades como São Pedro, Ibatinga e Guararapes, por exemplo.

¹² ARAÚJO, Iaperi. **Elementos da cultura popular**. Natal: [s.n.], 1978. p.11-2.

Dentre as “prendas domésticas” (dotes, habilidades), uma que se destacou foi o manuseio do bastidor, peça de madeira redonda ou quadrada que fixa o pano onde o bordado será aplicado. Era comum nas escolas profissionais do estado e nos colégios de freiras (para moças) e também deu origem a um comércio específico como os “armarinhos”, lojas especializadas em materiais para artesanato manual têxtil. Estas, no início, possuíam nomes como “A Bordadeira” ou “O Rei dos Bordados”.

Figura 2.16: É possível ver atualmente o uso do bordado, inclusive em ilustrações de livros infantis, como é o caso de “A Bola e o Goleiro”, de Jorge Amado, em um dos trabalhos da da Família Dumont (Amado, 2000, p.9)

A renda de almofadas de bilros teve destaque em São Paulo, talvez durante séculos, sendo utilizada, assim como o bordado, nos paramentos eclesiásticos e nas toalhas e panos de uso litúrgico.

Sob influência dos migrantes nordestinos, o crochê e o tricô também foram difundidos no litoral e na região do Vale do Rio Grande.

Em “Cultura Popular Brasileira”, o folclorista Alceu Maynard Araújo (1977, p.38,192-4) descreve as atividades têxteis desenvolvidas manualmente no Brasil, conceituando-as e especificando os locais onde foram propagadas da seguinte maneira:

Rendas de Bilro ou de Almofada

O autor define como “entrelaçamento de fios, compondo um desenho sem haver um fundo de tecido adrede preparado... a ausência deste fundo distingue-a do bordado” (Idem) .Na execução da renda, os bilros são usados no lugar de agulhas. Estes são “alfinetes”, espinhos de cardeiro ou mandacaru (espécie de cactus), que são presos no molde (cartão ou pique) para marcar o desenho. Esta função é a dos bilros, pecinhas de madeira torneada.

A expansão desse artesanato deve-se às mulheres portuguesas que se instalaram no Brasil durante o período colonial. Por isto a renda chegou a regiões tão diversas: Nordeste, Sul, Leste, e sua maior difusão ocorreu aonde os açorianos (Ilha de Açores) chegaram, as regiões do Ceará e Santa Catarina. O artesanato doméstico das rendas de bilro e bicos, portanto, é um trabalho herdado dos portugueses e exclusivamente feminino.

Bordado

“Tecido ornamentado por fios, por meio de agulhas” (Ibidem). Podendo utilizar-se do bastidor para esticar o tecido que recebe a inserção da linha, o bordado possui variações que permitem a reprodução de desenhos variados, em pontos que podem preenchê-lo totalmente ou contorná-los. Constitui a “grafia” do enxoval, o adorno das peças, os hierogramas que determinam a “marca” do enxoval.

Labirinto ou Crivo

O nome se dá em função das dificuldades em sua execução. Primeiramente, o tecido é desfiado para depois serem compostas flores, frutos, animais, aves, letras e até paisagens. Somente a habilidade capacita as mulheres a fazerem o trabalho. É também uma herança portuguesa, executada pelas mulheres, provavelmente sob influência dos gregos ou dos etruscos, que sempre tiveram domínio sobre a agulha e linha.

Fiação

Existem duas formas de fiar utilizadas no Brasil. Uma é feita com roca e fuso e a outra, de maneira mais rudimentar como faziam os indígenas.

Na primeira, a fiandeira junta as fibras finas, torcendo-as com o polegar e o indicador, fazendo o fio ser enrolado em um fuso e girado pelos dedos polegar, indicador e médio aplicados na ponta superior do fuso. Com isto, ocorre uma rotação em sentido horário, “rodando como um pião preso ao fio que vai torcendo, cochando e no corpo (haste do fuso) vai enrolando (o fio pronto), formando a maçaroca” (Araújo, 1977, 193-4). Daí é tirado e enrolado em novelo, pronto para o uso.

Na segunda maneira de fiar, os índios colocavam o algodão, ou outra fibra a ser utilizada, em um varão perpendicular encostado a uma parede, ficando ali a mecha da fibra para ser fiada.

Figura 2.17: Reprodução de capa da revista “Le Miroir des Modes”, publicadas nas décadas de 1910 e 1920 (Amaral, 2000, p.10)

Tricô e Crochê

No Brasil, também são muito utilizados até hoje o crochê e o tricô. Constituem duas técnicas manuais desenvolvidas individualmente, geralmente passadas de uma geração para outra no interior dos lares. De origem francesa, a palavra *crochet* quer dizer gancho ou renda, feita com uma agulha que possui na ponta um ganchinho que puxa a lã ou linha para a confecção do trabalho, com aparência de uma renda. *Tricot*, significa tecido ou obra de malha, produzido com duas agulhas com pontas finas sem ganchos, que sustentam pontos presos a elas. Ambas técnicas são usadas para confeccionar peças de enxoval, para a casa ou para uso pessoal.

Teares manuais

Também chamadas “maquinaria de antanho”, até hoje são feitos de madeira por carapinas e curiosos para produzirem panos de rede, que podem ser únicos, duplos ou triplos. No interior do país, há a predominância de teares mais estreitos, o que é determinado pelo tamanho do “chicote” (conjunto de puxar a corda para tecer), que costuma ser utilizado de forma manual.

Descrição do uso do tear, por Alceu Maynard Araújo:

Num tear são encontradas as seguintes peças: rodo ou bobina, pente, lançadeira (dentro da escápula), caixa de lançadeira, liços de abrir o fio, pedal ou pisadeira. O fio antes de entrar no tear, passa pela urdideira, cuja qualidade determinará o tamanho da rede, o comprimento. Além do pano, é necessário fazer as outras partes, que nem sempre pe o tecelão que as executa e sim uma outra pessoa: punhos, manocambo ou mamucaba, varanda, cachorro de rede, trança, caréu e trancelim. Da confecção destas partes da rede origina-se a divisão de trabalho: homens fazem a tecelagem e mulheres o acabamento. Homens fazem o pano da rede e as mulheres o manocabo, punho, varanda, cordões. Esta divisão de trabalho certamente contribuiu para que haja especialização; assim é que é fácil encontrar homens dedicados exclusivamente ao trabalho de tecer e mulheres especializadas em fazer acabamentos. (Araújo, 1977, p.194)¹³

Como traço da perpetuação do trabalho manual, Maynard cita as redes de dormir. Feitas essencialmente em teares manuais, demonstram como a mecanização foi preterida, ao não se adequar às necessidades de uso. Elas são usadas como cama por muitos brasileiros.

¹³ Idem. p.194.

Segundo considerações de Jacob Klintowitz (1986, p.6), na relação estreita deste objeto com o sono, está o exercício da morte e a aproximação com o espiritual. Nas religiões antigas, durante o momento no qual o corpo descansa, é permitida a aprendizagem do espírito. Quando está livre de tarefas terrenas, faz com que a alma se eleve, ficando “ligada ao corpo por um fio de prata que, à semelhança do cordão umbilical, sai do umbigo.”

Cestaria

No Brasil, a “arte de trançar” é encontrada nos povos pré-letrados, variando o tamanho do teçume (espaçamento entre os “pontos”), conforme o conteúdo a ser armazenado pela cesta.

Ainda segundo Klintowitz, “O trançado está presente em todas as culturas conhecidas e é fundamental para o entendimento do psiquismo e da história dos homens.”. Em sua obra “Trançado Brasileiro”, o teórico investiga e apresenta a atividade têxtil brasileira como objeto estético, religioso, narrativo e de uso cotidiano.

O autor cita como se desenvolveu a tradição do trançado no Brasil, não sendo substituído por processos industriais, como ocorreu em outros países. Para ele, não só a atividade foi perpetuada, como também suas significações míticas e culturais, sinônimos de uma tradição de milênios. O trançado não é visto apenas em museus, como ocorre em muitos países, mas também no dia-a-dia atual, de muitas nações indígenas, no meio rural e no meio urbano, em um inter-relacionamento. Para Jacob, o trançado está na essência das religiões brasileiras, além de fazer parte da casa brasileira.

O trançado continua vivo, se reinventando e transformando, em uma época privilegiada, que recupera todas as civilizações. Pode-se reviver todos os períodos, estudando e aproveitando o que foi produzido de melhor, em um campo de estudo que está vivo, onde “o mito está vivo”. Uma transmissão feita no decorrer da história junto a mitos, narrativas divinas que descreviam a criação do universo, a visão humana sobre o planeta, o universo.

A compreensão que o homem tem do mundo que o cerca, está ligada à dimensão que tem seu próprio trabalho. Sua explicação para aquilo que conhece está intimamente voltada para o que cria, executa, produz. No momento que cria, está reorganizando seu mundo, sua realidade. Para Klintowitz (1985, p.10), “a trama, o nó, o ligamento, o dilaceramento, o vazio entre os fios, fazem parte do nosso psiquismo”. Assim como já foi visto nos estudos de Marie-Louise Von Franz, o trançado possui significações ancestrais, sinais universais da própria

espécie. A contemplação diante de peças milenares dentro de museus, utilizadas por nossos ancestrais, a demonstração de nosso interesse em estudá-las, registrá-las, guardá-las, aponta para algo comum entre o homem atual e o que as produziu. Existe algo que é atemporal, que persiste no homem de hoje e de ontem, que lhes garante a sobrevivência física, moral e espiritual. O que este homem cria está impregnado de sua essência, sua religião, arte, ciência, filosofia. Tudo isto inserido em um simples objeto. São vestígios de suas descobertas.

O nó é uma representação da ligação com o divino, daí a importância do atar e desatar para os povos, um pacto entre céu e terra, um ato sacerdotal. Os objetos têxteis são compostos por esses nós. Neles seus criadores dormem, bebem, obtêm o alimento, são envolvidos para a morte. Este vínculo é tão profundo, que chega a acompanhar o corpo ao ser enterrado. Um exemplo disto, são os materiais arqueológicos encontrados na periferia de Lima, em 1990 (Cock, 2002), a exemplo do que ocorre com algumas culturas indígenas.

Em um sítio pré-hispânico, denominado Puruchuco-Huaquerones, que data de um período marcado pela colonização espanhola, chamado Horizonte Tardio (1438 a 1532), foram encontrados dois mil e duzentos indivíduos enterrados no decorrer de 75 anos.

Esses corpos encontrados, por financiamento da National Geographic Society, foram mumificados e avaliados pelo arqueólogo italiano Guillermo Cock a partir de 1999. Cada corpo desenterrado estava envolto por tecidos, confeccionados artesanalmente, compondo um fardo que, além de enrolar o morto, ainda era “recheado” de todo tipo de mantimento e objetos que usava em vida. Uma das múmias chegou a ser envolta por 135 quilos de algodão cru.

As atividades têxteis manuais envolvem uma complexa conotação divina. Esta complexidade está vinculada a uma devoção que valoriza quaisquer matérias-primas. Aquilo que foi concedido por Deus merece zelo, respeito, qualidade, daí o encantamento que exercem sobre quem os contempla.

2.2 Projeções nas Artes Visuais e Influências

2.2.1 O Feminino e o Objeto como Linguagem: Considerações

Para se compreender o objeto artístico, parâmetro da produção têxtil na arte contemporânea, torna-se necessário voltar ao momento em que surgiu o termo nas artes visuais. O objeto, no contexto das primeiras décadas do século XX, quando movimentos artísticos questionavam a natureza do suporte, deixou como herança para a produção plástica do final de século e início do século XXI, uma liberdade criadora resultante de novos posicionamentos estéticos.

Citados como os propulsores da arte contemporânea, encontram-se o Dadaísmo, o Novo Realismo, a Pop Art e o Minimalismo, sendo estes três últimos, a origem das ramificações presentes na arte das décadas de 60 e 70. Proposições surgidas desse questionamento manifestam-se pelo pensamento do artista francês Marcel Duchamp, pela crítica à arte puramente retiniana e como opções realistas ao abstracionismo, dando origem à arte como objeto. A pintura estendia-se à terceira dimensão e novos signos eram utilizados para representar uma realidade fabricada, serializada.

O Dadaísmo primeiramente apresentou o objeto industrializado e inserido no espaço da galeria de arte, ao que o Novo Realismo e a Pop Art deram continuidade, trabalhando com uma nova visão de realidade, personificada nos produtos manufaturados e consumidos em larga escala.

O Minimalismo apoiou a pintura no chão. Um de seus pólos históricos também tem raízes nos readymades de Marcel Duchamp e o outro, na arte concreta de Malévich. A obra de arte minimalista projetava-se tridimensionalmente, rompendo com o espaço bidimensional da pintura. Como uma presença espiritual, deveria evitar o ilusionismo, que seria uma falsificação da realidade e, por isto, imoral. Ao estar sobre o chão, passa a pertencer ao mesmo espaço físico do observador (fisicalidade da obra). A obra, apesar de continuar única, agora pode ser executada até mesmo somente por instruções do artista, sem que ele a confeccione. Segundo Michael Archer (2001, p.56), “Não apenas a arte devia assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado uma experiência cotidiana.”

Robert Morris aproximou o Minimalismo da fenomenologia, na maneira como Maurice

Merleau-Ponty caracterizava a “natureza recíproca do processo por meio do qual os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si: ‘O espaço não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível’”.

O que antes eram barreiras na arte passa a ser chamado por Robert Morris de “campo complexo e expandido”. A obra torna-se penetrável e o espectador, seu co-participante.

Em 1962, a crítica de arte Lucy Lippard teoriza o conceito de desmaterialização. As chamadas novas tecnologias são integradas, trazendo cada vez mais a fotografia, o filme, o som e o vídeo a caracterizar a arte como um processo multimidiático. Realmente não era mais só a retina que passava pela experiência nas artes plásticas. O desejo de Marcel Duchamp era atendido, à medida que todos os sentidos eram envolvidos na experiência artística do espectador.

Sobras de materiais de uma obra passaram a ser utilizadas para a confecção de outros trabalhos durante o Minimalismo. Dentro deste aspecto também surgiu a Arte Processo ou a Arte Povera, na qual eram empregados materiais “menos nobres” e duradouros como palha, por exemplo. A arte é vista como um conjunto de produtos. À medida que este entendimento é transferido para a idéia de arte como um processo que, “coincide temporariamente com a vida do artista e, espacialmente com o mundo em que esta vida é vivida” (Archer, 2001, p.73), a arte conceitual também é instituída.

Enquanto no Minimalismo, o significado de um objeto de arte é dado “fora dele”, em seu meio ambiente, no Conceitualismo, ela é vista na análise e crítica do fazer artístico. Como define o artista e teórico Michael Archer, “O Conceitualismo é freqüentemente identificado com um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras (...)” (Idem, p.78)

A arte passa a ser um questionamento dela mesma, de seu significado. Sua desmaterialização caminha nesta direção, da obra de arte como uma definição de arte. A obra de arte apresentava-se em sua possibilidade de ser lida. O fazer artístico é enfatizado cada vez mais como um processo intuitivo, estendendo-se à presença corporal (Body Art, Happenings). A Arte Povera se fortalece também na valorização dos processos de vida do artista, mais do que os objetos, que só ofereciam um significado.

Na década de setenta, tudo que alimentasse o mercado norte-americano, era associado ao sustento do poder do país que, dentre outras coisas, estava à frente da Guerra do Vietnã.

Para alguns artistas norte-americanos, sustentar o mercado de arte significava apoiar o envolvimento dos Estados Unidos nestes eventos. Desta forma, a conotação ideológica veio a se aproximar do Conceitualismo, que valorizava os processos sociais de mudança.

Arte e política passam a ser assuntos estreitados, alimentando o debate da arte nos anos setenta, baseado em filósofos e pensadores como Adorno, Marx, Lukács, Goldmann e Marcuse. Os questionamentos giravam em torno do sentido da arte para o período e de sua leitura nas diversas áreas. As imagens passam a ser entendidas como símbolos de linguagem visual, exploradas pelo teórico francês Roland Barthes a partir da década de cinquenta, em suas análises semiológicas do imaginário e dos meios de comunicação.

Na mesma década (1970), e ainda sob a influência de uma visão ideológica, ocorreram mudanças referentes ao posicionamento da mulher no meio artístico. O que ainda hoje se menciona com relação às diferenças entre a valorização de homens em detrimento das mulheres no mercado de arte (Cypriano, 4 mar 2002), acirrou-se nos anos setenta, em reflexões sobre os trabalhos de mulheres artistas. Inicia-se o questionamento sobre uma arte feminista.

A feminilidade, a sexualidade da mulher, já eram características resgatadas nas obras de Eva Hesse na primeira metade do século XX. Apesar de ter falecido em 1970, a artista evitava a impessoalidade do Minimalismo, vista como um “sintoma” masculino. Sua obra era produzida à mão, possuía uma dimensão psicológica e uma sexualidade que aproximava-se das esculturas de Louise Bourgeois.

Ambas artistas, tornaram-se verdadeiras referências para muitas artistas na década de setenta, sendo comumente citadas até hoje como marcos nas artes plásticas.

O movimento feminista na arte possui uma identificação estreita com a arte-vida. Nas obras, vê-se uma busca da expressão de um universo feminino, que abandonaria a “persona” da mulher artista. Se o homem projetava-se a si mesmo ao criar, por que a mulher não faria o mesmo?

Como exemplo, cita-se a obra de Harmony Hammond, artista norte-americana que se utilizava de fios, cabelo e tiras de tecido arrancadas de vestidos e pintadas para confeccionar suas obras denominadas “Presenças”. Sobre ela, Michael Archer (2002, p.133) escreveu: “Nestas obras, cujo título coletivo expressa um desejo de afirmar uma identidade que não se subordina à autoridade de um macho nem depende dela, Hammond objetivava contactar toda uma tradição de sentimentos femininos e eliminar as distâncias entre pintura e escultura, entre a arte e a ‘arte das mulheres’, bem como entre a arte presente no artesanato e o artesanato presente na arte”.

Essa presença de conteúdos femininos e pessoais constitui uma contribuição decisiva para a arte contemporânea. A aproximação de universos antes tão distantes como o mercado de arte e o doméstico, tornou-se um fato experienciado na valorização da presença da mulher, como Michael Archer narra:

A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, 'contrastante' e 'feminina', foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o pessoal é político. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte' (Archer, 2002, p.137).¹⁴

Para exemplificar, o autor cita artistas como Tina Keane, Rose Finn-Kelcey, Kate Walker, entre outras, que passaram a trabalhar os conteúdos vivenciados como mulher em suas obras.

Com a desmaterialização da arte surge o Pós-Modernismo e dentro dele, a Transvanguarda. Nela, a pintura ressurgia sem se restringir às "belas artes" ou às "artes elevadas", podendo empregar o artesanato, outras técnicas, materiais e temas culturais "inferiores", não sendo mais o foco principal a originalidade ou a novidade.

A cultura pós-moderna constrói-se em citações, em um mundo de simulacros, no qual tudo já foi feito. Envolta em uma nostalgia, surge uma arte facilmente apreciada, em contraposição a que se produzia com conotações ideológicas. Ela se realiza por meio do empréstimo, "violentando a integridade histórica da originalidade". Há o questionamento em torno dos significados latentes no empréstimo da arte, em sua impropriedade.

Nas pinturas, assim como já o fazia Leda Catunda (também considerada sob influência da Transvanguarda), as imagens são reproduzidas e não tiradas do real. Materiais são inseridos na tinta, como a palha nas obras de Anselm Kiefer. Não se trata de uma pintura morta que ressuscitou, mas de um envolvimento, de uma apropriação de materiais.

Nos anos oitenta, Nova Iorque e Colônia (Alemanha) tornam-se os grandes centros da arte no mundo e no final da década, a arte é efetivada como objeto de consumo, em um mercado vitalizado, inclusive pelo Graffiti (a exemplo de Basquiat).

¹⁴ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.137.

A perda da originalidade nos remete a teorias como as de Jean Baudrillard acerca da hiper-realidade. Suas idéias descrevem “um mundo em que as imagens não mais representam um objeto real, mas remetem o espectador para outra imagem, e depois para outras, numa seqüência interminável. Tratava-se de um mundo em que a simulação não era a pretensão de uma ‘experiência real’, mas era em si mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar. A perda da originalidade significava que tudo era uma cópia e que, sem um original, a idéia da cópia, com duas insinuações pejorativas, não faziam nenhum sentido”(Ibidem, p.182).

A arte do final do século XX e início do XXI surge em compatibilidade com essas teorias, afirmando-se em meio a outros fenômenos decorrentes do processo de globalização. A arte ideológica dos anos setenta constitui uma de suas raízes, já que aponta para um dos pólos que surge em um processo que aproxima as nações, podendo aproximar culturas ou anulá-las.

A arte feminista resgatou, entre outros, valores presentes na intimidade dos lares que caracterizam as diferentes culturas em suas manifestações espontâneas. São eles que garantirão a preservação das tradições nacionais e de seus conteúdos específicos. A casa enaltecida por Gaston Bachelard, nada mais é do que a essência de cada indivíduo, o símbolo de proteção da cultura espontânea, da alma de cada povo. Cultura esta que, em geral, aparece nas mãos de artistas que defendem sua tradição e sua história pessoal e nacional.

Entre outros aspectos que vêm a justificar este resgate da identidade pessoal (e nela também se insere a nacional), estão a presença da AIDS e da busca espiritual no terceiro milênio. A questão da luta pela vida, da homossexualidade, do feminino, da espiritualidade frente à morte, do registro de uma vivência também aproximam o artista do artesão, de sua ancestralidade, do maternal, de sua essência.

Nesse contexto, inserido dentro do processo de globalizante, torna-se necessário reencontrar o espaço vinculado “à identidade, às relações e à história daqueles que habitam e se inscrevem no espaço”, em um período no qual o homem interage com o planeta e se individualiza, isola-se ao mesmo tempo. Este homem precisa resgatar e manter possibilidades que lhe favoreçam o encontro, a identificação e a preservação do grupo, em toda sua contextualização física, emocional e cultural.

Essas necessidades podem ser reafirmadas em documentos como os anais do Encontro sobre Políticas Culturais, organizado pela UNESCO em 1982, no México, que salientou a importância da preservação das culturas:

Cada cultura representa um corpo único e insubstituível de valores, posto que as tradições e formas de expressão de cada povo se constituem em sua maneira mais efetiva de demonstrar sua presença no mundo. Por isso a afirmação da própria identidade contribui para a liberação dos povos. Mas, ao contrário, qualquer forma de dominação constitui uma negação ou impedimento de alcançar tal identidade. (Yázigi, 2001, p.45)¹⁵

¹⁵ YÁZIGI, Eduardo. **A alma do lugar**. São Paulo: Contexto, 2001. p.45.

2.2.2 Louise Bourgeois:

O Universo Feminino nas Artes Visuais Do século XX

O que pode ser verificado nas artes visuais do século XX, é uma afirmação da simbologia feminina presente no trabalho artesanal têxtil. Grande parte dos artistas que têm trabalhado com costura é composta por mulheres, apesar de existir um número considerável de homens que desenvolvem pesquisas a partir de materiais utilizados nesta técnica, por uma projeção da Anima na produção plástica.

Segundo entrevista feita a Uta Grosenick (Cypriano, 4 mar 2002), autora do livro “Women Artists” e curadora do Museu de Arte de Wolfsburg, apesar da arte das mulheres possuir uma grande força, ainda não possui o “status” da produção masculina, que tem um maior espaço em exposições, publicações e suas obras são melhor avaliadas.

Para a autora, as mulheres trabalham dentro da mesma diversidade que os homens, no entanto, seu diferencial seria o de iniciarem suas obras, freqüentemente, a partir de seu próprio corpo ou de sua biografia.

Uma das primeiras artistas estrangeiras a chamar atenção para a presença da costura nas artes plásticas foi a francesa radicada nos Estados Unidos, Louise Bourgeois. Ela foi considerada uma das grandes atrações da 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996, trazendo “...um discurso feminista íntegro sobre como se forja artificialmente a persona feminina”, como diria o articulista do Estado de São Paulo Antonio Gonçalves Filho (3 out. 1996).

Figura 2.18: *Couple III* (Casal III), tecido, couro, aço - 71x99x180 cm - 1997 (Fundação, 1998)

Constituindo um dos nomes mais importantes da escultura contemporânea Louise, na época com 85 anos, mandou para a mostra, desde sua primeira lingerie, aos vestidos desenhados por Coco Chanel, para que compusessem uma instalação, inédita até então. A obra foi montada como se guardasse o tempo dentro das janelas e portas fechadas que a cercavam. O espectador agia como um observador distante, que não podia adentrar naquele espaço íntimo, feminino e curioso.

A artista trabalha a percepção e o desejo despertados no outro e se utiliza da moda como “arte em três dimensões, que você veste e molda com seu corpo”, como diria, complementando: “a roupa permite o exercício dos conceitos de aberto e fechado, que são totalmente sexuais” (Moraes, 8 ago. 1996).

Louise Bourgeois trata da essência da mulher em todos os seus aspectos, de sua maternidade, filiação, sexualidade, feminilidade. Ela é considerada um ícone nas artes visuais, tendo se tornando conhecida principalmente no final do século XX. Por isso torna-se tão importante citá-la em um trabalho sobre arte contemporânea, devido a sua influência sobre artistas atuais e à forma como reúne em sua pessoa e em seus trabalhos, a essência da arte produzida nos últimos cinquenta anos.

A artista traz para sua obra, características da arte feminista e ideológica da década de 1970, que influenciou tanto as gerações atuais de artistas. Nela, vê-se a aproximação de materiais familiares ao universo da artista; a aproximação do artesanato das artes plásticas (a costura) e a junção da obra com a vida pessoal de seu criador.

Também existem características do processo de globalização, como o resgate das raízes e uma reflexão acerca da vida pessoal e a presença dos simulacros.

Em suas obras, arquétipos femininos são apresentados diante do espectador, impregnados de significados freudianos. Possuem uma carga de pessoalidade e ao mesmo tempo de universalidade, características das grandes obras. Também por este motivo, a artista se utiliza de materiais conhecidos em sua infância, quando trabalhava com seus pais restaurando Gobelins, na França. A costura a influenciou sobremaneira, juntamente com o mundo da moda, como se pode notar em trechos de seu diário:

Minha mãe tinha uma saúde delicada e queria que eu seguisse na sua profissão o mais rápido possível. Desde cedo ela me iniciou nas questões de desenho e cor e nos vários estilos históricos das tapeçarias antigas. Também havia as questões químicas de encontrar tinturas indelévels, que minha mãe achava que eu tinha que trabalhar mais.

Por esses motivos, meus pais me tiraram da escola quando eu tinha quinze anos (dois anos antes da obtenção do diploma *Bachot*), mesmo tendo eu sido distinguida como a estudante do ano. Eles decidiram que eu precisava de treinamento profissional mais intensivo, e então abandonei o Lycée, ao mesmo tempo que trabalhava em casa nas oficinas de restauração e tecelagem, e em Paris freqüentava aulas preparatórias para a matrícula na École des Beaux-Arts.

Meu diploma de *Baccalauréat* foi em filosofia, e os cursos para alcançá-lo dividiam-se em ética, lógica e psicologia. Uma abordagem empírica foi aplicada tanto em lógica como em psicologia.(...) (Bourgeois, 2000, p.68)¹⁶

Nesse trecho de “Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai “, vê-se a “iniciação” da artista nos processos plásticos. Abaixo ela descreve o papel da tecelagem em sua família, como foi iniciado e o processo de transformação da lã:

(...) Depois da guerra houve uma explosão de otimismo na Inglaterra, nos Estados Unidos e na França. O céu era o limite. Foi então que meu pai mudou a família, minha mãe, meus irmãos e eu, para Paris. Afinal, Aubusson era muito aborrecido. Antony fica à margem do Bièvre, que desemboca no Sena. Assim como o Creuze, o Bièvre era cheio de tanino. Meu pai esperou até encontrar uma casa na beira do rio, então nos mudamos e o ateliê entrou em funcionamento.

Mamãe tinha ajudado minha avó em sua oficina, mas jamais saía de casa e não tinha senso comercial. Vivia apenas para tingir a lã e fazer restaurações. Minha mãe era cientista por natureza e decidiu que só restauraria tapeçarias feitas antes de 1830. Antes dessa data as tapeçarias eram tecidas sobre trama de lã, mas depois passaram a ter trama de algodão. A fábrica de Gobelins fazia as de algodão, e segundo mamãe estavam arruinando as tapeçarias com isso e usando tinturas químicas, em vez de naturais. Ninguém deu atenção. Mas ninguém melhor que minha mãe para saber que ela estava certa.

A lã, quando vem do animal, cheira a um quilômetro de distância. Primeiro era preciso remover a gordura em banhos alcalinos. Depois a fiandaria preparava a lã manualmente, tirando a lã do monte e torcendo-a entre os dedos num fuso espiralado. Ainda restava gordura na lã, por isso o fio, agora enrolado em meadas de cerca de

¹⁶ BOURGEOIS, Louise et all. **Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.68.

sessenta centímetros, era banhado em barris de amônia na beira do rio (se ficar alguma gordura as traças comerão a lã). Depois ela era enxaguada no rio por causa do tanino.

No tingimento, o importante era o fogo. Tínhamos um fogão a gás com vários queimadores, sobre o qual ficavam baldes com as diversas tinturas em temperaturas variadas. Era preciso deixar as meadas na tintura por um tempo determinado para conseguir a intensidade de cor desejada. Cada meada, presa a duas varetas, era mergulhada em banhos sucessivamente mais escuros. Ficava ali um ou dois minutos, depois era retirada pelas varetas. Às vezes a tintura era fervente; usávamos um termômetro para saber a temperatura exata. O importante era não emaranhar a meada. A lã tingida era posta para secar sobre caibros de madeira na ponte ou sobre as árvores. Quando finalmente secava, era enrolada em novelos.

Minha mãe se rebelava contra as tinturas químicas demonstrando que não eram firmes. Desde que Chevreul desenvolveu as tinturas químicas elas foram usadas em tapeçarias. Mas mamãe provou que o tingimento desbotava ao sol e decidiu que as tapeçarias que restaurava jamais desbotariam. Usava as cores naturais anteriores às invenções de Chevreul; nossos ingredientes vinham do *herboriste* especializado em ervas para tratamentos de saúde e beleza. Havia cochinilha, um vermelho-púrpura feito dos corpos de pequenos insetos fêmeas, e índigo, uma cor firme. *Gaude*, como se chamava a pintura amarela, não era estável, por isso a paisagem, que deveria ser verde, desbotava para azul. A parte inferior é verde-espinafre, mas a frente das tapeçarias tem um lindo azul.

Mamãe descobriu que a tinta preta mudava de cor, e era muito necessária. Viajávamos pelo País Basco, onde mamãe fazia tratamento de águas. Um dia, passeando pelas montanhas, vimos carneiros pretos! E estavam ao sol o tempo todo, portanto sua cor deveria ser firme. Mamãe comprou uma enorme quantidade de lã preta. Sua curiosidade e tenacidade a faziam trabalhar constantemente para aperfeiçoar as tapeçarias.

Quando começamos esse trabalho havia certo interesse geral por têxteis. Nos museus da província havia antigas saias de camponesas de uma confecção maravilhosa, absolutamente soberbas. As pessoas que meu pai encontrava enquanto buscava seus chumbos diziam: “Veja esses tecidos rasgados que temos”. Eram cavalos, cenas simples. Aos poucos alguém dizia: isto foi uma Aubusson, uma Gobelins Metrounaire, uma Arras. Mamãe guardava as tapeçarias dobradas em prateleiras, arranjadas por tema como livros numa biblioteca. Acho que havia mais de quinze grupos. Estranho como eu conhecia todas elas. Às vezes duas metades de uma tapeçaria se reuniam, embora tivesse sido cortada anos antes. Tapeçarias enormes, com dez metros de comprimento, às vezes eram cortadas em duas ou três partes para fazer cortinas.

Para restaurá-las, as submetíamos a um processo chamado *rentrayage*: refazer, retecer o corte, como o cerzido invisível. Era necessário um cuidado infinito; a parte mais difícil era tecer sobre a tapeçaria. Fazíamos isso na mesma casa em que vivíamos. (Idem, p.119-21)¹⁷

A narração de Louise mostra a aproximação do artista da vivência empírica, suas reminiscências de infância, suas fontes de criação. Incluir este trecho do texto, na íntegra, contribui para uma melhor compreensão do processo de criação da artista.

Também se torna importante citar o início desta “coleção” de retalhos de tapeçarias da mãe de Louise. Seu pai possuía um grande interesse por folclore, sendo um colecionador de peças do gênero, e o primeiro retalho guardado por sua mãe foi dado por ele, encontrado em um celeiro cobrindo um cavalo. Nesta observação, salienta-se a maneira como as artes fundem-se e são influenciadas com e pela manifestação popular, constituindo raízes da obra da artista.

Figura 2.19: “Cela X” pertence a uma série de autorretratos na qual a artista utilizou aço, vidro, madeira e tecido colorido de suas próprias vestes, em 2003 (Chagas, 2003, p.12)

¹⁷ Idem, p.119-21

Ao tratar a tapeçaria a partir das meadas de lã, a artista faz uma metáfora da arte em função da organicidade presente na produção natural do fio. O processo de criação para ela é também um processo de sobrevivência que garante a sanidade mental, como descreve o trecho de seu texto, escolhido como epígrafe dessa tese:

As meadas de lã são um refúgio amistoso, como uma teia ou um casulo. A larva tira a seda da boca, constrói o casulo e quando termina ela morre. O casulo exauriu o animal. Eu sou o casulo. Não tenho ego. Sou meu trabalho. O movimento repetitivo de uma linha, acariciar um objeto, lamber feridas, o vaivém de um balanço, a infinita repetição das ondas, embalar uma pessoa para dormir, limpar alguém de quem você gosta, um gesto de infinito amor. (Ibidem, p.173)¹⁸

Ainda sobre a relação da mulher com fios, Robert Storr registrou declarações da artista, coletadas para uma monografia:

O cabelo é simplesmente uma proteção que envolve as mulheres. O cabelo é como uma larva num casulo. Mas o cabelo é mais amistoso, porque o casulo elimina o sujeito. Seda, cabelo, lã estão em toda parte. As meadas são reunidas de maneira metódica, enquanto o cabelo é rebelde e livre. Tem de ser contido e escovado. (Ibidem, p.216)¹⁹

Quanto à produção têxtil e à sua relação com as referências familiares, cita-se a conotação simbólica que Bourgeois dá à atividade, em um trecho dos depoimentos dados pela artista a Christiane Meyer-Thoss, publicados em 1992 em “Louise Bourgeois: *Designing by Free Fall*” (“Louise Bourgeois: Desenhando em Queda Livre”): “Quando eu estava crescendo, todas as mulheres em minha casa usavam agulhas. Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para consertar danos. É um pedido de perdão. Nunca é agressiva, não é uma ponta perfurante.” (Ibidem, p.222)

¹⁸ Ibidem. p. 173.

¹⁹ Ibidem. p.216.

A história de vida da artista é simbolizada em sua obra. O ofício de restauração de tapeçarias da família está presente na visão do que era o quarto de costura, local de descobertas, aonde a menina Louise satisfazia sua curiosidade; nas perguntas sobre o corpo que a costureira respondia. Como diria Paulo Herkenhoff (Bienal, 2mar. 2003), no catálogo da 23ª Bienal Internacional de São Paulo, “Os códigos de vestidura eram regulamentação do desejo”. Em sua casa, a costureira e a amante de seu pai e preceptora de Louise eram quem “administravam sensualidade”.

Ainda no mesmo texto, Herkenhoff salienta a importância de Louise Bourgeois para a arte contemporânea, não só como artista, mas também como mulher: “(...) Depois de Bourgeois, o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem têm de falar aí linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio desejo. Moda e roupa são partes de um código identificado com o feminino.”

Nessas considerações, pode-se questionar se as artistas da década de setenta, ao representarem o movimento feminista, já não teriam conquistado este espaço que Herkenhoff direciona a Louise. Na verdade, essas artistas estavam lutando por uma ideologia e contra o farvoritismo ao sexo masculino dentro das artes plásticas mas, como Louise declarou em 1995, quanto ao seu posicionamento em relação ao feminismo : “Sou mulher, não preciso ser feminista”(Bourgeois et all, 2000, p.309), seus interesses se concentravam somente em ser e não em lutar.

Em 1996, a artista apresentou uma série de obras que discutiam o feminino. A maternidade se manifesta na gigantesca aranha adquirida pelo MAM no mesmo ano e em outras obras que estão impregnadas de características que Louise remete a sua mãe, tais como a fertilidade , proteção, doação, que a caracterizam como mulher.

A roupa em suas obras possui uma conotação sexual, inclusive em trabalhos que parecem “fechar” o corpo feminino para a conquista sexual. Ela associa o corpo à escultura, e ao exercício da memória. Em suas próprias roupas (muitas assinadas por Coco Chanel), trabalha a estrutura corpórea e os significados presentes no ato de vestir e costurar.

Em 2000, Bourgeois expôs uma série de auto-retratos confeccionados a partir de suas próprias roupas que trabalha como se fossem retalhos costurados compondo seu busto. Também denomina estes trabalhos de esculturas, mostrando que o tecido foi incorporado por ela como um material a ser manipulado para saciar sua experiência como escultora.

Em 2001, entre seus trabalhos em exposição na Galeria Cheim & Read (Wallach, 29 dez. 2001), estavam “...uma coluna de tótems tecidos a partir de blusas e cobertores velhos,

uma cabeça feita de pedaços de toalhas rotas, casais enlaçados feitos a partir de um de seus vestidos prediletos, um vestido azul.” Palavras também foram bordadas em um tótem de pano: “Não me abandone.”

Figura 2.20: “Cela XVIII”, 2003 (Chagas, 2003, p.12)

Nessas obras, não há como evitar correlações da obra de Louise com os trabalhos produzidos por Arthur Bispo do Rosário. Pessoas de mundos totalmente diferentes, nacionalidades, formações, vivências, mas que se identificam em suas produções. O que poderia justificar tais identificações se não o fato de serem ambos seres humanos e que, por isto carregam uma essência em comum, manifestas em imagens arquetípicas? O fato de pertencerem ao mesmo século? A presença das imagens arquetípicas ainda parece ser a melhor forma de se compreender estas manifestações.

2.2.3 Influências Femininas nas Artes Visuais no Brasil

Ao abrir o seu livro “Arte Internacional Brasileira”, Tadeu Chiarelli apresenta o texto “Arte Brasileira ou Arte no Brasil?”, tema de sua palestra durante o ciclo “Arte brasileira: experiências contemporâneas”, organizado por ele em 1991, nas Oficinas Oswald de Andrade. Nesse ciclo a “arte das minorias” e o “politicamente correto” estavam em debate, tal como já vinha acontecendo nos Estados Unidos.

Nesse texto, o crítico de arte menciona estereótipos presentes nas artes plásticas já nos tempos do descobrimento das Américas. Entre eles, o artista é um indivíduo branco, do sexo masculino e com um alto grau de erudição, que permita-lhe acesso a um tipo de educação artística além de aspectos puramente artesanais.

A arte européia constituiu um perfil, presente até hoje, que a define como uma “atitude mais intelectual do que operativa” para sua confecção, sendo elaborada por um determinado sexo, grupo étnico e econômico. No entanto, o grande “problema”, ao se transplantar este padrão para a realidade brasileira foi delinear esta parcela da sociedade.

Como encontrar a intelectualidade em um grupo branco e de considerável poder aquisitivo? Daí, a necessidade da arte brasileira nascer sob um caráter divergente do que ocorria na Europa, por isso a herança sofreu algumas adaptações.

Segundo Chiarelli, a arte brasileira dividiu-se em dois grupos: um próximo à produção erudita e herdeiro da arte européia e outro decorrente de manifestações e segmentos marginalizados socialmente, com a contribuição de diversas culturas.

O primeiro foi iniciado de maneira sistemática, implantado no Rio de Janeiro pela Academia de Belas Artes, que instituiu a categoria de artista no país. Foi a corrente principal de arte do país, exatamente por seguir os padrões formais, ditados pela metrópole e por seus interesses. Servia aos setores oficiais da cultura local.

Como o grupo vinculado à arte erudita só foi instituído no século XIX, o grupo de caráter mais popular, apesar de marginalizado, já estava consolidado no país e tornou-se a base da arte erudita. A atividade artística, manual, era exercida por escravos ou libertos, sendo também um assunto de negros. Assim, a principal corrente da arte brasileira, apesar de pretender-se branca e masculina, absorveu a cultura de outras camadas, uma cultura não-

dominante, e foi constituída por uma significativa participação do sexo feminino.

O circuito da arte brasileira formou-se a partir de dois segmentos estranhos ou marginalizados pelos “filhos de classes abastadas”: imigrantes, que eram vistos como “brasileiros nascidos em outros países” e filhas das “classes abastadas”. Além destas características, outras foram incorporadas, como a presença artesanal e a paisagem estereotipada, que acabam por criar raízes no imaginário local, tornando-se uma resistência a tendências modernas e contemporâneas. Na verdade, esta paisagem veio a ter um caráter mais artesanal do que erudito, em sua fidelidade à realidade.

Para se falar da arte produzida por mulheres no Brasil, um enfoque interessante quanto à inserção da costura produzida ou influenciada por elas nas artes plásticas, está no percurso que Tadeu Chiarelli traça a partir da produção feminina, enfatizando-a como mais radical do que a masculina. Em suas próprias palavras:

(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas.

A forte presença dessas ‘filhas das classes abastadas’ no eixo principal da arte brasileira muito se deve à situação aberta deste mesmo eixo, tornando-o permeável o suficiente para que parte desse segmento da população – como os imigrantes – constituíssem nele o seu lugar de afirmação individual e social. (Chiarelli, 1999, p.20)²⁰

Outra característica importante salientada por Chiarelli, é o fato da produção de artistas mulheres no Brasil nunca ter sido pensada como gueto. A citada “arte feminista” norte americana não chegou a ser instituída no Brasil. As artistas brasileiras como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark sempre foram vistas como artistas e o espaço que conquistaram, juntamente à sua radicalidade, deve-se ao fato de poderem ousar, já que, assim como os artistas nativos e imigrantes, podiam fazê-lo por não dependerem da venda dos trabalhos. Estabelecem assim uma relação amadora com a arte. Com isto, muitas especificidades do universo feminino foram trazidas para a arte brasileira. A presença da costura é uma delas.

²⁰ CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999. p.20.

Dessas experiências, o crítico enfatiza a formação de uma arte moderna e contemporânea, que se distingue da produção internacional em geral:

(...) pelas características que a cultura local impôs ao circuito artístico, uma parte significativa dessa arte preservou, desde Tarsila, uma relação menos idealizada entre o objeto de arte e o espectador, típica da experiência popular, e trazida para o âmbito da arte erudita local pelo imigrante e pela mulher.²¹

Sob esses aspectos, a arte brasileira dimensionou uma vocação que transcendeu o suporte bidimensional, afirmou-se em sua própria tradição visual, dialogando com a arte internacional.

Após o Modernismo, que procurou reconhecer a apropriação da cultura formada no Brasil, chegando-se ao Neoconcretismo que, apesar de amadurecer idéias internacionais como o Concretismo ou o Neoplasticismo, surgiu impregnado de uma brasilidade que ia além do produtor da obra, agregando o espectador e incitando-o como co-autor. Na obra de Oiticica, o vestuário surge como elemento comum a todos, assume-se como objeto a ser dominado e interpretado pelo espectador-autor. O tecido, a roupa dos parangolés dão corpo aos arquétipos presentes nos símbolos das vestimentas e, mais uma vez a arte brasileira surge da essência da cultura espontânea.

Segundo Ferreira Gullar , toda discussão sobre a morte da arte e o conceito de “antiarte” ou “não-arte”, surgiu quando se eliminou o quadro como suporte da pintura e o objeto surgiu como uma “alternativa ao quadro e mesmo uma solução adequada à questão que levaria à sua destruição: a eliminação do espaço fictício – virtual ou figurado – da pintura. Saiu-se do terreno da representação para o da apresentação” (1999, p.23)

Nesse contexto, a importância de Lygia Clark e Hélio Oiticica para as artes plásticas brasileiras torna-se essencial, com seus objetos, performances, ambientes, capas, parangolés, questionando o suporte e convidando à participação, em uma busca da liberdade de expressão. Atuantes nas décadas de cinquenta e sessenta como os principais responsáveis por uma arte menos formalista, compatível com o debate artístico internacional, em defesa da arte junto à vida, apresentam-se de maneira decisiva na formação da arte contemporânea no século XXI.

²¹ (Idem, p.26)

A obra de Lygia Clark, em uma mescla com aspectos psico-sensoriais, aproxima o homem de experiências orgânicas, que remetem ao útero, à gestação, à reprodução. Linhas são usadas com esta finalidade, assim como roupas, tecidos. Toda a obra da artista está impregnada de uma feminilidade criadora e generosa, uma fertilidade que faz de toda sua obra um diálogo com conteúdos presentes no universo feminino. Sua produção possui a essência da produção da seda, da teia, do feto, da vida. Esta é a herança, legada à arte e aos artistas brasileiros, extremamente influenciados pela profundidade da obra de Clark.

O conceitualismo também foi preponderante para a formação dessa arte brasileira, com os *readymades* de Duchamp, e posteriormente, o processo de desmaterialização da arte.

Para Tadeu Chiarelli, no panorama da arte contemporânea brasileira, existe uma intensa produção de objetos, *assemblages* com raízes no surrealismo e no dadaísmo. Enquanto alguns artistas buscavam as novas tecnologias para produzirem suas obras, outros se interessavam por materiais naturais ou parcialmente industrializados, demonstrando uma influência da Arte Povera e do Pós-Minimalismo.

Ao se atingir a arte produzida na década de 1980, essa visualidade brasileira, menos “colonizada”, emerge nas poéticas de alguns novos artistas que trabalham repertórios entre a cultura de massa e popular, a tradição moderna brasileira, como “certas atitudes estéticas e artísticas eruditas”.

Nesse período, o mundo vivenciou um “regresso à pintura” e artistas plásticos brasileiros surgem como verdadeiras estrelas pop, ancorados na mídia e na imprensa especializada, ao exaltarem uma brasilidade alicerçada na intuição.

A bidimensionalidade da pintura, simultânea à Transvanguarda italiana, que rejeitava a abstração conceitual, manifesta-se em obras de artistas como Leda Catunda, Emmanuel Nassar, Paulo Pasta, Chico Cunha, Mônica Nador, Caetano de Almeida, Beatriz Milhazes e Iran do Espírito Santo. Somando-se a Sérgio Romagnolo e Ana Maria Tavares, a chamada “Geração Oitenta” teve influência, entre outros artistas, de Regina Silveira e Júlio Plaza. Identificam-se com seus questionamentos acerca da natureza da arte, partilhados na condição de seus alunos no curso de Artes Plásticas da FAAP, no início da década de oitenta.

Desse grupo, destacam-se Leonilson e Leda Catunda. Ambos, posteriormente, vieram a integrar a costura em sua obra e tiveram uma mesma formação, utilizando-se, inclusive, de símbolos da cultura massificada e capitalista, como imagens industrializadas impressas em colchões ou cortinas de plástico.

Atualmente, a década de 1980 é citada como o período no qual é reconhecida uma legitimidade e qualidade da arte brasileira, influenciada e alicerçada em seu passado, seja ele de origem erudita ou popular. Chiarelli credita a esta geração, a autonomia e à “descolonização” que fundam a “arte brasileira internacional”, como suas principais contribuições.

Essas contribuições, também chamadas de “citacionistas”, possuíam um “olhar retrospectivo” e não uma originalidade absoluta, elaborando, a partir de imagens e procedimentos lingüísticos já existentes, outros sistemas visuais. Surgiu como uma quebra da tradição que se formalizava em função do Conceitualismo. Os recursos para tanto foram os meios tecnológicos de multiplicação de imagens e o uso de “imagens de segunda geração”, título da exposição realizada em 1987 no Museu de Arte Contemporânea, na Universidade de São Paulo. Essas imagens estariam presentes nas obras de artistas de três gerações.

A primeira surge nas décadas de sessenta e setenta, sob influência da Pop Art, do Novo Realismo e das Novas Tecnologias. Foi composta por artistas que nasceram, em sua maioria, antes da II Guerra Mundial. Outra característica a consciência do fim das vanguardas e da arte como atividade transformadora do mundo. Dentre eles, estão Anna Bella Geiger, Julio Plaza, Regina Silveira, Farnese de Andrade e Marcello Nitsche, entre outros.

A segunda geração emerge no final da década de setenta, com artistas que nasceram após a Segunda Grande Guerra e que experienciaram de maneira mais intensa os novos meios de comunicação, não colocaram em questão valores tradicionais da arte e não se enquadravam em normas definidas de atuação. Apesar de terem exposto pela primeira vez no MAC-USP, na exposição “Pintura como Meio”, que procurava recuperar o significado da pintura como suporte junto à utilização de imagens readymade, Ciro Cozzolino, Sérgio Niculitcheff, Leda Catunda e Sérgio Romagnolo seriam lançados oficialmente (com exceção de Niculitcheff), no “Como vai você, Geração Oitenta?”, em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. No entanto, o auge do reconhecimento do grupo deu-se durante a XVIII Bienal de São Paulo.

O terceiro grupo é composto por artistas que, embora já produzissem antes de 1984, começaram a ser notados posteriormente à “Geração Oitenta”, destacando entre eles, Edgard de Souza.

Paralelos a esses artistas, Edith Derdyk é citada por Chiarelli como uma das artistas que vinha trabalhando em um repertório voltando para experiências particulares, embasadas em uma vivência artesanal que influenciaria suas produções.

Comparados às obras ligadas à Minimal Art e ao Pós-Minimalismo, esses artistas são mencionados em uma busca do rompimento com o próprio conceito de autoria, da repetição baseada em dados externos. No entanto, não o fazem pelo processo industrial, assim como os artistas estrangeiros, mas exatamente de maneira oposta: utilizam a “inteligência artesanal”. Historicamente, esse processo antecede o industrial, mas no Brasil ambos coexistem.

Em “Bichos”, Lygia Clark já utilizava uma lógica parecida com a de artistas como Anna Maria Maiolino ou Edith Derdyk. Ainda nas palavras de Chiarelli:

(...) constroem seus objetos, pinturas ou esculturas, obedecem a padrões ou à inteligência interna de certas técnicas preexistentes, como a tecelagem, a cestaria, a pintura ornamental e outros procedimentos imemoriais. Apenas em um país como o Brasil, onde a industrialização não rompeu com o modo de produção que em outras nações a antecedeu, seria pertinente encontrar artistas que, ao operar com materiais industrializados e/ou naturais (não importa), resgatam com tanta intensidade e com tamanha propriedade práticas artesanais antiqüíssimas. (Ibidem, p.125)

A “Geração Oitenta” é considerada um dos momentos mais significativos da história da arte brasileira, salientando-se, dentre os artistas que a compõem, Leda Catunda como uma das mais criativas de sua época.

Ao falar de Leda Catunda e José Leonilson, Tadeu Chiarelli, menciona seus processos de criação da seguinte forma:

(...) vão ligando um módulo ao outro, vão tramando, amarrando, costurando...Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma nacionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram. Suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontinuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas.(Ibidem, p.123)²²

²² Ibidem. p.125.

Em 1987, a mostra “Imagens de Segunda Geração” realizada no MAC da USP, veio a colocar em pauta a questão do repertório visual em função da apropriação. A partir de exposições como estas, em obras de artistas como Luiz Hermano, Efrain Almeida ou Marepe, provenientes de diversas regiões brasileiras, passou-se a observar uma inserção de repertórios populares, nos quais o saber artesanal, a presença de marcas e referências do folclore passou a se tornar uma característica constante na obra de alguns artistas nacionais.

Em decorrência desta “expansão” da arte brasileira e de uma nova perspectiva sobre ela, ocorreu a exposição de Arthur Bispo do Rosário, “Registro de Minha Passagem sobre a Terra”. O fascínio que os trabalhos dele causou sobre a crítica de arte, constatou as mudanças que ocorriam dentro da visão da obra de arte no Brasil. Bispo sequer propunha-se como um artista, pelo menos não criava com esta intenção. Porém, sua obra alcançou inclusive a Europa, na XLVI Bienal de Veneza, em 1995 e tudo que fez, costuras, bordados, assemblages, tornou-se referência para artistas brasileiros a partir da década de 1980. Dentre eles, cita-se José Leonilson e, segundo Tadeu Chiarelli, Vera Martins e, indiretamente, Lina Kim. Mira Schendel também se tornaria uma das referências para os jovens artistas que surgiam no período.

No final da década, Tadeu Chiarelli (Ibidem, p.134) ainda menciona o surgimento de “uma série de obras que remetem ao corpo, em suas coberturas e atavios: o manto, a roupa, a casa.”. Isto teria se dado em função de uma possível evolução (ou revolução) das propostas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, a partir dos parangolés, bólides, túneis, máscaras, capas, estandartes, entre outras obras. Para Chiarelli, estas começaram a atuar como “referências para os jovens artistas que, muitas vezes, interpretam o legado de ambos a partir dos experimentos de Arthur Bispo do Rosário, de Mira Schendel e de toda uma nova situação da arte e da sociedade do período.”²³

Na exposição “15 Artistas Brasileiros”, realizada no MAM de São Paulo, em 1996 e posteriormente no MAM do Rio de Janeiro e no MAM de Salvador, a cultura popular manifestava-se em imagens que remetiam às regiões de origem dos artistas, à feminilidade de materiais, de brocados e dourados, ao questionamento da racionalidade masculina. O anônimo e o autoral se apresentam em obras que visitam a memória milenar da manifestação espontânea, do trabalho da mulher.

²³ Ibidem, p.123.

Nas obras de Luiz Hermano, Efrain Almeida, Mônica Nador, Lia Menna Barreto, Shirley Paes Leme, Leda Catunda, Edith Derdyk, Anna Maria Maiolino, Shirley Paes Leme, Maria Clara Fernandes, Jac Leirner, Fernando Lucchesi, Emmanuel Nassar, Montez Magno e Leonilson, representantes da produção visual na década de noventa, Tadeu Chiarelli, em texto do catálogo da exposição, finaliza: “...em vez de enrolar, vincar, torcer, cortar, esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional nas últimas décadas.” (Ibidem, p.127)

Nessa e em várias outras citações de Tadeu Chiarelli, em “Arte Internacional Brasileira”, é possível verificar a produção brasileira a partir de textos extraídos de catálogos de exposições realizadas no decorrer do século XX, salientando-se as ocorridas nas décadas de oitenta e noventa. Estes textos são de extrema importância para o estudo da arte contemporânea, pois representam, junto ao material produzido pela imprensa especializada escrita ou falada, os únicos referenciais para se estudar o que há de mais recente nas artes visuais.

Nesse material encontram-se outros textos, inclusive referentes a exposições individuais de artistas que também dialogam com a produção têxtil, como Rosana Paulino ou Nazareth Pacheco, mas que serão citadas em um outro item deste capítulo.

Como já foi levantada a questão no tópico anterior sobre a arte contemporânea mundial, Chiarelli também aponta para a globalização como fator preponderante nas transformações ocorridas nas artes visuais:

O processo de acentuação da globalização trará, tanto à arte internacional como à local, a consciência e a necessidade de reivindicar particularidades regionais e individuais. No caso brasileiro, a aceitação mais ou menos pacífica, por parte da corrente principal da arte no Brasil, de artistas que tragam em suas poéticas, formulações próprias de suas regiões de origem (...) (Ibidem)²⁴

Por outro lado, Tadeu cita o surgimento de artistas que trazem dados biográficos para a composição de suas poéticas, e dentre eles cita Nazareth Pacheco, incluindo-a entre artistas que trabalham suas poéticas a partir de suas próprias referências, podendo-se também citar Rosana Paulino.

²⁴ Ibidem.

2.2.4 Contextualizações da Arte Contemporânea Brasileira

Para uma compreensão maior da arte produzida nos anos noventa, a professora e curadora da USP Kátia Canton, fez um mapeamento de setenta artistas atuantes. Em sua obra “Novíssima Arte Brasileira” (Canton, 2001), decorrência de um projeto patrocinado pela FAPESP, agrupa artistas que fazem parte da chamada “Geração Noventa”.

Considerado o primeiro registro geral da mais recente produção contemporânea, compara mudanças ocorridas nos últimos dez anos e as organiza. No entanto, para executar um perfil destes artistas, percebeu a importância de se buscar as referências que possuíam em suas obras, o que foi verificado na geração anterior a que pertencem.

Kátia passou a visitar os ateliês dos artistas e registrou, após sua pesquisa, que essas referências são artistas contemporâneos em atividade no Brasil, como Regina Silveira, Tunga ou Waltércio Caldas, que participaram de mostras como “Heranças Contemporâneas”. A teoria de que a arte brasileira hoje tem suas próprias referências é confirmada nas participações e depoimentos de Renata Pedrosa, que cita Tunga como “seu mestre” que, por sua vez cita Lygia Clark.

Para tratar da realidade atual brasileira e internacional, a curadora relaciona os assuntos abordados nas obras dos artistas em doze itens, que tomam corpo na discussão dos capítulos relacionados do livro. São eles:

- Noções de herança e referência;
- Preocupações renovadas com a narrativa: após a desconstrução, uma noção de texto teria sido imposta à arte;
- O aspecto literário da arte, da cultura e da comunicação;
- A memória física e psíquica como resistência contra a apatia e a “amnésia” gerada pela mídia;
- O corpo enquanto simulacro, questionando-se identidade e sexualidade;
- A efemeridade da vida e a degradação física dos corpos em contraponto com a

busca da eterna juventude;

- Identidade e anonimato, partindo dos conceitos estéticos que substituíram a representação pela apresentação;

- Arte política, questões individuais e ambiente urbano, enfatizando uma individualização resultante de um estranhamento diante de si mesmo, da violência e da vida nas cidade;

- Aspectos de sofisticação e complexidade formais que geram um diálogo entre o artesanal e a tecnologia;

- A sensibilidade feminina enquanto de dimensão intimista, domesticada, uma característica do final do século XX, que surge como temática proveniente da escolha e da manipulação de materiais presentes no universo doméstico, como travesseiros, mantas, brocados, tecidos. Neste item, Canton cita nomes como o de Louise Bourgeois, Catunda, Leonilson, Rosana Paulino, em um contexto que une arte, política, raça e cultura, denunciando a escravidão de padrões de beleza socialmente impostos;

- Uma nova espiritualidade, decorrente de busca de profundidade;

- Sinceridade x cinismo: reflexões sobre a própria vivência.

A partir desses itens, Kátia Canton contextualiza a década de noventa, em um cenário posterior ao da arte conceitual da década de sessenta e setenta e às profundas mudanças políticas dos anos oitenta, mediante o crescimento da indústria cultural e do mercado da arte, que desembocaram em questionamentos referentes à realidade quotidiana e social do Brasil. Assim, o modernismo transitou para o pós-modernismo.

Para a curadora, a década de noventa é caracterizada por fenômenos ocorridos nas mais diversas áreas: a globalização, a nova espiritualidade, avanços biotecnológicos, o desenvolvimento da internet, o pós-feminismo, a revalorização da família, a ecologia, o corpo como campo de experimentações, o enfoque cultural (da obra para o autor), a busca de mercados alternativos, as guerras étnicas, os deslocamentos humanos (nova noção de identidade e nacionalidade), a redefinição de tempo e espaço (estreitamento de fronteiras com a aceleração da informação), a informação como monopólio de poder, a visão da originalidade como um mito modernista.

Essa última questão é discutida e sistematizada pela teórica Rosalind Krauss, que enfatiza a atração pelo passado, uma nostalgia que estaria presente na arte contemporânea e que a faria se alimentar da memória, composta por convenções e clichês.

À geração 1990-2000 não caberia mais o questionamento dos suportes da arte e sim, uma discussão, uma investigação sobre seus sentidos.

2.2.4.1 Artistas : Principais Referências

Torna-se necessário salientar a importância dada à exploração da presença do corpo físico, psíquico, sensorial, nas obras dos três artistas em questão. Oiticica, investigando em favor de uma brasilidade, exalta uma “sanidade” nacional que é trabalhada a partir da cultura popular.

Em Lygia Clark, um enfoque terapêutico centraliza na experiência sensorial uma sanidade expressiva e vivencial, que empresta à arte um novo caráter. Ela é um meio, um instrumento para chegar ao indivíduo.

Em Arthur Bispo do Rosário, trabalhos também significam instrumentos de veiculação de todo um universo psíquico que necessita ser expresso. Mesmo que não seja visto como um artista, em toda sua produção existem os mesmos mecanismos que a Nova Objetividade brasileira e o Movimento Neoconcreto propunham. Sua obra está impregnada da presença cultural brasileira, do artesanato, da transcendência do significado da obra como status, de seu caráter comercial. Ela é livre, aberta ao “não-artista” e, desta forma, à não-arte, totalmente objetual, derivada do ready-made e abolida de qualquer tipo de ismo.

Confirmando o que Louise Bourgeois também afirma, nos três artistas vemos a arte em seus mecanismos de poder, ao garantir e associar a permanência de uma sanidade mental.

A principal característica dos três artistas, fortemente presentes em vários artistas atuais, seria exatamente o fato de serem não-artistas, de proporem a criação de uma arte que não seja puramente estética, não-representativa.

2.2.4.1.1 Hélio Oiticica

Desde a década de cinqüenta, o questionamento da tela e da massa escultural já estava presente. Hélio Oiticica, assim como Lygia Clark, vivenciando este contexto, dão lugar em sua produção artística, gradativamente, aos objetos, ambientes e *performances*, em um convite à manipulação e à interação. A partir de 1954, o Grupo Frente, do Rio de Janeiro, representaria estes interesses junto a outros artistas.

Em 1961, Hélio Oiticica já transmitia claramente um interesse na pesquisa dos problemas acerca de uma nova participação do espectador na obra de arte, de modo que causasse um rompimento com a forma de contemplação convencional.

No conjunto dos conceitos plásticos abordados naquele momento, Oiticica volta-se cada vez mais para a presença do corpo na obra. Ele é enfatizado no nível vivencial e não intelectual, aprofundando cada vez mais as experiências voltadas ao ambientalismo. Destas investigações, em 1964 surgem os “parangolés”, integrando totalmente o corpo à obra. Como capas, estandartes ou bandeiras, que deveriam ser vestidos ou carregados pelo indivíduo participante, a costura passa a integrar uma obra que existe em função do corpo. A cor, que antes fora tirada da bidimensionalidade, agora é dinamizada pela dança e pela música.

Figura 2.21: Nilo da Mangueira com “Parangolé P4 capa 1”, 1964 (Fundação, 1998, p.394)

Numa pesquisa realizada em favelas do Rio de Janeiro, o artista desenvolveu trabalhos que remetem não só a uma organicidade, resgatada também Lygia Clark, mas também incorpora elementos da cultura popular, como araras, bananeiras, televisão, elementos da arquitetura das favelas, confeccionada nas mãos dos próprios moradores a partir da reciclagem de materiais ou de produções para o carnaval de rua. Sua linguagem genuinamente brasileira deriva de arquétipos e manifestações da cultura nacional (Fioravante, 9 set. 1998).

Oiticica não acreditava na “arte”, concebida segundo padrões convencionais, mas sim nas “possibilidades de cada um se expressar, em uma ‘não-expressão’”. Para ele, a participação do espectador o levou ao “além-participação”. Em suas próprias palavras: “...creio que já superei o ‘dar algo’ para participar; estou além da ‘obra aberta’; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de projeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade” (Ayala, 1970, p.160). Todas as obras nas quais Oiticica trabalha a costura com tecidos são extremamente participativas. Em um período de repressão política, ele permanece produzindo obras que priorizam a liberdade de expressão, profundamente vivenciada e desejada.

Após o golpe militar de 1964, Hélio Oiticica expressa sua ruptura com o sistema no “Opinião 65” (Morais, 1975). Ressalta em depoimento impresso no catálogo da mostra que a antiarte teria o seu momento, decorrente da “inutilidade da elaboração da obra de arte”, mediante as sucessivas e incontroláveis apropriações.

O vanguardismo era o enfoque desse período, claramente marcado por influências duchampianas e pela busca da liberdade de expressão total do artista, mais do que uma preocupação com a problemática em que estava envolvido o país. Havia uma liberação artística quanto ao uso dos materiais, segundo a qual tudo era válido, fazendo com que a precariedade fosse uma constante nos trabalhos, um resultado no questionamento do fazer que direcionava os procedimentos a um sentido político, visceral, agressivo.

Esse comportamento revolucionário alcançou o surgimento do objeto, do tridimensional, da apropriação nos *readymades* (objetos manufaturados), que despreocupava os artistas da necessidade da utilização de materiais convencionais, característicos da escultura.

Em 1967, a exposição “Nova Objetividade” foi inaugurada no MAM/RJ. Mediante a participação de 47 artistas, constituiu um agrupamento das vanguardas existentes desde o golpe de 64 e resultou de discussões realizada no ano anterior. Hélio Oiticica, juntamente a Mário Barata e Waldemar Cordeiro, apresentou o catálogo da exposição, definindo-a como uma “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda”.

Publicado posteriormente a “Aspiro ao Grande Labirinto” (Oiticica, 1986, p.84), de 1986, o texto refletia um balanço do que estava ocorrendo na vanguarda das artes plásticas no momento, apontando as principais características que norteavam essa produção:

- 1 - vontade construtiva geral;
- 2 - tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3 - participação do espectador (...);
- 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5- tendências para composições coletivas e conseqüente abolição dos ‘ismos’ (...);
- 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (Oiticica, p.84)²⁵

Figura 2.22: Nilo da Manguiera com “Parangolé P4 capa 1” (detalhe), 1964 (Fundação, 1998, p.395)

A Nova Objetividade foi considerada por Oiticica como um “estado típico da arte brasileira” e não um movimento esteticista. Na exposição, o artista apresentou “Tropicália”, uma instalação-ambiente, que integrou uma série de acontecimentos com o mesmo nome.

²⁵ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.84.

Tanto para Oiticica quanto para Lygia Clark, museus e galerias passaram a se tornar prisões para suas obras, o que os levou, em uma postura anti-elitista, a buscarem o circuito internacional. Oiticica na Inglaterra e Lygia em Paris.

Falecido em 1980 com 25 anos de carreira, Hélio foi o responsável por um novo vocabulário, um artista que pensava seu próprio tempo, registrando-o em suas anotações, às quais estão sendo estudadas hoje por pesquisadores como Lisette Lagnado. Representou uma nova atitude frente à produção artística contemporânea brasileira, em uma volta do país para si mesmo, sua cultura, seu povo. As questões estéticas apresentadas por ele até hoje são abordadas.

Essas questões giram em torno do público com a obra, da participação do espectador e da autoria do trabalho, alterando o *status* da obra de arte. Oiticica criou uma arte que desconhece classificações que a delineiam como objeto do desejo, e valoriza as experiências sensoriais humanas, objetivando uma arte de vanguarda genuinamente brasileira e nesta arte, o tecido é incorporado à medida que a obra (vestimenta) cede lugar à atuação do corpo, caracterizando-a como não-arte. Nas palavras do próprio artista, em texto de 1968, sobre “Tropicália” :“Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra” (Fioravante, 9 set. 1998)

Trajetória do Artista

Metaesquemas (1957-8): pesquisas em guache para novas possibilidades bidimensionais, que refletem instabilidades do suporte plano.

Monocromáticos (1959): placas de madeira idênticas pintadas monocromaticamente, dando autonomia à cor em busca de uma tridimensionalidade.

Bilaterais (1959): as pinturas monocromáticas passam a ser suspensas por fios de náilon, garantindo uma espacialidade para as obras.

Relevos Espaciais (1959): as placas de madeira ganham maior tridimensionalidade, em formatos e tamanhos que parecem dobraduras.

Grandes Núcleos (1960-3): as lâminas dos relevos espaciais são separadas. Ainda

penduradas por fios de náilon, garantem ao espectador o trânsito entre elas e o início de uma arte participativa.

Penetráveis (1960): a obra se torna uma construção a partir de placas de madeira, onde o espectador pode entrar e pisar sobre areia e pedras. Possuem também ruídos, cores, luzes e o texto verbal. A obra passa a envolver outros sentidos.

Bólides (1963): a cor ganha uma fisicalidade em materiais diversos como pigmentos, carvão, pequenas conchas armazenados em vidros transparentes (bólide-vidro) ou caixas de madeira (bólides-caixa).

Parangolés (1964): capas, bandeiras ou estandartes a serem vestidos ou carregados pelo espectador-participante ao tornar seu corpo parte e sentido da obra.

Projetos Ambientais (1967-9): desenvolvimento dos penetráveis e resultado das pesquisas feitas pelo artista nas favelas.

2.2.4.1.2 Lygia Clark

A obra de Lygia Clark surge no cenário brasileiro das artes visuais numa nova noção do artista na cultura moderna ocidental.

Lygia fez parte da “Exposição Neoconcreta”, a que veio a gerar o Movimento Neoconcreto. No “Manifesto Neoconcreto”, registrado no catálogo do evento, a expressão neoconcreto surge como “uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, arte concreta) e, particularmente, em face da direção tomada no Brasil pela arte concretista” (Gullar, 1998, p.244).

O movimento rejeitou qualquer formulação que se referisse à arte como uma máquina ou objeto, optando por aproximá-la de uma noção orgânica, uma evocação perceptiva. No entanto, não pretendia somente a negação pura das teorias concretistas, não sendo uma reação exterior a elas e sim, um aprofundamento das mesmas.

A passagem da pintura ao ambiente na obra de Lygia se deu de maneira diferente da obra de Hélio Oiticica. Apesar de compartilharem os mesmos ideais estéticos, a artista passou a trabalhar a tridimensionalidade, inicialmente, com esculturas moduladas em placas de alumínio, as quais possuíam dobradiças que permitiam uma intervenção do espectador, proporcionando um momento lúdico. Estas obras, denominadas “Bichos”, foram dando sequência a participações cada vez mais ativas dos espectadores nas obras de Clark.

Assim como Oiticica, Lygia Clark acreditava no desfrutar da obra e no fim de uma passividade contemplativa. Isto veio a ocasionar, inclusive uma não-comercialização de suas obras, fazendo com que os “Bichos” fossem as últimas obras da artista a serem vendidas por ela.

Dando continuidade a suas investigações, que priorizavam cada vez mais a participação do corpo e o fim da obra de arte institucionalizada, Lygia veio a se tornar professora da Sorbonne em 1968. Mediante influências dos movimentos de maio do mesmo ano, suas aulas tornaram-se cada vez mais próximas de performances, movidas pela intensidade de sua interação com o público, conduzindo-a em direção a relações terapêuticas e a seus objetos relacionais. Estas experiências acarretariam seu retorno ao Brasil em 1976, e a criação de sua clínica, onde pacientes eram tratados como “artistas sem obras, a quem faltasse expressão”. (Bienal, 1994, p.26)

Os trabalhos de Lygia Clark, a partir de suas investigações acerca do corpo, foram tornando-se cada vez mais orgânicos. Materiais foram surgindo em favor de tramas, emaranhados, tecidos que eram utilizados para trabalhar as fantasias e a sensorialidade. As imagens geradas em suas obras - ambientes, objetos ou performances - são derivações de experiências sensoriais vivenciadas por ela e pelo espectador-participante. À medida que suas investigações sensoriais se intensificam, um universo orgânico é dimensionado, instigando novas descobertas psíquicas. Nesse universo, as imagens arquetípicas também são reconstituídas.

Na fase sensorial de Lygia, denominada “nostalgia do corpo”, o participante encontra-se com seu próprio corpo, ao se envolver com objetos, como as máscaras sensoriais ou ambientes como em “A Casa é o Corpo”. Este é constituído por um “labirinto” que possui compartimentos relacionados à fecundação e nascimento. O visitante passa por orifícios, óvulos, “pêlos”, sensações relacionadas à fecundação, durante a qual é o ‘espermatozóide’, o feto e o novo ser. “Cesariana” também é um trabalho que explora estas experiências.

Baba Antropofágica aborda as relações do fio, de mecanismos psíquicos, tendo sua origem em um sonho de Lygia que passou a ser experienciado em performances. Nelas, era puxado o fio de um carretel era puxado um fio que se tornava um emaranhado sobre o participante. Ao ver as imagens que registraram o ato, temos a impressão que o indivíduo foi envolvido por uma teia ou um casulo.

Figura 2.23: “Baba Antropofágica II”, 1975 (Fundação, 1998, p.461)

Outra obra que remete ao fio é “Rede de Elásticos”. Tecida pelos próprios alunos de Clark na Sorbonne, o ato é remetido por Mário Pedrosa ao “exercício de criatividade”, algo “tão importante quanto vivenciar o trabalho depois de pronto”. Nas palavras da própria artista:

Através das experiências realizadas na Sorbonne com meus alunos em 1974, chegamos ao que denomino de corpo coletivo, que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns. Esta troca não é uma coisa agradável: a idéia é um componente do grupo vomitar sua vivência ao participar de uma proposição, vômito esse que será engolido por outros, que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos. É assim uma troca de qualidades psíquicas, baba, e a palavra comunicação é fraca para exprimir o que acontece no grupo. (Clark et al, 1980, p.40-1)²⁶

Figura 2.24: “Rede de Elástico”, 1973 (Fundação, 1998, p.461)

Em 1973, “Túnel” foi criado e desenvolvido também em Paris, na Sorbonne. Consistia em um “túnel” feito de pano, com cinquenta metros de extensão. As pessoas tinham que passar por dentro dele e, caso se sentissem sufocadas, Lygia abria frestas no pano para que pudessem respirar. A experiência era centrada em um “nascimento verdadeiro”, nas palavras da artista. Quem estivesse fora, ajudaria a pessoa a sair.

No mesmo período, a artista iniciou o trabalho com os “Objetos Relacionais”, os quais possuíam também uma conotação terapêutica, sendo usados em sua clínica, posteriormente.

²⁶ CLARK, Lygia et al. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p.40.

Consistiam em objetos como conchas, pedras, sacos plásticos contendo ar, água, um colchão com bolinhas de isopor. O participante deitava-se sobre o colchão ou o manipulava e Lygia trabalhava com os saquinhos sobre o corpo deste indivíduo. Sensações corpóreas como peso, leveza, textura, temperatura eram despertadas, gerando sensações psíquicas, através das quais as sessões eram desenvolvidas. Significados orgânicos continuam a ser presentes. Os trabalhos, que inicialmente visavam o coletivo, a partir de 1976 (quando retorna de Paris para o Rio de Janeiro), passam a ser usados individualmente, em terapias.

Figura 2.25: “Túnel”, 1973 (Fabrini, 1994, p.166)

Em 1977 Lygia Clark qualifica seu trabalho, enquanto terapeuta, como método de “estruturação do self” e passa a sofrer pressões da medicina institucionalizada. Em 1985, após formar quatro terapeutas na aplicação dos “Objetos Relacionais”, suspende seu consultório por sentir-se “contaminada” pelos clientes, um “receptáculo das inibições dos grupos” e por isto, necessitava “enxergar-se de novo.” (Fabrini, 1994 p.229). Falece em 1988, após um infarto.

O enfoque da obra de Lygia Clark, ao conter tecidos, fios e tramas, está na tecedura interna, uma produção orgânica que contém vida. Estes são os meios utilizados para fazer o

indivíduo entrar em contato consigo mesmo enquanto essência e resultado de um processo de criação.

Trajetória da Artista

Primeiros óleos (1947-52): influências de Burle Marx, Léger e Mondrian.

Pinturas Concretas (1952): eliminação de linhas orgânicas e de campos de cor, com predomínio de campos geométricos. Predomínio do branco, preto e cinza, com a redução do espectro de cores.

Linha Orgânica (1954): expande a pintura à moldura.

Casulos (1958): produção semelhante aos “relevos espaciais” de Oiticica, nos quais a madeira ganha dobras, rompendo o espaço bidimensional.

Bichos (1960-3): os casulos ganham dobradiças ao invés de dobras. Quase todas estas obras utilizam lâminas de metal, mas as “obras moles” também são consideradas como bichos. O espectador, ao manipulá-las, gera novas concepções espaciais e temporais.

Trepantes (1962-4): faixas de lâminas de metal, mais versáteis do que os bichos para a manipulação do espectador.

Abrigos poéticos (1964): executados em folhas de flandres, apontam para uma maior preocupação da artista com o espacial e novos suportes.

Obras moles (1964): realizadas em borracha, são mais maleáveis e orgânicas do que os trepantes. Há uma relação mais sensual com o espectador, que pode ser o suporte da obra.

O Ato: Máscaras e performances (1964- 9): em obras como “O Eu e o Tu” e “A Casa é o Corpo”, o espectador se funde ao objeto artístico, passando a obra a existir em sua função.

O Coletivo (1973-75): abandonando o individual, Lygia passa a centralizar o coletivo em experiências como “Baba Antropofágica”, importando conteúdos compartilhados e vivenciados em grupo.

Objetos Relacionais (1973): saquinhos de plástico com objetos diversos em seu interior que, ao contato com o espectador, estimulam percepções, desejos e conteúdos psíquicos. Tornaram-se a base para os procedimentos terapêuticos da artista.

2.2.4.1.3 Arthur Bispo do Rosário

Conforme prontuário médico da Colônia Juliano Moreira , a biografia de Arthur Bispo do Rosário pode ser descrita da seguinte forma:

Preto, solteiro, de naturalidade desconhecida, sem parentes, sem profissão, alfabetizado, com antecedentes policiais, ele foi internado no dia 25 de janeiro de 1939. Diagnóstico: esquizofrenia paranóide. Na ficha do doente estão anotadas mais duas entradas de Bispo na Colônia, em 23.8.1944 e 14.4.1948, indicando também que ele esteve internado nos hospitais psiquiátricos da Praia Vermelha e do Engenho de Dentro. (Barbosa, 1990 p.13)²⁷

Bispo havia sido fuzileiro naval durante muitos anos e pugilista. Também trabalhou na Light aonde, em um acidente, se tornou manco. Com este acidente, veio a conhecer o advogado Humberto Leone, que defendeu seus direitos com o acontecido e de quem se tornou empregado e amigo da família até o fim de seus dias.

O surto de Bispo é interpretado por ele em seus panos e em um fardão, da seguinte forma:

22 DE DEZEMBRO 1938 MEIA NOITE
ACOMPANHADO POR 7 ANJOS EM NUENS ESPECIAIS FORMA ESTEIRA
MIM DEIXARAM NA CASA DOS FUNDOS MURADO
RUA SÃO CLEMENTE 301 BOTAFOGO (...)
EU COM A LANÇA NA MÃO NESTA NUENS ESPIRITO MALISIMO NÃO
PENETRARÁ (...) (Burrowes, 1999, p.18)²⁸

²⁷ BARBOSA, Ana Mae. **Registros de minha passagem sobre a terra: Arthur Bispo do Rosário.** Catálogo da exposição. 8 mar a 22 abr 1990. São Paulo: MAC-Museu de Arte Contemporânea/ USP, 1990. p.13.

²⁸ BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: FGV, 1999. p.18.

Também foi descrito por ele no filme “O Prisioneiro da Passagem”, do fotógrafo Hugo Denizart (1982), feito em 1982:

Eu, 22 de dezembro desci lá em São Clemente, Botafogo... nos fundos de uma casa dessa, quando fui reconhecido pela família, no dia seguinte, depois, fui me apresentei no mosteiro de São Bento, que reconheceram a mim, ao meu... Eu disse, vim julgar os vivos e os mortos. Perceberam e mandaram vim pro hospício. E antes mesmo eu andava prali na Ilha do Governador, eu fiz um evangélico lá em frente à capela, já dizia que vinha com a justiça a fim de julgar os vivos e os mortos. Mas pra quem enxerga.” (Denizart, 1982)²⁹

Em outro prontuário, assinado pelo médico Eduardo Jorge Curi, que atendia os pacientes do Pavilhão Ulisses Viana, na Colônia Juliana Moreira, onde Arthur foi internado em 1938, constava que o domínio que possuía sobre trabalhos manuais representava um mecanismo de preservação de sua personalidade dentro da instituição, fazendo com que se destacasse dos outros pacientes. Para Arthur, estar na terra significava cumprir sua missão e em função disto, recusava qualquer medicamento.

O universo de Bispo sempre esteve povoado de anjos. Nele, ele é o próprio Cristo e responsável pelo juízo final. Em seus trabalhos, composições em linha e tecido se destacam pela riqueza e complexidade de informações. São mensagens relacionadas ao tão esperado dia e sobre aqueles que pretende levar com ele. Assim como as primeiras produções têxteis na história, seus bordados constituem um ritual realizado com afincos, dia após dia, mediante jejuns e isolamentos.

Arthur Bispo do Rosário foi descoberto pela mídia no início dos anos oitenta, após ser exibido numa reportagem realizada pela Rede Globo. Seus trabalhos foram vistos pela primeira vez fora da Colônia em 1982, na mostra “À Margem da Vida”, organizada por Frederico Moraes, no MAM do Rio de Janeiro. Desta, participaram internos do Instituto Penal Lemos de Brito Milton Dias Moreira, Fundação Nacional para o Bem-Estar do Menor (Funabem), Casa São Luiz para a Velhice e Colônia Juliano Moreira. Desenhos e pinturas foram produzidos por presidiários, menores infratores, idosos e internos da Colônia, após estímulos das instituições como uma terapia alternativa aos métodos tradicionais. Dentre estes, destacava-se Bispo, que, ao invés de traços ou pinceladas, apresentava grandes estandartes bordados e

²⁹ DENIZART, Hugo. **Arthur Bispo do Rosário: prisioneiro da passagem**. 1982. 32’.

reminiscências de sucata recolhida no hospício, em trabalhos que se aproximavam da arte contemporânea.

Foi ele quem determinou quais eram os seus trabalhos que seriam expostos na mostra, sendo o próprio curador da exposição. E assim especificou o que sairia da fronteira do hospício: somente os estandartes e um dos mantos. Ele nunca apareceu no MAM, afirmando não estar preparado para ver aquilo, tratando suas obras como se fossem seus filhos.

A artista plástica Maria Amélia Mattei, ao reunir trabalhos para o Museu Nise da Silveira, do qual era diretora, e o fotógrafo Hugo Denizart, foram os responsáveis pela apresentação das obras de Bispo ao público e, posteriormente pela aproximação do crítico de arte Frederico Moraes com o artista da Colônia.

Considerando os trabalhos que viu na coletiva como absolutamente contemporâneos, o crítico ofereceu uma sala do MAM para Bispo expor e se alojar por um tempo, o que nem chegou a ser levado em consideração pelo paciente. Apesar disto, ele já era considerado um artista pela crítica.

Em 5 de julho de 1989, Arthur faleceu devido a um infarto no miocárdio e a uma arteriosclerose. Somente após a sua morte Frederico Moraes conseguiu realizar o que havia proposto ao artista, e montou a exposição “Registro de Minha Passagem pela Terra”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro em 1989. E assim, quinhentos trabalhos foram mostrados a mais de dez mil pessoas. Do catálogo feito para esta exposição, salienta-se o seguinte trecho:

Sua obra transita, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dada. Começemos por aproximá-lo de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados sem dificuldade com obras superconhecidas de Duchamp... (Barbosa, 1990, p.13)³⁰

Também foi comparado aos artistas do Novo Realismo, a Hélio Oiticica e a Leonilson.

³⁰ BARBOSA, Ana Mae. **Registros de minha passagem sobre a terra**: Arthur Bispo do Rosário. Catálogo da exposição. 8 mar a 22 abr 1990. São Paulo: MAC-Museu de Arte Contemporânea/ USP, 1990. p.13.

Durante a exposição, somente igualada quanto ao recorde de público à “Geração Oitenta”, teve mais de oito mil visitantes. Muitas pessoas chegaram a chorar ao se depararem com o universo de Bispo, confrontado com a rotina do hospício. Inclusive, um cinegrafista necessitou parar de filmar por não se conter. Artistas ficaram fascinados e a mídia cuidou de projetar a obra de Bispo, espalhada por três salas, um salão e um corredor da EAV. Houve a apresentação do filme “Arthur Bispo do Rosário: O prisioneiro da passagem”, de Hugo Denizart e debates com os temas “Arte e Loucura”, “Arte nas Instituições Psiquiátricas” e “Bispo e a Arte Contemporânea”. Frederico Moraes posicionava as obras entre referências à arte contemporânea, citando os Novos Realistas, como Arman, César ou Spoerri, a escultura inglesa de Tony Cragg ou a arte brasileira, como consta na publicação de Luciana Hidalgo : “(...) O manto e as demais roupas de Bispo remetem aos parangolés de Hélio Oiticica, tanto quanto sua cama-nave assemelha-se à casa-ninho de Oiticica em sua residência nova-iorquina ou ao Éden que ele expôs em Sussex, Inglaterra.” (1996 p.36)

Figura 2.25: “Manto da Apresentação” (frente) (Burrowes, 1999, s.p)

A exposição foi levada para São Paulo, Rio Grande do Sul, Belo Horizonte e Curitiba durante o ano de 1990 e no ano seguinte, a obra de Bispo ganhou uma sala na mostra “Viva Brasil Viva”, no Kulturhuset, em Estocolmo. Nesse período, o Museu Nise da Silveira, que organizou a obra de Bispo, estava melhor estruturado e com a psicóloga Denise Almeida Correa à frente. Junto a Frederico Moraes, houve uma rápida catalogação das obras, de acordo com as classificações do universo da arte contemporânea. As vitrines passaram a ser

denominadas *assemblage*, as bandeiras estandartes e os objetos cobertos por linhas azuladas, por uma sigla inventada para eles: ORFA (objeto recoberto por fio azul).

Após as mostras de 1992 “Transformando e Recriando os Restos: o lixo passado a limpo”, no Paço Imperial, e “Reciclo”, na Galeria Rodrigo MF Andrade, da Funarte, no mesmo ano a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, tombou integralmente a obra de Arthur Bispo do Rosário, através do Instituto Estadual de Patrimônio Artístico e Cultural.

Apesar de toda esta valorização de sua obra, acrescida do vídeo “Bispo do Rosário”, produzido pela TV Manchete, da exposição “Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo”, onde milhares de pessoas se acotovellaram para ver as obras, e do crescente interesse por parte do mundo acadêmico, Frederico Moraes, Denise Almeida Correa, entre outros, criaram uma associação em torno da obra de Bispo, buscando recursos para a restauração das obras. No entanto, o que conseguiram foi uma troca de favores, ao negociarem a descupinização de boa parte das peças em madeira, em troca do uso de um dos estandartes de Bispo na capa do CD “Severino”, dos Paralamas do Sucesso.

A obra de Arthur, apesar de solicitada por vários Estados e países, somente voltou a ser exposta após o convite para a 46ª Bienal de Veneza, em 1995. Por determinação do Ministério da Saúde, 143 peças, escolhidas como as mais representativas. Foram restauradas pela Fundação Bienal de São Paulo antes de seguirem para a Itália. No período, após o seguro do lote ser estipulado em 318000 reais, especialistas estimaram toda a obra de Bispo em um milhão de reais, apesar de não se encontrar à venda.

Figura 2.25: “Manto da Apresentação” (frente) (Burrowes, 1999, s.p)

As obras também foram promovidas em um documentário feito pela BBC de Londres sobre Arthur, sendo transmitido para toda a Europa, Canadá, Oriente Médio, África e Japão. Para Luciana Hidalgo (Idem, p.199), este era um reconhecimento que não teria significado para Bispo, elogios que cairiam num abismo para alguém que “governou um universo paralelo acima do bem e do mal. Com um beija-flor a dois metros do chão.”

A respeito da participação na mostra italiana, o crítico de arte Wilson Coutinho, afirmou no jornal O Globo, em 12 de junho de 1995 :

Bispo do Rosário é um dos destaques da Bienal de Veneza. (...) Sim,. Arthur Bispo do Rosário, o artista que realizou sua obra no Manicômio Juliano Moreira, chama atenção. O primeiro motivo é que sua obra está tão bem disposta, organizada de uma maneira tão artística, que ele parece um filho de Marcel Duchamp. (Ibidem, p.198)³¹

Todos os trabalhos de Bispo podem ser classificados como bricolagens, palavra que, segundo Lévi-Strauss em sua obra “O pensamento selvagem”, pode ser definida da seguinte forma:

(...) o bricoleur é o que executa um trabalho usando meios de expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotadas pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima.” Para o autor, a bricolagem não se limitaria a cumprir ou executar uma idéia, mas sim a “falar” com e através das coisas, mostrando características de seu autor. (Lévi-Strauss, 1970, p.43)³²

³¹ Ibidem, p.198.

³² LÉVI-STRAUSS. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1970. p.43.

Uma das características do bricoleur, e de Arthur, por conseguinte, é o pensamento mítico, pela utilização de resíduos, fragmentos de acontecimentos. “...’adds and ends’, como diria o inglês, ou, em francês, ‘des bribes et dês moreaux’, testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade.”, segundo Lévi-Strauss (1970, p.43)

Nos trabalhos de Bispo, essas testemunhas fósseis pertencem a um universo coletivo, presentes nas imagens arquetípicas. Constituem seu depoimento individual de vida, de suas experiências reais, mentais e espirituais, mas representam algo mais que isto. O fascínio que exercem sobre quem as vê, o estranhamento, a beleza das minúcias e proporções, os temas e objetos utilizados, tão próximos a nós, ao cotidiano, provocam uma empatia e uma identificação com o coletivo, com o ser, com a essência, muito mais do que com o individual.

Na grandiosidade da obra, como diria Burrowes (1999, p.55-6), Bispo é qualificado como artista, seu trabalho é mais forte do que ele e por isto, ele é “anônimo”. Como artista, só existe em sua obra, pois fora dela, ele é “um homem qualquer”, “quase não existe como história”. E como artista, teve sua obra classificada por Frederico Moraes (1989, p.24-5) da seguinte forma:

O texto: estandartes e bordados;
As roupas: o Manto da Apresentação e os fardões;
Os objetos: *readymades*, “mumificados” (enrolados por linha);
As *assemblages* (ou vitrines, segundo Bispo).

Esta organização facilita o estudo das obras, mas não as totaliza, já que existem trabalhos que possuem características de mais de um segmento, como bordados mumificados ou mumificados nas vitrines. Para melhor compreendê-las, serão especificados cada um dos gêneros presentes na classificação de Frederico Moraes, estudados por Jorge Anthonio e Silva (1998, p.81-92), em “Arte e Loucura: Arthur Bispo do Rosário”.

As Embarcações: trazem indícios do passado de Bispo, como jovem sinaleiro e grumete na Marinha, possuindo cordões de bandeirinhas presos às extremidades dos mastros e barcos. Como “objetos escultóricos”, constituem embarcações com prateleiras vazadas e rodinhas aos pares, que remetem também a conteúdos folclóricos como festas juninas.

Os Bordados: conjugam imagens verbais e não-verbais. Figuras surgem no meio da escrita, remetendo a características do desenho. Parecem ter sido riscados sobre o pano e depois percorridos pela agulha e pela linha. Como uma “cartografia de memórias”, apresenta recortes, módulos que se movimentam.

Apesar do quadro clínico de seu autor, que tende à fragmentação, seus bordados são coerentes, unos.

Os Encapsulados – placas e objetos de uso: os fios da lã e da linha são utilizados como veículos para desenvolver a paciência e a destreza. Eram utilizados para cobrir bases de materiais desconhecidos. Sobre estas, eram colocadas placas bordadas com nomes de rua, letras ou números.

Esse envolvimento sobre objetos, cobrindo-os com o fio, possui uma relação com as obras de Christo, artista búlgaro mencionado entre os Novos Realistas, que embalava inclusive edifícios, como o Reichstag de Berlim. Apesar de não existir uma correspondência direta entre este artista e Bispo, existe em ambos o desejo do “disfarce”, algo presente na arte contemporânea, uma mutação do formal do objeto que o faz perder o caráter utilitário. Cada um dos artistas o faz em seu universo, particular ou não.

O Manto: esta peça Bispo reserva para si mesmo. Possui claras referências a sua própria vida. Confeccionado para “o dia do Juízo Final”, foi composto sobre um cobertor barato. Possui bordados “...formas figurativas, algarismos arábicos e romanos, pequenas mandalas, minúsculos geometrismos, objetos de uso, navios, tabuleiros de damas e xadrez, cestas e samburás, tridentes, bules, televisores, mesas de pingue-pongue, redes de pescar, aviões, barquinhos, escadas, carrinhos de feira, estradas de ferro, anzóis, dados, corações, ferros de passar, formas irreconhecíveis e cores espoucando dos panejamentos, sobre os quais descem em profusão galardões e cordões dourados, negros, vermelhos e prateados. A parte interna do Manto também está tomada por sinais mnemônicos, em especial nomes femininos, símbolos do vivido relacionados a fatos e feitos de uma vida extra-asilo. O passado está impresso, como que reconstruindo o universo, por intermédio de uma arquitetura feita de lembranças.”

Bordados em ponto cheio e haste feitos pelas mãos eficientes de Arthur, evocam suas raízes em Japarutuba, sua cidade natal. Povoado católico, localizado em Sergipe, possui tradição no bordado, tendo-se tornado um dos pólos de produção e exportação na região. O artista teria herdado o costume, executando-o até o final de seus dias.

2.2.4.2 Artistas Contemporâneos: Recortes

Ao entrevistar/ dialogar com Edith Derdyk, Leda Catunda, Nazareth Pacheco, Rosana Paulino e ler sobre Leonilson, o que pode ser verificado é a presença da costura, do bordado, da trama no trabalho de cada um como algo familiar, apreendido no lar ou nas atividades profissionais dos pais, da mesma maneira que foi observado em Louise Bourgeois. Os ensinamentos e observações ocorridos na infância surgem como registros e códigos que vêm a se transformar em linguagem.

Essa linguagem surge para esses artistas como uma questão de identificação com o feminino ou com a Anima (Leonilson), com exceção de Edith Derdyk, que discorda deste ponto de vista.

Todos os artistas tiveram ensinamentos propagados pela avó ou mãe, que, devido a sua importância como procedimentos familiares, vieram a ser manifestos em seus trabalhos, tornando-se uma das bases para sua carreira.

Cada um dos tópicos transcorre sobre o trabalho dos artistas e suas obras, com enfoque para sua relação com elementos têxteis. Foram feitas considerações acerca das entrevistas e dos textos escritos por críticos de arte e pelos próprios artistas. Também foram montadas trajetórias da carreira dos artistas.

2.2.4.2.1 Edith Derdyk

O têxtil surge no trabalho de Edith Derdyk em função de sua relação com o ato de desenhar. A conexão deste ato com o fio tecido e o tecedor se dá em um nível quase biológico, que prioriza a linha como um “primeiro elemento estruturante e fundamental do trabalho” (Derdyk, 2002).

Segundo a artista, seu processo de criação é sempre um *continuum*, algo em desenvolvimento. Uma obra, uma série dá origem a outra, em uma pesquisa que tridimensionaliza a obra, ao buscar suportes que sustentem a força da linha em seus procedimentos construtivos.

No período de 1988 a 1990, o desenho em grafite e carvão encontrou no linho, algodão, cânhamo e brim seus “papéis”, processados em uma mistura de gesso crê, cal, cola coqueiro e carbonato de cálcio. Estes tecidos, costurados posteriormente, geravam a fisicalidade da linha, fazendo-a emergir do espaço bidimensional do desenho.

Inicialmente, as linhas eram representações feitas no papel, mas aos poucos foram criando um corpo no espaço, pedindo novos suportes. Do papel, foram para o tecido. A linha então era a de costura e não uma representação, que se tornava fisicamente presente na série “Viés”, exposta no MASP em 1989. O ato de costurar, em si, despertou um novo interesse na artista, em uma pesquisa que se volta para todo tipo de materiais possíveis para a inserção da linha e da agulha. Materiais moles e duros são verificados e testados, passando pelo papel japonês e pelo plástico.

Num processo que viria a se tornar extremamente orgânico, o conceito do trabalho e da costura foi alterado e passou a ser denominado “Suturas”. Edith buscava a construção de um novo corpo. Para ela, “...sutura tem a ver com procedimento cirúrgico, que tem a ver com a reconstituição de tecidos orgânicos...” (Idem)

A matéria plástica (um material que já possui um corpo a ser trabalhado), passa a atuar como suporte para a costura. Neste período, o percurso traçado por Derdyk, é comparado ao de Lygia Clark, com relação à desmaterialização da obra que seus “casulos”, “bichos” e “trepantes” provocaram. Maria Alice Milliet, curadora da exposição “Suturas” (Derdyk, 1993), realizada na Galeria de Arte Raquel Arnaud, cita a opção das duas artistas por materiais de baixa qualidade, como os sacos de lixo e embalagens recicladas que vêm a sugerir um corpo dissecado. Também é feita uma relação das obras da exposição com as “Droguinhas”, de

Mira Schendel.

Em 96, segundo Derdyk, a obra alcançou o máximo de acúmulo de materiais, que iam sendo somados à medida que experimentava novos procedimentos para costurá-los. Com isto, a relação de interior e exterior começou a não existir, e um corpo orgânico foi surgindo de “dentro para fora”. Seu questionamento passava a ser em relação ao mínimo, a uma economia de elementos necessária para que o desenho se constituísse como linguagem. E assim o conceito da obra se direcionou para “Rasuras”.

A questão agora estava presente na linha como algo fisicamente presente no espaço. Algo decorrente apenas da relação espaço/tempo, “o espaço dentro do próprio espaço”. Linhas passaram a ser esticadas no espaço, presas com o auxílio de um grampeador pneumático, que as fixava na parede. Estes trabalhos possuíam a mesma rapidez e urgência presentes no ato de desenhar, mas também fugidios, efêmeros e voláteis, como diria a própria artista (Derdyk, 2002).

A linha surgiu em incisões no espaço, compondo um desenho no ar. A mesma linha que deu início a suas investigações é utilizada até hoje nas obras. O que interessa a Edith é o presente no presente, como no mito de Sísifo, condenado a carregar uma pedra até o alto da montanha, a qual rola para baixo, toda vez que se aproxima de seu objetivo, fazendo-o retornar a mesma ação, continuamente. Metonímias, como diz a artista. Suas obras são montadas no espaço, a linha esticada e, no final da mostra, cortada. Daí sua efemeridade em sua presença espacial e temporal.

Quanto à presença do feminino em duas obras, Derdyk nega-a veementemente, afirmando lidar apenas com elementos constitutivos de uma obra em desenvolvimento, que resulta de seus próprios questionamentos físicos. No entanto, a crítica dessas obras registrada nos catálogos das exposições da artista, sempre se direciona para estes significados.

A grande “abertura “ feita por Edith Derdyk para estas leituras, não se concentra em uma possível preocupação que teria no ato de sua criação, mas sim em uma questão de ancestralidade, que se apresenta à medida que a obra e a artista buscam uma organicidade derivada da costura.

Para Maria Alice Milliet, ao se referir ao conjunto de obras presentes na série “Suturas” (Derdyk, 1993), “...a passionalidade desta criação tem como pano de fundo a violência que impregna toda a sociedade e faz do corpo seu lugar de eleição. A vivência feminina das entranhas, da mácula e da dor – e é disto que a obra de Edith Derdyk trata – aponta para a positividade do incessante refazer.”

Agnaldo Farias, em seu texto para o catálogo da exposição “Casulos” (Derdyk, 1996), também remete à ancestralidade do ato de costurar, interpretando o processo de criação da artista: “Ao curvar-se sobre si, apontando para o centro de seu corpo, para seu plexo solar, Edith Derdyk, ao mesmo tempo em que redescobre uma posição e uma rotina de trabalho cuja história perde-se no tempo, ao mesmo tempo em que se coloca na linha das mulheres que detiveram a ciência dessa atividade e fizeram-na num legado feminino, descobre sua potência, sua capacidade de tecer mundos e organismos, inventa sua expressão.”

Para Arnaldo Antunes, poeta e compositor que também escreve para o catálogo de “Casulos”, a organicidade das obras de Edith mais uma vez é destacada. É citada como cortes recheados de pontos. Rasgos no papel que foram inchando pontos, como que inflamados, chagas que se tornaram tumores, corpos vivos que pareciam saltar suas vísceras, matérias que saíram do plano. O feminino se manifesta ao sugerir o feto em crescimento. No entanto, nas palavras de Antunes, “O casulo não rompeu, o pus não vazou, o feto não nasceu.”

O poeta também chega a fazer uma comparação da obra de Edith com a de Christo. Para ele, o interior dos casulos de Edith é composto de sua própria superfície. Ao contrário dos embrulhos do artista búlgaro, que envolvem até edifícios, os casulos são o embrulho do próprio embrulho.

Figura 2.27: “Corte”, 2002 (linha de algodão e grampos) (Derdyk, 2002)

Trajetória da artista

Formada em Artes Plásticas pela FAAP, no início da década de oitenta, Edith citou em entrevista para esta tese, as mudanças ocorridas no mercado de arte, daquele período para a atualidade. Posiciona-se em uma geração diferente da “Geração 80”, devido a cinco anos de diferença entre a sua idade e a dos artistas desse grupo. Para ela, ali surgia uma geração que conseguia trabalhar sem culpa, sem a preocupação dos anos oitenta de pertencer “ao sistema”.

Obras produzidas pela artista:	1981	Desenhos
	1984	Desenhos e Vinhetas / Até à Vista
	1990	Viés
	1991	Entrelinhas
	1992	Plásticos
	1993	Plásticos e Papéis / Suturas
	1996	Casulos
	2002	Corte

Edith também atua como escritora e ilustradora, tendo publicado os seguintes títulos:

1980	Estórias sem Fimmm (Summus) - infantil
1988	Formas de Pensar o Desenho (Scipione)
1989	O Desenho da Figura Humana (Scipione)
1996	O Colecionador de Palavras (Salesianas) -infantil
1997	A Sombra da Sandra Assanhada (Salesianas) – infantil
1997	Linha de Costura (Iluminuras)
2001	Linha de Horizonte: por uma poética do ato criador (Escuta)

2.2.4.2.2 Leda Catunda

Em 1986, o encarte “Veja em São Paulo” (Coutinho, 1986) da revista Veja vinha com o título “A Garota das Artes” em sua capa, com a foto de uma bonita moça de mini-saia, fotografada em frente a uma pintura pendurada na parede. Em letras menores, à esquerda da imagem da moça, constava: Leda Catunda, 24 anos.

Matérias como essa demonstravam o surgimento de uma artista que pertencia a uma geração que estava mudando os “rumos” da arte no Brasil. Chamada na mesma matéria de “A princesinha das artes da Geração 80”, enquanto há apenas dois anos era formada pela FAAP, Leda já fazia parte do acervo dos colecionadores do país, assim como o de Gilberto Chateaubriand.

Desde o início de sua carreira, Leda Catunda era citada por criar um mundo próprio, da casa da mulher, composto por materiais baratos e presentes no interior dos lares. A própria artista brinca ao se referir aos próprios trabalhos como “cama, mesa e banho”. Neles, estão presentes toalhas, cortinas, lençóis, colchões, tecidos baratos, produtos industrializados e utilizados no cotidiano. Como escreveria Carlos Scarinci, curador da Galeria Volpi, para o folder da exposição da artista em 1995 (Catunda, 1995), a artista é colocada entre a vanguarda e o popular, trabalhando com o popular, “a falta de ‘classe’, o anti-chic”. Para ele, esta é uma atitude proposital, um gesto decorrente de um abandono, um descaso à arte tradicional.

Sua obra sempre foi citada associando-se visualidade pop, brasilidade e feminilidade, brincando com os limites do bom gosto, com o popular ou o *kitsch*. Dualidades que visitam o feio e o belo, o intelectual e o doméstico. Leda nunca aparentou ter medo de ousar, de inovar.

Ela investiga materiais, texturas que já vêm prontos das indústrias. Desta forma, quebra o hermético presente na arte, em procedimentos que encontram parentescos em obras como as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, no Brasil e Tom Wesselman ou Claes Oldenburg, nos Estados Unidos, em um diálogo com os anos sessenta.

Leda Catunda reconhece a presença do feminino em sua obra, bem como a influência de experiências vivenciadas em sua infância, como o contato com a costura a partir de sua avó, que possuía uma confecção de roupas infantis em Campinas. Informações como estas foram concedidas em entrevista para esta tese, durante a qual puderam ser verificados vários de seus trabalhos, bem como o processo de criação da artista.

Leda considera o início de sua carreira, precoce. Enquanto ainda fazia a Faculdade de Artes Plásticas, já expunha no MAC – USP, sob curadoria de Aracy Amaral, em 1983, junto a seus colegas Sérgio Romagnolo (com quem veio a se casar), Ana Tavares, Ciro Cozzolino e Sérgio Niculitcheff. Ao completar o curso em 1984, já tinha seu nome reconhecido no circuito das artes plásticas do país e, em 1987, já expunha na XVIII Bienal Internacional de São Paulo.

Segundo a artista, o tecido foi surgindo em seu trabalho mediante uma insatisfação com a pintura à óleo. O material também foi agregado, à medida que a artista assumia sua feminilidade e os elementos da costura nas obras.

A primeira obra costurada surgiu da necessidade de aumentar o suporte que iria trabalhar, daí emendou tiras de tecido de noventa centímetros para que seu trabalho não ficasse muito “comprido”, já que queria um retângulo de 1,80 x 2,00 m. Para ela, aquilo não soou estranho, pois o ato de juntar duas coisas, era imediatamente relacionado ao ato de costurar, uma familiaridade que remete à sua avó. Uma atitude feminina, segundo Leda, que não conseguiria se imaginar emendando peças com pregos, parafusos ou soldas, como faziam os membros do Grupo 7. Estes procedimentos são citados como “masculinos” por ela.

Figura 2.28: “Círculos” (acrílica sobre tela e tecidos) - 137 x 110 cm (Chiarelli, 1998, p.112)

Inicialmente, a artista não concordava, assim como Edith Derdyk, com a presença do feminino em sua obra. No entanto, hoje ela frisa que, apesar de esta não ser a principal intenção de seus trabalhos, não pode ir contra a leitura feita pelo espectador, que sempre se volta ao artesanal e à mulher.

Quando perguntada a respeito da obra de José Leonilson, seu amigo, colega de faculdade e também membro do “Geração 80”, Leda menciona o fato de terem começado a trabalhar com tecido quase na mesma época. Tadeu Chiarelli (1998, p.15), em “Leda Catunda”, afirma que os bordados de Leonilson só se tornaram evidentes no final da década de oitenta, sendo que Leda já vinha trabalhando com a costura anteriormente.

Leda Catunda considera preponderante para a formação de sua obra, a influência da infância, durante a qual aprendeu a pregar botões e a trabalhar com o tecido, inclusive confeccionando roupas para suas bonecas. Estas vivências dariam um caráter autobiográfico a seus trabalhos.

Trajetória da artista

- 1980/4 Curso de Artes Plásticas – FAAP
- 1982 Vedações (lito off-set)
- 1982/5 Vedações e pinturas sobre tecidos, plástico, couro, colchão e materiais diversos
- 1986/8 Inserção das perucas, rendas, plásticos, elementos costurados
- 1988/9 Emendas e pinturas sobre roupas
- 1989/90 Pintura sobre babados e retalhos emendados
- 1990 Pintura sobre costura de tecidos, roupas, enchimentos
- 1992/3 Relevos com forros, retalhos, babados, couro
- 1994/5 Série “Orgânica” (pinturas sobre suportes costurados de couro, tela, veludo)
- 1995/8 Série “Orgânica”, com o acréscimo de materiais como rebites, iliós. Tomam maiores proporções.
- 2002 Imagens impressas sobre tecidos.

2.2.4.2.3 Leonilson

Um dos maiores expoentes da “Geração 80”, José Leonilson tem uma obra composta como um diário íntimo de sua vida. Em desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, instalações e bordados (cerca de mil trabalhos), somam-se registros concentrados nos últimos dez anos de sua vida.

A obra do artista é citada como um desafio acerca de questões referentes à sexualidade e à masculinidade.

O tecido surge no trabalho de Leonilson no final da década de oitenta, mas o convívio com o material sempre foi algo familiar a ele. Pelo fato de seu pai possuir uma loja de tecidos (a Casa da Saudade, em Porto Velho- Rondônia), a visita a fábricas e a costura sempre foram presenças constantes. Ele cresceu vendo a máquina de costura produzir camisas e saias sob as mãos de sua tia e irmãs e, desse contato saiu uma das influências para sua obra.

Leonilson começou a produzir seus bordados, esticados, sem chassis, quase na mesma época que Leda Catunda. Ambos vivenciaram conteúdos semelhantes em suas obras, aproximando-as no que diz respeito ao uso da costura, principalmente. Para ele, Leda era a maior artista das últimas duas décadas.

Durante a entrevista feita à artista, Catunda testemunhou um pouco do que foi o convívio com Leonilson. Ela narra a proximidade do artista com as lojas de tecido, o fato de sempre ter costurado e a inserção da poesia em seus trabalhos. Na época que começaram a trabalhar com o tecido, houve tanta reciprocidade que, segundo Leda, ele chegava a presenteá-la com um trabalho que tivesse realizado e ficado muito parecido com um dos dela. A artista ainda conta como Leonilson investigava tecidos novos, pagando o que fosse preciso por eles, em materiais cada vez mais delicados e sofisticados, somados aos livros de poesia que lia. Para ela, a presença do feminino na obra do artista estaria relacionada ao convívio com a mãe e as atividades da costura.

Segundo Lisette Lagnado, em sua obra sobre o artista “São Tantas as Verdades”, na obra de Leonilson podem ser destacados “três núcleos formativos”. O primeiro, concentrado no período de 1983 a 1988, seria resultante da relação entre busca estética e o prazer da pintura; o segundo, que especifica os anos de 1989 a 1991, enfatizaria a questão do “abandono” e dos valores românticos; e o terceiro, dentro de seus dois últimos anos de vida, teria a “alegoria da doença” como determinante para toda a produção (Lagnado, 1998).

Segundo a crítica de arte, duas características presentes na obra do artista constituem fatores preponderantes para a sua leitura: a cultura nordestina (cordel, artesanato, cores vivas, crenças populares) e a iconografia religiosa, de onde vêm seus valores morais.

Além destas, o conteúdo presente nas referências de infância do artista resulta em um repertório composto pelo contado direto com tecidos, fios, agulhas e retalhos amontoados em um quarto de costura, onde morava com os pais, e sua coleção de brinquedos artesanais. Conforme foi amadurecendo, passando a produzir suas obras, outras referências foram sendo somadas e evidenciadas de maneira a se manifestarem em suas criações. Assim ocorreu mediante a memória dos parangolés de Oiticica, dos trabalhos em tecelagem de Eva Hesse, o interesse pela alta-costura, a cultura shaker (influência que vemos em suas obras amarradas ou bordadas com iniciais), além de Lygia Clark e Arthur Bispo do Rosário.

Os bordados surgem na obra de Leonilson a partir de 1988, concedendo às obras, uma complexidade que descobre um corpo da superfície pictórica. O que antes era comunicado por tinta, agora é feito por intermédio da associação de tecidos e lonas com pedras semi-preciosas, botões, linhas de costura e de cobre. À medida que ocorre uma “dimensão política do ‘uso dos prazeres’”, concernente ao final de século, como diria Lagnado, uma sexualidade é demonstrada, junto a uma delicadeza e fragilidade que aumentam conforme seu estado de saúde se agrava.

Sob um enfoque religioso, o artista transcende sua dor através do bordado e de suas criações. O ponto é bem cuidado, meticuloso, havendo uma limpeza no desenho e nas linhas, que direciona a um diálogo cada vez mais econômico, porém poético. Segundo as próprias palavras de Leonilson (Lagnado, 1998, p.36): “O bordado inaugura uma nova temporalidade. Obra vagarosa que se constitui com uma acuidade preciosa. O conflito entre desenho e cor se esvazia.”

Entre 1990 e 1993, a linha é transformada em alinhavo. Para o artista, os artifícios da obra devem ser abandonados para que o desenho possa “ostentar o silêncio de um simples voile esticado em chassis.” A intenção do artista era, inclusive, de começar a bordar sobre móveis, algo que não chegou a realizar.

Suas últimas obras possuem um caráter autobiográfico, tornando-as auto-retratos. A dor atua como um mecanismo para a criação, assim com também afirma Louise Bourgeois.

Falecido em 1993, em decorrência de complicações referentes à AIDS, aos 36 anos de idade, Leonilson encerrou sua obra fazendo seus trabalhos “...como orações, da mesma forma que os hindus fazem bordados...” (Idem, p.119)

Figura 64: “Ninguém” (bordado sobre travesseiro) - 24 x 47,5 cm (Lagnado, 1998, p.188)

Trajetória do artista

1979-93	Desenhos
1989	Gravuras
1980/88	Pinturas
1989/93	Bordados
1991-92	Esculturas
1993	Instalação (Capela do Morumbi)

2.2.4.2.4 Nazareth Pacheco

Nazareth Pacheco é citada pelos críticos como uma artista que trabalha o aspecto autobiográfico em suas obras. A arte-vida é apontada pela própria artista como um ponto de identificação com Louise Bourgeois, artista que conheceu e que influenciou sua obra.

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2002 na Escola de Comunicação e Artes da USP, sob orientação de Carlos Fajardo, Nazareth menciona seus primeiros contatos com a linha e agulha, referências presentes em suas obras, principalmente em suas “Jóias”, referindo-se a momentos nos quais a avó, de origem francesa, ensinava aos netos, o crochê e o tricô, no ambiente da fazenda.

Formada em Educação Artística pela Universidade Mackenzie em 1983, a artista inicia sua dissertação intitulada “Objetos Sedutores”, que trata de sua própria obra, escrevendo sobre os materiais com os quais iniciou seu trabalho. Chegando à série que desenvolveu em 1990, quando utilizou chapas de ferro e estruturas de metal cobertas por lençol de borracha, passou a associar pinos pontiagudos associados à borracha vulcanizada, em um resultado, que para ela, “...apresentavam uma estranha semelhança com objetos de tortura e aprisionamento.”

Em uma série seguinte, de 1991, a artista procurou trabalhar a borracha natural, em referência à própria pele, um material que causava na artista a sensação de que estava envolvida em uma briga corporal, ao se deparar com a resistência das mantas de borracha.

A temática do corpo e das relações com ele foram se aprofundando, em um diálogo constante com a vivência da artista, em conteúdos pessoais. Com isto, em 1992, voltou-se para sua própria memória e história de vida, iniciando uma nova série.

Nazareth nasceu com um problema congênito, uma anomalia denominada Síndrome da Banda Amniótica, com a qual precisou conviver durante toda sua vida em cirurgias e procedimentos desenvolvidos durante seu crescimento. Todo material referente a sua história e , conseqüentemente, a estes conteúdos, permaneceram guardados até este período.

Para criar os “Objetos Aprisionados”, receitas, diagnósticos, fotografias, medicamentos, bulas, máscaras de rosto, mecha de cabelo, moldes, foram resgatados. Assim como a própria artista afirmava, todos os objetos estavam relacionados a seu corpo, os “objetos aprisionados em caixas de madeira” (Pacheco, 2002, p.22). Uma série de caixas referia-se a tratamentos

médicos e cirúrgicos, a outra, ao registro dos chamados tratamento de beleza.

Apesar de aproximar a arte de sua vida pessoal, a artista não vê a arte como reflexo da vida, mas sim como “uma somatória de questões formais e estéticas adicionadas a questões internas” (Idem, p.27). A exposição foi montada em 1994, na Galeria Raquel Arnaud.

Ao sair dessa série, Nazareth Pacheco começou a investigar de maneira mais intensa o feminino. Começou a pesquisar objetos relacionados a este universo e à condição da mulher. No entanto, a procura se deu também em função de materiais cirúrgicos, em lojas especializadas, nas quais a artista acabou se voltando para materiais utilizados no corpo da mulher: espelhos, saca-miomas, DIUs. A exposição ocorreu em 1994, no Museu de Arte Moderna e no Centro Cultural Banco do Brasil, sob o título “Espelhos e Sombras”.

Posteriormente, outra fase ainda iria se utilizar de materiais cirúrgicos, aprofundando as relações entre dor e beleza. Peças desta série foram expostas na Galeria Valú Oria em 1997 e 1998, mediante participação da artista na 24ª Bienal de São Paulo. Um catálogo sobre a carreira da artista foi produzido, ricamente ilustrado com fotos de diversas obras, inclusive da série de Jóias, apresentada quase completa.

Em sua dissertação, Nazareth narra o processo de criação desses trabalhos, dos quais fazem parte os “colares” e o “vestido de baile”. O texto é minucioso, contando horas de trabalho nos quais ela “tece” com cristais, miçangas, lâminas, agulhas, anzóis, em obras que emergem naquele momento, sem projetos, em uma construção a ser controlada. Um processo individual, no qual a criação da obra é o momento de parir o filho, que é lambido pela mãe. O feminino está presente nestas semelhanças, da mesma forma que a dor, à produção das peças. Ao produzir obras que contêm lâminas afiadas, Nazareth se submete a possíveis cortes e ferimentos, causados à medida que os objetos são inseridos, em favor da conquista da beleza, em obras que brilham. Já o vestido, foi confeccionado em dois meses de trabalho ininterrupto, sendo utilizadas para o seu feitiço, dezoito mil peças. Da composição executada com peças de cristal e lâminas, surge das mãos da artista, um objeto lindo, sedutor e perigoso, que viria a ganhar o prêmio Embratel no Panorama do MAM de São Paulo, em 1997.

Sobre o vestido, Nazareth transcorre em sua dissertação da seguinte forma:

Mas, afinal de contas, o que se faz com um vestido tão lindo, brilhante e cortante? Será que os padrões de beleza impostos pela sociedade ultrapassam o próprio limite da natureza humana? Uma época em que o corpo ideal é o

corpo magérrimo, que obriga manequins adolescentes a se submeterem a situações comparáveis as de campos de concentração. Do que vale um corpo perfeito que acaba interferindo e prejudicando a saúde mental? (Ibidem, p.46)³³

Posteriormente, a artista começou a trabalhar com o acrílico-cristal, produzindo ainda, trabalhos em torno da relação entre dor e beleza e de sua autobiografia. Estas obras foram expostas nas exposições “Faltas”, organizada por Lisette Lagnado, na Galeria Valú Oria, em 1998; “Transcendência”, na Casa das Rosas, organizada por José Roberto Aguilar, em 1999; “Acima do Bem e do Mal”, organizada por Daniela Bousso no Paço das Artes, também em 1999 e “Objetos de Aprisionamento”, principal trabalho desenvolvido durante o período de mestrado, exposto no Centro Universitário Maria Antônia – USP, em 2002, ocasião da defesa de sua dissertação.

Na entrevista que concedeu para esta tese, Nazareth citou, além da educação de origem francesa que recebeu de sua avó, e que a teria influenciado quanto à questão do trabalho manual, experiências passadas junto a sua mãe, que segundo ela também teria recebido uma formação que enfatizava as prendas, típicas da tradição paulista. Durante sua infância, a mãe, que costurava muito, incentivava Nazareth a treinar suas habilidades, em exercícios que incluíam catar alfinetes que a mãe jogava no chão. O fato de ter nascido com problemas nas mãos, serviu de incentivo para que desde pequena fosse colocada em aulas de arte e atividades que a fizessem superar problemas de motricidade.

Figura 2.30: Sem Título (cristais, miçangas, lâminas) - 130 x 40 x 4 cm - 1997 (Pacheco, 1998, s.p.)

³³ Ibidem, p.46

Nazareth Pacheco se considera fortemente influenciada por Louise Bourgeois, chegando a tê-la conhecido pessoalmente e a participar do “Salão” que a artista francesa organiza há trinta anos junto a artistas novaiorquinos e convidados, como Nazareth. A característica autobiográfica consiste na principal proximidade entre as duas. Tanto que nas considerações finais de sua dissertação, Nazareth cita a frase de Louise Bourgeois: “Se uma pessoa é artista, é uma garantia de sanidade. Ela é capaz de suportar seu tormento.”

Trajetória da artista

1990	Série com elementos ponteados em ferro e borracha, os quais a artista cita dentro de relações com a obra de Eva Hesse
1991	Série desenvolvida a partir de mantas de borracha
1992	Instalações
1992/3	Série composta por materiais que registram o histórico clínico de Nazareth
1994	Série produzida a partir de objetos utilizados para exames clínicos em mulheres
1996	Obras sobre o registro do corpo (instalação com “luva”, moldes de mãos, incluindo as da artista).
1997	Produção das “Jóias”, colares e vestidos confeccionados com lâminas, agulhas de suturas, cristais, bisturi, porcelana, anzol, canutilho.
1998-9	Produção de peças em acrílico-cristal
2000	Elaboração de trabalhos a partir de softwares que projetassem as peças. A produção das mesmas também foi a partir de equipamentos industriais.

2.2.4.2.5 Rosana Paulino

Ao entrar em contato com as obras de Rosana Paulino, entra-se também em contato com a história da artista. Nisto a sua obra dialoga com a de Leonilson e de Nazareth Pacheco, em referência a conteúdos pessoais.

Na obra da artista, sexualidade, raça e condição social emergem em um tom de denúncia que nos força a pensar acerca de posições discriminatórias.

Rosana é vista por Annateresa Fabris (1999, p.73), em um artigo denominado “Percorrendo veredas: hipóteses sobre a Arte Brasileira Atual”, dentro de uma tendência denominada *story art*, que teve início nos anos setenta, e que teria por objetivo “estabelecer relações entre acontecimentos e sentimentos, memória e presente a partir de um ‘lugar mental’ particular.” Nela, história pessoal e História se confrontariam em vivências pessoais e familiares. As “reliquias” da artista, em sua crônica pessoal, emprestariam equipamentos tecnológicos atuais para trazer ao público suas condições mais pessoais.

Ao mesmo tempo que esses meios são utilizados, a eles são agregados procedimentos milenares como a costura, “gesto arquetipicamente feminino”, em reproduções incessantes que remetem à transmissão da memória familiar.

Rosana aprendeu a costurar com a mãe, vendo-a em seus afazeres do lar, em momentos nos quais não exercia suas funções como empregada doméstica. De origem humilde, tem em sua história as raízes de seus trabalhos. Questões referentes às suas condições como mulher e como negra sempre estiveram presentes em seus trabalhos, nos quais insere objetos banais e procedimentos concernentes ao mundo da mulher. Desta forma, utiliza linhas, agulhas, tecidos que são transformados em instrumentos de denúncia. Nas palavras da própria artista:

Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo.” (Paulino et al, 1997, p.114)³⁴

³⁴ PAULINO, Rosana et al. **Intervalos**: evento paralelo à Documenta de Kassel: 1997, Paço das Artes/USP, São Paulo, 1997. Catálogo. Curadoria de Vitoria Daniela Bousso. p.114.

Para a artista, a arte é justificada e deve ser usada para que possa pensar sua condição no mundo, questões da mulher, de sua origem, de sua cor. Para isto utiliza chumaços de cabelo “pixaim”, como diz, reproduções de fotos de mulheres negras, objetos referentes ao culto afro-brasileiro, depoimentos de mulheres.

A costura e o bordado, no trabalho de Rosana, constituem maneiras de trabalhar a memória, comunicar-se. Um dos mitos que mais cita, inclusive na entrevista que concedeu para a elaboração desta tese, é o de Aracne. Associa o trabalho das aranhas, silencioso, anônimo, às impossibilidades de comunicação, a fios que envolvem a mulher, fazendo-a calar-se, paralisando-a. No entanto, o fio que surge para executar a ação é o mesmo que denuncia, que é exposto. No bastidor, a mesma atitude silenciosa feminina, é a que expressa a agressão, é a linha que “fere” a imagem, que cria a obra, que a leva para a parede.

Figura 2.31: Sem Título (detalhe), xerox e costura sobre tecido em bastidor - 31,3 310 x 1,1 cm - 1997 (Chiarelli, 1999, p.219)

A trajetória profissional de Rosana é iniciada no lar, no convívio com o fazer artesanal e continuada nos cursos assistidos no Liceu. Bacharel em gravura pela USP de São Paulo, remete sua carreira bem sucedida aos professores que a direcionaram “à trilha certa”, ao estágio que desenvolveu no MAC e à maturidade que já possuía ao fazer o curso. No segundo ano já expunha, no terceiro já recebia prêmios e tinha artigos publicados a seu respeito.

A memória, física e psíquica, presentes na sua obra apropriam-se de uma tradição artesanal popular, do universo doméstico, da dimensão intimista e da sensibilidade feminina. Assuntos que, para Kátia Canton, estão relacionados à realidade brasileira e internacional mostrada nas artes plásticas neste período de transição entre milênios.

Durante a entrevista (Paulino, 2002) Rosana mostrou seus trabalhos, remetendo-os à infância e à ausência de referências que possuía quanto a sua identidade racial. Hoje, a artista cria sua própria linguagem, recriando códigos que compõem suas próprias referências. Códigos que traduzem não só a sua necessidade de identificação, como a de gerações inteiras.

Trajetória da artista

Bacharel em gravura, inicialmente a artista se dedicou a esta técnica, freqüentando o curso livre de gravura no ateliê do Museu Lasar Segall em 1994 e, posteriormente (em 1998), no London Print Workshop, mediante a aquisição da bolsa APARTES, concedida pela CAPES. Também ganhou o Prêmio Visualidade Nascente III, do MAC/USP.

Desenhos: segundo a artista, sempre foram seu “ponto forte”. Eles são a base de todo seu trabalho, como se pode ver na exposição “Álbum de Desenho”, realizada em 1997 na Galeria Adriana Penteado. Também os desenhos realizados durante a viagem da artista a Londres constituem direcionamentos importantes para seus trabalhos seqüentes. Principal linguagem que trabalha no período (em favor da gravura), é utilizada para expressar o papel da linha que envolve, sufoca e cala. Esta mesma linha é a que “sairá” do bidimensional para costurar as figuras impressas fixadas nos bastidores.

Verônicas: neste trabalho, em alusão à história da mulher, a artista trabalha com a impressão de rostos com tinta, “marcas” das mulheres (entre 4 e 74 anos de idade), que dão seus depoimentos registrados na instalação que pendura os “sudários” da Verônicas.

“Bastidores”: obra sem título, trabalha com imagens de mulheres negras, nas quais a artista insere a costura com linha preta riscando a figura.

“Saquinhos”: novamente as imagens são impressas sobre microfibra, sendo inseridas em patuás (ou saquinhos, ou escapulários), que são costurados manualmente e dispostos à

às centenas na parede, como um jogo da memória.

“Espelhos”: trabalha com a própria imagem do espectador ao se ver nos espelhos posicionados entre molduras arredondadas que armazenam chumaços de cabelo negro (artificial)

“Casulos”: expostos na capcMusée du Art Contemporain, em Bordeaux, esta instalação é composta por centenas de casulos feitos com fio de poliéster, com pequenos objetos inseridos como bonecas, búzios ou chumaços de cabelo. Foram afixados em pilares do museu, criando uma ilusão que instigava o espectador, deixando-o em dúvida entre uma composição plástica e orgânica (já que realmente pareciam casulos de bicho da seda).

2.2.4.3 “O Fio Da Trama”: Outras Representações Brasileiras (Século XXI)

Entre outubro de 2001 a setembro de 2002, Fátima Bercht e Tadeu Chiarelli atuaram como curadores de uma exposição com artistas brasileiros intitulada “O Fio da Trama” (Almeida et al, 2001-2). Inicialmente ocorreu no “El Museo Del Barrio”, em Nova Iorque, depois no “Bass Museum of Art”, em Miami. Nesta mostra, obras de artistas contemporâneos mostraram um pouco do que existe de mais atual no Brasil. Além disto, o mais interessante é o próprio tema da mostra e a sua relação com seus curadores e artistas presentes.

Segundo Fátima Bercht, 21 artistas foram escolhidos para representar regiões distintas do país, das mais industrializadas às agrárias, abrindo uma reflexão sobre questões complexas formais recorrentes à produção contemporânea brasileira.

O tema da exposição foi escolhido por Bercht por associar o papel da curadora ao de uma tecelã, ao desenvolver um projeto em particular. Para ela, o “Fio da Trama” constitui uma sequência de eventos que dão origem a uma história. No entanto, é Tadeu Chiarelli que fecha esta idéia, ao citar a ausência de estudos historiográficos brasileiros que elaborem um panorama da arte no Brasil nas últimas três décadas. Para ele, essa exposição vem cobrir um momento no qual se inicia o processo de institucionalização e amadurecimento do ambiente artístico brasileiro. Salienta a influência de artistas brasileiros de períodos anteriores sobre outros artistas brasileiros como um fenômeno recente. Para isto, exemplifica a importância do movimento neoconcreto em artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Apesar de não ser enfatizado pelos curadores, o tema dessa exposição também apresenta uma estreita ligação com as linguagens e materiais utilizados pelos artistas que dela participaram. O fio, a costura, a linha, a trama são constantes nos trabalhos, caracterizando influências da arte Povera, do Neoconcretismo, entre outros movimentos.

Ilustrando o texto de Bercht, está a foto de uma aranha tecendo sua teia e de bordados de Arthur Bispo do Rosário; já no de Chiarelli, há uma foto das “Droguinhas”, de Mira Schendel. Além disto, Efraim Almeida trabalha com vestimentas e bolsinhas; Rochelle Costi, com fotos de quartos, nos quais estão presentes a tradição de bordados, enxovais, da intimidade do gosto popular, de suas manifestações. Eliane Duarte trabalha com peles e costura de materiais diversos em patuás emendados, que denominou “Iemanjá”, outra referência a conteúdos

folclóricos.

Luiz Hermano também é um dos artistas da mostra que se apropria de materiais do cotidiano, populares, para compor suas obras, como buchas (“Feijão”) e fibras de côco. Já o artista Hilal Sami Hilal, não se apropria de objetos cotidianos, mas da trama delicada presente em quaisquer trabalhos manuais. Em suas obras, nos aproximamos dos arabescos tão comuns à arte islâmica, herdados pelas rendeiras brasileiras, presentes nos pontos de crochê, nos trançados em macramê.

Figura 2.32: Sem Título, Hilal Sami Hilal - algodão, grafite, pigmentos (450x350 cm), 1997
(Almeida et all, 2003, p.77)

Lina Kim trabalha as plumas em seu manto; Leonilson seus bordados, nos quais imprime seu diário. Já Ana Linnemann confronta a delicadeza da linha com o peso das pedras, costurando-as, envolvendo-as, o que pode ser associado às obras de Edith Derdyk e a permanência da linha no espaço, como matéria e não como virtualidade.

Marepe mostra o tecido pronto a embrulhar tudo que está à frente. Suas obras nos remetem automaticamente a Christo, mas também às trouxas caipiras, aos conteúdos do imaginário brasileiro. Vera Martins, literalmente desconstrói o espaço pictórico, transformando-o em mantos de fios, elementos corpóreos que se impõem ao olhar como um novo objeto, transformado.

Figura 2.33: “Tramas” (detalhe), Vera Martins (tecido desfiado, estrutura de metal) - 110 x 170 - 2001 (Almeida et all, 2003, p.96)

Vik Muniz utiliza-se do arame para “costurar” seus desenhos, compô-los em pontos que parecem bordados sobre a parede branca. Ernesto Neto brinca com a flexibilidade do náilon, transformando-o em espaços transcendentais, etéreos, orgânicos.

A última artista que se utiliza da trama, a ser citada no catálogo de “O Fio da Trama” é Nazareth Pacheco, que se apropria de elementos referentes ao universo feminino para criar uma dualidade entre beleza e dor, objetos cortantes, brilhantes e sedutores.

Com essa exposição, pode-se verificar um pouco da presença das tramas, costuras e bordados presentes na arte contemporânea brasileira, além de confirmar uma tendência observada por Berta Sichel, em matéria publicada pelo Estado de São Paulo, em fevereiro de 1996. Segundo o texto, que tratava de uma exposição de Leonilson e Oliver Herring, “...exposições utilizando roupas e obras feitas com tecidos ou outros materiais e técnicas

radicionalmente ligados ao universo feminino são apresentadas em galerias ou museus em Nova York. Nos últimos quatro anos, essa tendência vem enriquecendo o vocabulário artístico com combinações irracionais de materiais e formas que desafiam os padrões estéticos estabelecidos.” (Sichel, 5 fev. 1996)

Reafirmando esse “fenômeno”, em 2003 outra exposição cuidou de abordar o tema. intitulada “A História do Fio: Bordado e Costura na Arte Contemporânea”, teve curadoria de Francesca Pasini e Giorgio Verzotti, sendo realizada no Museo d’Arte Moderna e Contemporânea di Trento e Rovereto, na Itália, durante o período de maio a agosto.

Reunindo 32 artistas de 18 países, apresentou o bordado e a costura como um

(...) “sistema de sinais tradicionalmente feminino”, uma escolha lingüística que propõe uma nova relação entre os sexos, além de constituir um meio expressivo que assume valor político, transformando lugares comuns, dando atenção aquilo que normalmente é marginalizado. (Museo, 2003)³⁵

Artistas que participaram da mostra:

Alighiero Boetti, Angelo Filomeno, Carlos Arias, Christiane Löhr, Claudia Losi, Doris Salcedo, Elena del Rivero, Elizabeth Aro, Eva Marisaldi, Exren Shkololli, Francesco Vezzoli, Ghada Amer, Hiroko Nakao, Jim Lambie, Laura Marchetti, Laura Matei, Letizia Cariello, Maja Bajevic, Maria Lai, Maurizio Vetrugno, Michael Raedecker, Miiriann Imre, Mike Kelley, Mona Hatoum, Rainer Ganahl, Rosemarie Trockel, Tracey Emin, Walter Goldfarb (brasileiro), Wim Delvoye, Zoe Leonard.

Neste capítulo, pode-se fazer a leitura da presença têxtil em na sua transição da cultura espontânea para a erudita, ao se enfatizar uma alteração de sua função como objeto. De utilitária e estética, passou a ser exclusivamente estética, projetando-se nas artes visuais a partir do século XX. Em seus conteúdos possibilitou a compreensão da tradição têxtil nos lares como tarefa feminina ou referente à porção genética feminina presente nos homens (*anima*).

³⁵ Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento i Rovereto. Disponível em: <http://www.mart.tn.it/home_sezione_informarsi.isip#>. Acesso em: 01 jun 2003.

O estudo da produção plástica e das influências sobre artistas visuais brasileiros favoreceu um diálogo entre as diversas obras, o que também é proposto no próximo capítulo, com o objetivo de se estabelecer uma comunicação entre “Legado” e a produção artística de sua autora. A intenção é despertar a percepção para características presentes em cada série a ser citada, como “retalhos” a serem emendados, uma composição do pensamento da artista e do universo do objeto de estudo da pesquisa.

CAPÍTULO 3

LEGADO: REMINISCÊNCIAS

A mulher passa por um período de gestação, no qual seu organismo é o berço e o alimento. O feminino, presente nos anos em que aprendeu a lidar com o sangue, traz um novo organismo que poderá ser uma nova mulher que já se alimenta e convive com o sangue. O feto, a vagina, o útero, os ovários, a barriga que cresce, as curvas que se expandem fazem parte de um universo que integra traços delicados, cabelos, adornos que acompanham a mulher no decorrer de toda sua vida.

O crochê, o tricô, o bordado, a costura, fazem parte, significam um movimento orgânico e transformador do universo feminino, o qual só a mulher conhece e constrói no decorrer de sua vida. É seu testemunho que, na impossibilidade de ser falado, é construído.

O tecer, o trançar, o tramar é um trabalho de cumplicidade com o interior feminino, com o processo de construção de seus órgãos. Trabalho silencioso de aranha, de criação e fiação.

Esse trabalho continua em bonecas, teias que continuam a crescer sem saber de onde e como, profundamente, se originam. Sempre procurando formas de continuar a tecer, sem saber o porquê.

Roupas, tramas, enfeites, vestuário que cresce, enxovais que acompanham a vida da mulher, simultaneamente ao sangue que a alimenta, a transforma. Órgãos tecidos, sexo e cores, feminilidade e tramas. Vermelho em tons, branco em tons. Sangue, pureza. Presente, passado. Elementos de “Legado” a serem considerados em outras obras que foram produzidas pela mesma autora, antes, durante e posteriormente à colcha de retalhos.

3.1 Outras Obras

“Legado” está inserida em um conjunto de outras obras da mesma autora. O estudo dessas obras, criadas anterior, simultânea ou posteriormente à colcha, tornam-se relevantes para uma maior compreensão do processo de criação desenvolvido em sua composição. É possível observar aspectos diversos, semelhantes aos que foram aplicados na confecção dos retalhos, em suas inserções, seja por seus conteúdos materiais, visuais, sociais ou orgânicos.

Para efetuar esse estudo, 14 séries foram selecionadas, sendo estas compostas por desenhos, pinturas, objetos e fotografias. Cada uma delas é apresentada em seus valores compositivos e investigativos, propondo-se um diálogo que se prolonga em produções de 1991 a 2003. Reproduções de cada um dos trabalhos são apresentadas para uma melhor abordagem, assim como uma linha de raciocínio comum entre todas as séries.

Essa linha de raciocínio foi construída para que a comunicação entre todas as séries fosse estabelecida, apresentando, assim, as reminiscências de “Legado”.

3.1.1 Gestação

Desde o período de graduação, estudos a respeito do universo feminino já eram presentes na pesquisa plástica da autora de “Legado”. Os primeiros trabalhos a proporem esta investigação pertencem a uma série de desenhos em grafite, produzidos para uma animação, que buscaram o registro das fases da gestação humana. Todos foram desenvolvidos em 1991.

O primeiro desenho apresenta o corpo feminino deitado, visto lateralmente. A visualização é do exterior do corpo, passando-se em um segundo desenho para uma “visão de raio x”, que passa a configurar o ambiente no qual o embrião crescerá. Os quadros seqüentes apresentam as fases evolutivas da gestação até chegarem ao nascimento, quando o bebê é apresentado como um outro corpo que repousa sobre o da mãe.

Esses desenhos constituem um início de estudos paralelos entre a abordagem plástica e biológica, em uma aproximação que favorece a ligação da linguagem presente na documentação científica com a leitura artística e poética, dando-lhe um suporte realista.

Figura 3.1: Quadro inicial de “Gestação” (Marins, 1990-2003)³⁶

³⁶ Referência das figuras 3.1 a 3.84; 3.91 a 3.93.

Figura 3.2: 13°quadro

Figura 3.3: 18° quadro

Figura 3.4: 30° quadro

3.1.2 Sensações

“Sensações” constituiu uma instalação criada também durante a graduação, em 1991, montada no mezanino do prédio de arquitetura da Universidade Mackenzie.

Voltada para um resgate de conteúdos têxteis, que valorizasse a trama presente na tapeçaria, a instalação teve como ponto de partida a rede de pesca, devido à sua textura, leveza e flexibilidade.

Para trabalhá-la, procurou-se estendê-la de maneira que priorizasse o movimento e a dinâmica da peça. O momento no qual é utilizada e a rusticidade da pesca também foram estudados, buscando-se uma reprodução de sensações que remetesse a experiências da memória, do despertar dos sentidos.

Para isto, trabalhou-se com um ambiente composto pela rede colocada no meio, cercada por aproximadamente cinquenta sacos de juta (de batatas) coletados no Mercado Modelo de São Paulo. Estes foram costurados e pendurados de maneira a comporem três paredes em volta da rede, criando um espaço de 3 x 3 m. O chão deste espaço foi coberto com areia e terra, também para compor uma textura e uma coloração. Tanto a juta quanto a rede faziam com que o espaço criado não se fechasse ao espaço exterior, devido a sua transparência.

Paralela à criação deste trabalho, um texto também foi feito e afixado na juta, do lado externo da instalação. O texto era o seguinte:

Sensações

Vi uma rede na praia, pescadores a trabalhar. Ao redor, o cenário oscilava entre a suavidade e a força. A busca da ligação entre estes dois pólos a transmitir algo sutil, perdido no tempo.

A fascinação deste momento mesclava inúmeras sensações, entre etéreas e inexplicáveis. Tramas delicadas contrastavam com o rústico, com o trabalho pesado e procuravam seu complemento na suave coloração da areia, no vento a soprá-la, nas pessoas, em texturas com as quais pudessem se identificar e alcançar a composição.

Apenas o homem encontrando abstrações numa simplicidade aparentemente distante de si.

Figura 3.5: Visão lateral de “Sensações”

Figura 3.6: Visão frontal do chão

Figura 3.7: Sensações (detalhe)

Figura 3.8: Sensações (visão lateral)

3.1.3 Desenhos

Dentre os trabalhos desenvolvidos que dialogam com “Legado”, por serem criações da mesma autora, alguns desenhos serão enfatizados devido à temática que abordam, à textura que exploram ou à composição que possuem.

Esses elementos surgem como “precursores” de características presentes nos trabalhos em costura. Seja no tratamento da linha ou da figura orgânica, eles passam a contar uma história, lida na proximidade dos trabalhos, criados em períodos diferentes de mais de uma década.

O grafite ou o carvão são utilizados para comporem traços que parecem linhas hachuradas, como pontos de costura sobrepostos. A textura é semelhante, registrando os contornos e sombras captados pelo olhar.

Figura 3.9: “Papa” - grafite s/ papel - 33 x 30.2 cm, 1993

Em desenhos como “Papa” ou “Do que se pode contemplar”, o traço faz um “zigue-zague” parecido com pontos de bordado ou costura, mas com uma aparência “suja” que permitiria com que a agulha transitasse para todas as direções do tecido. O desenho de

observação, rápido, esboçado emprestou estas características para os bordados que seriam confeccionados a partir de 1999 (com “Costuras”) e, principalmente em 2002, com a série “Anima”.

Figura 3.10: “Do que se Pode Contemplar” - carvão s/ papel - 33 x 30,2 cm, 1993

Da mesma série que “Papa” e “Do que se Pode Contemplar”, cita-se “Cesta de Flores”, um desenho inspirado em um arranjo artificial. Com o intuito de captar a impressão causada pelo aglomerado de galhos e tramas, o traço buscou a textura de folhas e pétalas, o registro de uma trama que beira o abstrato. Neste registro é possível notar a presença de ritmos e movimentos orgânicos que “pulsam” criando um movimento. Este movimento dialoga com o traço que compõe o desenho e com imagens que seriam pesquisadas alguns anos depois em trabalhos como o próprio “Legado”.

Figura 3.11: "Cesta de Flores" - carvão s/ papel - 30,4 x 33,5 cm, 1993

Um outro trabalho desta série chama-se "Tramas para Descansar", que demonstra o interesse pela textura criada em trabalhos têxteis como uma rede de dormir. Ao registrá-la pendurada, em uma de suas pontas, a composição criada ao seu redor também remete a fios e linhas emaranhadas que criam nós e sobreposições. O carvão parece comunicar-se com a linha que cria e com a trama da própria rede, que aparece de maneira mais sutil.

Figura 3.12: "Tramas para Descansar" - carvão s/ papel - 33 x 30,2 cm, 1993

3.1.4 Sementes do Porão

Entre 1992 e 1996, surge um interesse por registros de brinquedos (inclusive da artista) e de retratos de criança. O enfoque era para os objetos como símbolos de infância, marcados pelo tempo, gastos, quebrados.

Produz-se desenhos, aquarelas que vieram a ter uma ligação com os próximos trabalhos que seriam desenvolvidos posteriormente em “Frágil Proteção” e “Do Sótão ao Porão”. Dentro do processo de criação, materiais foram armazenados e reutilizados, em fases que permeavam entre a produção e a incubação.

Apesar de serem desenhos, trabalhos bidimensionais como os já citados na série “Na Praia”, e de não utilizarem técnicas têxteis, a temática presente em “Sementes do Porão” remete à infância e a conteúdos femininos de “Legado”. Nos desenhos estão presentes registros de brinquedos, bonecas antigas, parques e retratos de uma criança (Rhaíssa, sobrinha da autora). Parecem lembranças deixadas pelo tempo, resgatadas pelo lápis, carvão, dermatográfico.

O nome dado à série foi inspirado na obra de Gaston Bachelard, “A Poética do Espaço”, relacionando o passado ao que já ficou impregnado no porão (símbolo do inconsciente). Em uma interpretação do texto do filósofo, nesse porão, repleto de objetos, sementes teriam sido lançadas, reminiscências que brotaram e floresceram nos desenhos, em imagens atuais.

Dessas imagens, surge uma história a ser lida, interpretações que se materializariam em um futuro próximo (1999), ao darem origem às caixas da série “Do Porão ao Sótão”, ainda em referência à obra de Gaston Bachelard.

Figura 3.13: “Cenas de Infância I” (Boneca de Pano) - grafite s/ papel - 24 x 32 cm, 1992

Figura 3.14: “Cenas de Infância II” (A Beijoca) - grafite s/ papel - 42 x 30 cm, 1992

Figura 3.15: "O Tamborzinho" - aquarela s/ papel - 46 x 32 cm, 1992

Figura 3.16: "Cenas de Infância IV" - grafite s/ papel - 32 x 29 cm, 1993

Figura 3.17: "Rhaíssa I" - grafite s/ papel - 29 x 32 cm, 1993

Figura 3.18: "Rhaíssa II" - grafite s/ papel - 29 x 32 cm, 1993

Figura 3.19: "Rhaíssa III" - grafite s/ papel - 29 x 32 cm, 1993

Figura 3.20: "Cenas de Infância V" (Túnel) - grafite s/ papel - 31 x 47 cm, 1996

Figura 3.21: "Cenas de Infância VI" (Balanços) - grafite azul sobre papel - 30 x 42 cm, 1996

3.1.5 Costuras

Os trabalhos tratam de elementos profundamente vinculados à infância de Joedy Marins e a um amadurecimento do fazer artístico quanto a sua metalinguagem.

No universo teórico vivido nos cursos de mestrado e doutorado, das atividades profissionais desenvolvidas e da criação plástica, as experiências compuseram um só corpo, complementando-se.

A forma desse corpo começou a surgir da apropriação de retalhos de tecido, com os quais começou-se a “brincar”, em linhas que os aproximava. Isto se deu em 1994, quando a artista iniciava seu curso de Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais, na UNESP de Bauru.

Dessa vivência, trabalhos emergiram do universo infantil, da máquina de costura, das agulhas de crochê e tricô da avó e da mãe, referenciais femininos diretos. Como experiências puras e lúdicas, permaneceram no repertório emocional e cultural, à medida que se apresentaram como umas das primeiras ferramentas utilizadas em um processo de auto-expressão que então nem sabia denominar-se arte.

Naquele período, desenhava com agulhas e paralelamente apreendia a cultura familiar, que não provinha de museus, galerias ou bancos escolares, mas sim de atividades absolutamente caseiras. De retalhos que a avó costurava, retirava descobertas que revelavam um universo de sonhos, presentes no absorto momento. Nele, consciente e inconsciente trabalhavam simultaneamente.

A menina garatujava sem que percebessem e desta forma desfrutava de uma grande liberdade para criar. O aprendizado informal, poderia me ensinar a segurar a agulha ou a enfiar a linha na mesma, mas não podia penetrar naquele instante. Não havia quem tomasse de suas mãos o lápis, tentando mostrar-lhe como desenhar uma casa ou árvore, pois a descoberta dava-se em relações não convencionais. Não era a costura que lhe interessava, mas o ato de costurar, o gosto pela atividade prazerosa, sem estereótipos formais. Talvez, em uma escola formal, desenhos prontos estivessem à sua disposição para serem coloridos ou, quem sabe, regras que lhe tirassem a iniciativa.

Hoje, essas relações caseiras (e prazerosas) podem ser avaliadas como um resultado da experiência intuitiva, presente em quaisquer atividades da cultura espontânea, absorvida por gerações, em diversos povos no decorrer dos tempos.

Nelas estão presentes ensinamentos milenares e íntimos, sensoriais materiais, pessoais e arquetípicos.

Joedy cresceu vendo a mãe fazendo blusas de tricô, constantemente, camisetas bordadas, enxoval bordado, blusas de crochê, tapetes para completar o orçamento, mesmo trabalhando fora de casa. Coisas realizadas até hoje, por quem tem o hábito de não parar as mãos, mesmo em frente à TV. Mediante esta visão, questiona-se: “O que simboliza aquelas mãos sempre trabalhando?”

Sua avó também fazia roupas desde a adolescência, inicialmente para os irmãos mais novos e, quando adulta, para os filhos, auxiliando no orçamento doméstico.

A “autorização” familiar, que permite a utilização de instrumentos e ensinamentos no aconchego do lar, em brincadeiras, deu a segurança necessária para registrar conhecimentos intrínsecos à história da artista. Como decorrência das brincadeiras infantis, o processo de criação fluía, dando vazão à criatividade, algo já observado por Freud, ao relacionar o momento de criação com jogos infantis (Wechsler, 1998, p.30).

Os primeiros trabalhos em costura foram apresentados em uma coletiva de 1999, que expôs o trabalho de oito artistas plásticas, convidadas para a Exposição Mulher e Arte (11ª EXMARTE), em função do dia da mulher. Com eles, iniciava uma investigação que refletia a ascendência, em uma linguagem plástica adquirida antes mesmo que aprendesse a escrita.

Paralela às garatujas, que não sofreram com “exigências “ de convenções (como geralmente ocorre durante o processo de alfabetização e aprendizagem acadêmicos), e exatamente por isto, os trabalhos surgiram como um perfume natural, de alegria e de prazer, de brincar com pedaços de pano.

Figura 3.22: "A Pequena Porta" - linha, tecido, lantejoulas - 93 x 79 cm, 1999

Figura 3.23: "A Menina" - linha, tecido - 59 x 71 cm, 1999

Figura 3.24: “Uma Noite de Estrelas e Lua” - linha, tecido - 79 x 97 cm, 1999

Figura 3.25: “As Quatro Luas Banhando o Jardim” - linha, tecido - 81 x 94 cm, 1999

Figura 3.26: “Meu Jardim Azul em Dia de Sol” - linha, tecido - 74 x 79 cm, 1999

3.1.6 Solidão do Universo

A série “Solidão do Universo” foi desenvolvida em 1994, durante vivências aplicadas durante o curso de mestrado na disciplina “Psicotecnologias Gestálticas Aplicadas ao Fazer Artístico”, na UNESP de Bauru.

Essas vivências priorizaram objetos pessoais do próprio criador, que deveriam ser utilizados como referências para a composição de trabalhos. Durante a execução destes trabalhos (que formaram uma pequena série), a ligação entre o exterior e o interior começou a ser notada e expressa, a partir do momento que o ponto de partida para a criação dava-se de maneira intimista, voltada para a história do criador.

Vivências despertaram um foco para a fonte vital do organismo, determinada pelo ventre. Com isto, houve um despertar para o microcosmo presente no interior humano, que foi denominado “universo”. O momento de imersão neste universo determina a solidão da mulher, ao ser única, só, em meio a seu universo interior que detém a vida.

“Tramas”, “Útero” e “Visceras” parecem pontuar o percurso em direção ao interior materno. Gradativamente, os termos denunciam a imersão que gerou os trabalhos, em um processo pessoal de busca de vida, de fertilidade, de produção interna e externa.

“Tramas” partiu do contato com um *écharpe*, como objeto pessoal. Pelo fato de ser um tecido, com estampas florais inclusive, direcionou a atenção para o têxtil e elementos compositivos derivados da textura presente no objeto. Criou volume e corpo, como partes veladas, cobertas por tramas e cores sinuosas. Desta forma, deu-se início a um mergulho no universo feminino, em uma cumplicidade com a própria essência, com a própria origem. Experiência continuada com a colagem “Útero”, que se beneficiou de materiais usados, em uma reciclagem.

“Visceras” deriva de uma vivência, que passou pela degustação de uma fruta. Através da sensibilização ao sensorial, enfocando o alimento como algo que passa do externo para o interno, entrando em contato com o “universo” microscópico, procurou-se registrar o momento de atuação dos órgãos a processarem este alimento. Esta experiência favoreceu uma maior atenção para o sensorial, despertando uma imagem para aquilo que não se estávendo, mas, sentindo-se.

Figura 3.27: "Tramas" - giz, grafite, carvão, dermatográfico, conté s/ papel - 91 x 65 cm, 1994

Figura 3.28: "Útero" - papel, lápis dermatográfico s/ papel - 95,5 x 66 cm, 1994

Figura 3.29: "Visceras" - giz pastel s/ papel - 95,5 x 66 cm, 1994

3.1.7 Recortes Internos

“Recortes Internos” é constituída por pequenos trabalhos em técnica mista, nos quais a aquarela foi empregada com desenhos a lápis e caneta esferográfica. Cada um deles surgiu de introspecções, nas quais visões internas foram trabalhadas, como se uma investigação, questionamentos estivessem sendo apresentados.

Na condição de “recortes”, cada trabalho é composto como uma imersão em um universo pessoal, íntimo, algo que dialoga com conteúdos femininos, delicados, sutis. A própria temática de cada um deles propõe uma leitura interna, surgindo em meio às transparências propostas pelos desenhos que possuem aquarelas ao fundo.

Figura 3.30: “O Planeta é Logo Ali” - aquarela, esferográfica e grafite s/ papel - 8 x 8 cm, 1995

Figura 3.31: “Horizontes” - lápis de cor, aquarela, grafite e esferográfica s/ papel - 13 x 8,2 cm, 1995

Figura 3.32: “Paisagens” - aquarela, grafite e esferográfica s/ papel - 8 x 8 cm, 1995

Figura 3.33: "Aproximação" - aquarela, esferográfica e grafite s/ papel - 8 x 8 cm, 1995

Figura 3.34: "Fluxo Orgânico" - aquarela e grafite s/ papel - 13 x 8 cm, 1995

Figura 3.35: "Flor no Deserto" - aquarela e grafite s/ papel - 7,6 x 8 cm, 1995

Figura 3.36: "O Que é o Tempo Nublado?... Por quê não Chove?"
aquarela, grafite e esferográfica s/ papel, 1995

Figura 3.37: "Janela para a Praia Distante..." - aquarela, grafite e esferográfica s/ papel - 8 x 8 cm, 1995

Figura 3.38: "O Mar (dentro e fora)" - aquarela e grafite s/ papel - 8 x 8 cm, 1995

3.1.8 Troncos

Quando “Troncos” foi iniciada, a investigação deu-se em função de raízes de árvores e de formas que poderiam compor. O registro concentrou-se em imagens fotográficas, basicamente, com exceção de “Seiva”, que é uma pintura realizada a partir de uma das fotos, e de “Braços”, um desenho em carvão, que foi realizado durante a graduação, em 1991.

O diálogo que esta série propõe com “Legado” e seus conteúdos centraliza-se na organicidade presente nas imagens. Elas remetem a órgãos internos, sulcos, orifícios, “garras”, que se apresentam com a força que extraem do solo, como um fluxo que se renova e se projeta sobre formas que se estendem ao céu. A vida está presente em elementos, visões familiares, próximas, como partes do corpo, veias, células.

Os troncos apresentam-se como estruturas femininas, maternas, férteis, composições geradas pelo tempo que deixa marcas, vincos, solidificando raízes que se enriquecem do solo, ao mesmo tempo que o sustenta.

Figura 3.39: “Braços” - carvão s/ papel - 36 x 48 cm, 1991

Figura 3.40: “Seiva” - látex, giz pastel e grafite s/ duratex - 90 x 60 cm, 1996

Figura 3.41: Sem título - fotografia, 1995

Figura 3.42: Sem Título - fotografia, 1995

Figura 3.43: Sem Título - fotografia, 1995

Figura 3.44: Sem Título - fotografia, 1995

Figura 3.45: Sem Título- fotografia, 1995

Figura 3.46: Sem Título - fotografia, 1995

3.1.9 Intimidação Feminina

Em 1992, Joedy Marins inicia esboços para uma série que veio a chamar “Intimidação Feminina”. Apesar de não ter trabalhado com o tecido, a costura ou o bordado, a investigação se dá em função do microcosmo feminino. A série contém estudos que remetem aos órgãos femininos, à fecundação e à formação de uma nova vida, como imagens captadas por um sujeito observador da experiência, testemunha de um momento interno, misterioso e privilegiado da mulher.

Envolvendo imagens documentais, registros científicos, os trabalhos foram desenvolvidos de maneira parecida com os da série “Legado”, buscando na antropologia física, as bases para sua criação. Em uma projeção de imagens arquetípicas que se voltam para a essência da vida da mulher, de símbolos de infância, de sexualidade, fertilidade e maternidade, o momento microscópico da fecundação foi analisado e interpretado.

Nesta série, priorizou-se o momento essencialmente da mulher, que se passa no interior de seu corpo. Para isto, observou-se imagens presentes em livros de Biologia, um procedimento também utilizado na série “Dote”. O que inicialmente foi desenvolvido em pequenas pinturas com guache e nanquim, com interferências em giz pastel, posteriormente tornou-se bordados que buscaram o detalhismo da representação celular. Trabalhos que geraram outros trabalhos, propondo diálogos posteriores ou simultâneos, que permeiam entre 1992, 1998 e 2003, entre momentos de introspecção e comunicação.

Figura 3.47: Sem Título - guache s/ papel - 64 x 46,5 cm, 1992

Figura 3.48: Sem Título - giz pastel s/ papel - 13 x 18 cm, 1998

Figura 3.49: Sem Título - giz pastel s/ papel - 11,5 x 12 cm, 1998

Figura 3.50: Sem Título - giz pastel s/ papel - 13 x 18 cm, 1998

Figura 3.51: Sem Título - giz pastel s/ papel, 1998

Figura 3.52: Sem Título - giz pastel s/ papel, 1998

Figura 3.53: Sem Título - 11 x 16 cm - giz pastel s/ papel, 1998

Figura 3.54: Sem Título - 11 x 16 cm - giz pastel s/ papel, 1998

Figura 3.55: Sem Título - 11 x 16 cm - giz pastel s/ papel, 1998

Figura 3.56: Sem Título - 14,5 x 20,5 cm - giz pastel s/ papel, 1998

3.1.10 Traços

Em 1998, três trabalhos foram desenvolvidos de maneira a comporem uma série denominada “Traços”. Tendo como enfoque o próprio desenho, em suas linhas e texturas, procuraram trabalhar em cada um dos quadros, um caráter específico do registro do traço. O primeiro buscou a dimensão, o segundo o gesto rude, e o terceiro, a liberdade do simples registro.

Ambos foram compostos sobre pedaços de placa de compensado, colados sobre suportes de duratex (posters), encapados por jornal e cobertos por látex branco. A intenção era dar um suporte de pintura para o desenho a ser elaborado com todo tipo de material seco, de ponta, utilizado em desenhos, mesclando duas linguagens plásticas.

Para se executar cada um dos quadros, o desenho somente foi executado depois que cada uma das placas de compensado foi colada sobre os posteres. Como se o desenho fosse recortado, separado, as imagens foram compostas de maneira que pareceram retalhos de desenhos, dispostos de maneira aproximada. Enquanto desenhos, os traços aproximam-se do registro da costura, da própria linha trabalhada pela agulha, em um diálogo com outros desenhos. Enquanto trabalhos tridimensionais, dialogam com outras obras que se utilizaram da própria linha para tramar a composição, como é o caso de um dos trabalhos realizados em 2001, com lã e linha costurados sobre a placa de duratex.

Figura 3.57: "Traços Dimensionados" - 96 x 65 cm - técnica mista, 1998
(2º lugar no XV Salão de Artes Plásticas de Jaú)

Figura 3.58: "Traços Arraigados" - técnica mista - 60 x 90 cm, 1998

Figura 3.59: “Traços Restaurados” - técnica mista - 96 x 66 cm, 1998

3.1.11 Frágil Proteção

“Frágil Proteção” foi uma instalação que surgiu da idéia de “Sementes do Porão”. O contato com brinquedos deu origem a uma necessidade de trabalhar um ambiente que estivesse impregnado desses objetos como simbologias. Para isso foram coletados em torno de duzentos brinquedos usados (ou pedaços deles).

A obra foi criada para uma exposição em comemoração aos cinquenta anos da Declaração dos Direitos Humanos, em 1989, para uma exposição no Centro Cultural de Bauru.

A instalação foi composta em um espaço de 2 metros de largura por 2 metros de comprimento, com uma altura de 4 metros. Possuía “chão” e “teto”, com molduras, como se fosse um pequeno cômodo. Fechando suas “paredes” estavam fixadas quatro partes de tecido com estampa em tons pastel (usada em decorações para ambientes infantis), que sugeria um quarto de criança.

Pendurados no “teto”, estavam os brinquedos coletados, presos por fios, que davam a impressão de móveis. Como no chão existia uma luminária em forma de casinha, a luz baixa se projetava nos objetos, criando sombras sobre o tecido. A idéia era que ninguém visse o interior da instalação (já que as quatro partes do tecido eram costuradas como quatro paredes), mas somente vissem as sombras dos brinquedos.

Com isso, monstros, bichos, bonecas sem corpo, revólveres, tomavam projeções maiores, em um clima de quarto infantil noturno, sob a luz de um abajur.

Depois de desmontada a instalação, os brinquedos foram guardados. Somente um tempo depois foi verificado que o processo de criação ao seu redor ainda estava ativo. Como se estivesse vivenciando um período de “incubação” (uma das fases lógicas do processo de criação). “Frágil Proteção” foi uma instalação que surgiu da idéia de “Sementes do Porão”. O contato com brinquedos deu origem a uma necessidade de trabalhar um ambiente que estivesse impregnado desses objetos como simbologias. Para isso foram coletados em torno de duzentos brinquedos usados (ou pedaços deles).

A obra foi criada para uma exposição em comemoração aos cinquenta anos da Declaração dos Direitos Humanos, em 1989, para uma exposição no Centro Cultural de Bauru.

A instalação foi composta em um espaço de 2 metros de largura por 2 metros de comprimento, com uma altura de 4 metros. Possuía “chão” e “teto”, com molduras, como se fosse um pequeno cômodo. Fechando suas “paredes” estavam fixadas quatro partes de tecido com estampa em tons pastel (usada em decorações para ambientes infantis), que sugeria um quarto de criança.

Pendurados no “teto”, estavam os brinquedos coletados, presos por fios, que davam a impressão de móveis. Como no chão existia uma luminária em forma de casinha, a luz baixa se projetava nos objetos, criando sombras sobre o tecido. A idéia era que ninguém visse o

interior da instalação (já que as quatro partes do tecido eram costuradas como quatro paredes), mas somente vissem as sombras dos brinquedos.

Com isso, monstros, bichos, bonecas sem corpo, revólveres, tomavam projeções maiores, em um clima de quarto infantil noturno, sob a luz de um abajur.

Depois de desmontada a instalação, os brinquedos foram guardados. Somente um tempo depois foi verificado que o processo de criação ao seu redor ainda estava ativo. Como se estivesse vivenciando um período de “incubação” (uma das fases lógicas do processo de criação).

Figura 3.60: Desenho da estrutura de “Frágil Proteção”

3.1.12 Contornos do Jardim

“Contornos do Jardim” é uma série de fotografias executada em 2000, na Cidade Universitária em São Paulo, durante o curso de doutorado. Procurando registrar imagens da natureza, como recortes, detalhes, o jardim da USP foi observado de maneira a ter sua paisagem dominada pela câmera fotográfica.

Dessas imagens, algumas foram selecionadas para um diálogo com outras imagens que remetem a trabalhos artesanais, inclusive. A delicadeza das folhagens nos galhos, em contraste com o céu nublado, sugere tramas presentes em rendas, confeccionadas em crochê (como propõe uma leitura simultânea). Por isto, sugeriu-se o título “Contornos do Jardim”, que integra não somente o que está inserido no interior da paisagem, mas o que se desprende, integrando o fazer artístico, artesanal, emprestando o caráter orgânico ao que é criado pelo homem.

Figura 3.61: Sem Título - fotografia, 2000

Figura 3.62: Sem Título - fotografia, 2000

3.1.13 Do Sótão ao Porão

Aproximadamente um ano depois de “Frágil Proteção”, os brinquedos voltaram a ser manuseados. Após a observação a esses objetos houve a retomada do fazer artístico, em uma reação ao período de pausa, da qual surgiram bricolagens. Também foram adquiridos outros brinquedos que pareciam faltar no “perfil da infância atual”. Pecinhas de “lojas de R\$1,99”, acessíveis a todas as crianças e nas quais fossem reconhecidos significados com os quais se quisesse trabalhar.

Assim, o primeiro trabalho da série é iniciado, fazendo moldes de gesso a partir de miniaturas de plástico de soldados, tanques, aviões e armamentos de guerra. Resultou em um relevo branco com as marcas dos brinquedos. O segundo trabalho utilizou os mesmos pequenos soldados de guerra, dispendo-os sobre uma base circular, demarcada por um alvo. Ao centro, um boneco “mutilado” está deitado e ao seu redor, outros “soldados” posicionados em pé. Em sentido lúdico, se o alvo for colocado horizontalmente sobre uma base giratória e posicionado na altura do olhar, os soldados parecerão “apontar” para o observador.

O gesso também foi utilizado em um trabalho denominado “Fóssil”, em um pequeno bloco no qual foi deixada a marca de uma boneca, também usada em um outro trabalho, após ser derretida pelo calor do forno.

Ao derreter o plástico de alguns brinquedos e bonecas, a artista passou a sentir a necessidade de “preservá-las” em caixas de madeira. À medida que criava, determinava o tamanho das caixas e as confeccionava. No entanto, essas caixas ainda pareciam-lhe insatisfatórias, fazendo com que sentisse a necessidade de envelhecê-las, recorrendo a técnicas cenográficas. O tingimento de tecidos com chás, café e tintas, permitiu o efeito esperado e todas as caixas foram forradas com eles.

A trajetória desses trabalhos a cada instante mostrava-se, assim como no geral são os trabalhos de Joedy, imprevisíveis, sendo composta na medida em que associa tato, olfato, a visão e relembra o paladar. A percepção a conduz quando cria, transformando-se em sensorialidade enquanto remete ao pré-consciente, trazendo a memória à tona.

O processo de criação ainda levou a artista a não se contentar com o tecido envelhecido com líquidos. Algumas caixas (que guardavam os relevos em gesso), foram “enterradas” e trabalhadas com a terra por dentro e por fora, tendo-se apenas o cuidado de não permitir o mofo em seu interior para não danificá-las (apesar de parecer perfeitamente compatível com as obras).

Nem todas as obras desta série são compostas por caixas, como “Mosquiteiro”, por exemplo, que é constituída por um véu e “monstros” em miniatura, suspensos.

A dualidade como um espaço que se abre e fecha, em favor de conservar ou libertar o que envolve existe em todos os trabalhos, serve como uma diretriz entre eles. O tecido envelhecido, ao envolver as caixas, surge como elemento arquetípico feminino, como passado arraigado, inserido no inconsciente. Guardam o mistério de Pandora, detentoras do que o homem explora ou deseja explorar.

Figura 3.63: Sem Título - tecido, madeira, cisal, terra - 45 x 20 x 6,5 cm, 2000

Figura 3.64: "Fóssil" - tecido, madeira, gesso, terra, papel e ferragens - 30 x 20 x 11 cm, 2000

Figura 3.65: "Fóssil" (detalhe)

Figura 3.66: SemTítulo - tecido, madeira, gesso, terra e ferragens - 31 x 22 x 10,5 cm, 2000

Figura 3.67: SemTítulo (detalhe)

Figura 3.68: SemTítulo - plástico e papel - 31 (d) x 6 (alt) cm, 2000

Figura 3.69: SemTítulo (detalhe)

Figura 3.70: Sem Título - tecido, madeira, plástico - 36,5 x 18,5 x 6,5 cm, 2000

Figura 3.71: Sem Título - tecido, madeira, plástico - 36,5 x 18,5 x 7 cm, 2000

Figura 3.72: "Sonhos Efêmeros" - tecido, madeira, plástico, papel - 36, 5 x 24,5 x 8 cm, 2000

Figura 3.73: "Sonhos Efêmeros" (detalhe)

Figura 3.74: Sem Título - tecido, madeira, arroz - 38 x 18,5 x 8 cm, 2000

Figura 3.75: Sem Título (detalhe)

Figura 3.76: “Mosquiteiro” - plástico, tecido, nylon - 2 x 1 m (aprox.), 2000

Figura 3.77: “Lu” - tecido, lã, cisal, linha, ferragens - 45 x 20 x 6,5 cm, 2001

3.1.14 Dote

Nesta série, a palavra dote é proposta não só como o enxoval, elementos materiais a serem produzidos e conduzidos pela futura esposa ao lar, mas também por toda a carga biológica, genética, fértil e feminina que leva.

Seu dote é também uma herança que recebeu e que passará, “obrigações”, vocações biológicas que possui. O momento da trama do bordado sobre o lençol, confunde-se com o momento da tecidura de um novo ser; a multiplicação de pontos, com a duplicação de células; o fazer artesanal, com uma necessidade vital. São atitudes, procedimentos que se relacionam de maneira simbólica, vidas tramadas, bordados gerados, frutos do trabalho visceral.

Desta pequena série fazem parte dois jogos de lençol. Um de casal e outro de bebê. A costura e o bordado vêm marcar, registrar o momento orgânico que estão a envolver, como se imprimissem, em simultaneidade, em linhas, o que o corpo registra com sangue, líquidos, cromossomos. O trabalho da tecelagem, ao elaborar materiais diversos, assemelha-se ao da formação da vida e assim o tempo estabelece-se como cúmplice de agulhas, gens, linhas, sangue.

Figura 3.78: Anima I - tecido e linha - 200 x 240 cm, 2002-4

Figura 3.79: Anima II - tecido e linha - 100 x 150 cm, 2002-4

Figura 3.80: Anima II (detalhe durante a confecção)

Figura 3.81: Anima II (detalhe) - tecido e linha - 30 x 40 cm, 2002-4

3.1.15 Ciclos

“Ciclos” é composta por três trabalhos, que, assim como “Dote”, estão impregnados de elementos orgânicos. No entanto, enquanto nos lençóis a composição se dá em função de imagens microscópicas, de investigação científica e biológica, em “Ciclos”, esta organicidade estabelece-se pela quantidade de materiais, pela repetição, por movimentos cíclicos e simétricos.

Os objetos utilizados repetem-se na composição de “Legado”, sendo empregados de maneira e em proporções diferentes. O ciclo é trabalhado como algo absolutamente impregnado em processos naturais e também femininos. O mesmo ciclo é o que está presente em centenas de grampos de cabelo, que em sua simplicidade são consumidos no decorrer da vida da mulher, da mesma forma que adornos dourados, de ouro ou não. Eles pulsam, crescendo, multiplicando-se como a vida, como elementos acumulados e produzidos incansavelmente.

O ciclo é também o menstrual, que acompanha todos os dias da mulher. Ele floresce como a placenta, na fertilidade que se pronuncia, sedenta pela fecundação, denúncias da natureza feminina, que também são manifestas nas bonecas que se repetem, miniaturas que sugerem a reprodução, familiar à menina, à mulher. São estruturas que giram, retornam ao mesmo ponto, criando vida.

Figura 3.82: Ciclo I - tecido, madeira, linha, absorventes - 1 x 1 m, 2003

Figura 3.83: Ciclo II - tecido, madeira, plástico - 1 x 1 m, 2003

Figura 3.84: Ciclo III - tecido, madeira, aço - 1 x 1 m, 2003

3.2 A Presença do Orgânico

À medida que se observou a presença de estruturas orgânicas em cada um dos trabalhos citados, outras imagens tornaram-se sugestivas: a construção de casulos, uma aranha a tecer sua teia, o óvulo fecundado, o feto crescendo, a placenta a alimentá-lo, os órgãos reprodutores trabalhando. Cada uma destas situações correspondem-se e dialogam entre si, da mesma maneira que as séries de trabalhos.

A informação presente entre cada imagem justifica-se pelo fato de serem estruturas vivas, prontas a multiplicarem-se, com mecanismos que lhes garantem a sobrevivência. A atitude tomada pelo homem é semelhante à observada em lagartas, aranhas, ou mesmo em seu organismo. O ato de tecer, coser ou bordar reproduz a atitude da fêmea de criar, fecundar, produzir o casulo, proteger o ovo.

Imitando processos naturais, técnicas foram desenvolvidas para que o ser humano pudesse se proteger e garantir seu alimento. No entanto, estes processos nem sempre são visíveis a olho nú, como ocorre com as teias de aranha. Durante quase toda a história, esses processos foram invisíveis, mas sempre existiram procedimentos criados para que a mão, intuitivamente, reproduzisse em tramas de tecidos e fios, o que o organismo feminino faz ao preparar um novo ser.

Essas são considerações que permeiam o inconsciente, seja ele individual ou coletivo, que se confirmam à medida que imagens como as aqui propostas são observadas em conjunto.

Essa proposta de visualização volta-se para uma leitura mais abrangente, em que conteúdos biológicos também dialogam com o processo de criação de “Legado”, completando-se o diálogo leituras propostas.

Figura 3.87: Lagartas tecendo a seda para composição dos casulos (Casulo, 2002)

Figura 3.88: Casulo formado (Casulo, 2002)

Figura 3.89: Desenvolvimento de embrião humano nas quatro primeiras semanas de vida (Persaud, 2000, p.15)

Figura 3.90: Espécie de aranha (*Argiope multicolorida*) tecendo a teia (Milidge, 1999)

Figura 3.91: Detalhe de uma toalha de linha feita em crochê, exemplo da organicidade presente no artesanato (Marins, 2003)

3.3 Método Criativo

Segundo definição de Júlio Plaza, método é “o caminho pelo qual se chega a um determinado resultado, ainda que este caminho não tenha sido fixado de antemão de modo deliberado e refletido.” (Plaza & Tavares, 1998, p.87)

O caminho de Joedy Marins é intuitivo. Ela trabalha com os materiais que dispõe, adaptando-se a eles, e isto se dá tanto com desenhos quanto com objetos. O vínculo com técnicas pré-concebidas ou a preocupação em obedecê-las não existe. Necessita estabelecer sua própria maneira de reagir aos e com os materiais, permitindo que despertem seus sentidos e se expressem em manifestações.

Os materiais são investigados e a combinação entre eles é observada, testada, experimentada, até que se chegue a um resultado satisfatório ou que permita o acréscimo de um novo material que venha responder à imagem ou ao resultado intuído.

Outra característica dos seus trabalhos é a reciclagem. Os materiais usados fazem com que se sinta à vontade para iniciar o processo de criação. Neles encontra a liberdade que o material caro não lhe traz e as facilidades para elaborar associações a partir das quais irá criar. As técnicas (adaptadas) são aplicadas a materiais “velhos”, que são o centro do trabalho. Assim como o rigor ao novo, ao “limpo”, não existe, o rigor às técnicas apreendidas formalmente, também não existe. Elas dão lugar a uma forma de trabalho empírica, resultante de experiências intuitivas.

Nesse aspecto, cita-se a influência dos conteúdos aprendidos no período em que Joedy trabalhou com J. C. Serroni como estagiária, na montagem de seus trabalhos e nos laboratórios que ministrava sobre maquetes e adereços, relacionados ao universo infantil . Essas atividades resultaram na montagem de suas instalações “Cenografia Viva” (21ª Bienal de São Paulo) e “Quem Tem Medo de Lobo Mau?” (3ª Bienal de Santos).

O que será comprado, a técnica que será usada ou criada, ocorrerá em função dos materiais “velhos” que já trazem fortes referenciais. A criação procede como uma interferência neles, podendo ser dividida entre momentos nos quais o usado interfere no novo, o novo no usado, o orgânico no industrial. Todo material é selecionado por estar dentro de um determinado grupo identificado com o assunto de interesse, ou simplesmente por exercer um grande poder de sedução sobre os sentidos.

Figura 3.92 : "Cenografia Viva" (detalhe), J. C. Serroni - instalação, 1991

Figura 3.93 : "Cenografia Viva" (detalhe), J. C. Serroni - instalação, 1991

O acaso é desfrutado à medida que facilita a criação como processo lúdico que aciona o inconsciente.

Em “Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais”, Júlio Plaza divide os vários tipos de métodos criativos em três grandes categorias. A primeira engloba métodos que tenham como características principais formas sintetizadas da mente, como o de projeto, do acaso, o permutatório, o dogmático e o associativo.

O segundo grupo possui o método experimental, que engloba o confronto entre ego e não-ego, criador e existente. E do terceiro grupo, caracterizado por operar com dados existentes, repertoriados, fazem parte os métodos mito-poético (do *bricoleur*) e os que trabalham a intertextualidade.

De acordo com seu estudo, durante disciplina cursada por Joedy com o Prof. Dr. Júlio Plaza, frente à observação de seu processo de criação, dois métodos foram identificados com o processo de criação e de seus trabalhos: o experimental e o mito-poético (Idem, p.103).

O método experimental é o único método do segundo grupo. Nele, “a metodologia é determinada pelo conflito entre ego e não-ego, entre o criador e o existente.” O trabalho está associado a ele pela forma como surge, instintivamente, sem planos pré-concebidos. Nela, existe a necessidade do fazer e também do executar a partir do que os sentidos absorvem. Os erros são incentivos e não empecilhos, que conduzem à descoberta de manifestações da expressividade, pessoais, indutivas.

O método mito-poético está inserido no terceiro grupo, que abrange “metodologias que se caracterizam por operar com dados existentes e repertoriados, convencionados. Envolve o universo da recepção, do repertório. Comporta, pois, a metalinguagem, meta-criação. A relação intercódigos, a releitura, a codificação, implica no fenômeno da ‘linguagem e suas mudanças’: intertextualidade/ intervisualidade ou intersemioticidade” (Ibidem, p.112). Neste grupo, os gêneros se fundem, apagando suas fronteiras, passando a existir a obra dentro da obra, organizando o discurso dentro do discurso.

O método reside na “inexistência do pré-concebido”, no distanciamento das normas, dos processos a serem obedecidos. Também chamado de “método do bricoleur”, se dá em função do usado, selecionado para colagem ou bricolagem. Como a artista se organiza a partir da reciclagem e associações, os materiais, como referenciais do trabalho, passam a ser a essência da narrativa das obras.

3.4. Leitores

Para observar a reação dos espectadores, suas leituras da obra, anotações de depoimentos constituíram interesse especial para considerações sobre os temas abordados e suas significações enquanto imagens arquetípicas. Para tanto, cita-se o material que diz respeito à exposição “Caixas Internas”, montada no Centro Cultural de Bauru, em 2001, que mostrava as séries “Sementes do Porão” e “Do Sótão ao Porão”. Desse material, fazem parte o texto do folder, as anotações escritas no livro de presença e as questões levantadas por espectadores, na maioria universitários e profissionais da área cultural que estiveram presentes na palestra “Objetos e Instalações”, ministrada no primeiro dia da mostra.

Também serão citadas as anotações feitas pela organizadora do XIX Salão de Artes Plásticas de Jaú, módulo “Arte Contemporânea”, no qual obtive a medalha de prata.

Sobre a exposição “Caixas internas”, segue abaixo o texto de Cleide Biancardi, doutora em História da Arte, pela ECA- USP, que apresentou o folder (Marins, 2001):

Uma das maiores conquistas da Arte no século XX foi a total liberdade de expressão alcançada pelos artistas, concretizada na própria elaboração das obras com materiais e meios inovadores e imprevisíveis. Tal fato resultou, obviamente, significativa mudança nas relações da Arte com o público, tanto pela qualidade da produção quanto por sua quantidade e diversidade.

A cultura contemporânea no campo das artes, em geral, ampliou de modo considerável nossa percepção sensorial - visão, audição, tato e mesmo a percepção olfativa e gustativa – explorada por algumas obras como instalações, papéis, livros e ou objetos artísticos. Nas artes plásticas, este fenômeno primou pela ousadia, pela crítica e pela exacerbada experimentação de tudo que existe na sociedade e na natureza.

O iniciador dessas ações foi Marcel Duchamp, que converteu objetos comuns em obras de arte, os *ready-mades*, com o propósito de chamar a atenção do público para a função da arte e não apenas para seu caráter morfológico, por vezes histórico, sociológico, como fora até os princípios do modernismo.

Duchamp, na opinião dos maiores críticos da Arte, estabeleceu um divisor de águas em relação à Arte, passando o enfoque, da forma da linguagem, para o que ela diz, ou seja, a natureza da obra transforma-se, de uma questão de morfologia, para uma questão de função.

Até o início da arte moderna, no século XIX, e em todo período anterior, o panorama da arte esteve relacionado com suas virtudes formais, contudo *toda arte depois de Marcel Duchamp é conceitual em sua natureza, porque só existe conceitualmente*. (Joseph Kosuth, N.Y., 1969)

A nova arte estabeleceu relações com tudo que há no universo e com todos os indivíduos. Utilizando significantes materiais e mentais, individuais ou coletivos, valiosos ou paupérrimos, novos e velhos, criou signos que extrapolam qualquer noção de tempo, espaço, real, verdadeiro, imaginário ou falso. Se a arte conceitual, de um lado simplificou a atuação dos artistas, de outro aumentou a participação do espectador/ fruidor, pois sem ele não acontece a experiência estética.

A mostra de Joedy Marins está inserida nesse contexto da arte contemporânea, conceitual, materializada numa instalação cujos objetos artísticos, *bricolages*, desenhos e aquarela têm como temática o imaginário infanto-juvenil.

As *Caixas Internas* contém muitos significados – passados e presentes – uma vez que caixas são objetos universais, presentes em todas as culturas, desde os tempos mais remotos, com formas e funções incontáveis.

Nas *Caixas* de Joedy, há muitas “coisas” conhecidas, presentes no imaginário: bonecas inteiras ou quebradas, “carambolas” – saquinhos cheios de grãos para jogar - bonecos de monstros, soldadinhos, modelagens, tudo com ar de passado. Velho, sujo, amarrotado, gasto, incompleto...

Serão mesmo memórias do passado? Ou a artista quer provocar o espectador para abrir também suas “caixas”, das lembranças e da imaginação, “num plano misto do devaneio e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil (...), por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado”, como diz o filósofo Gaston Bachelard.

Para o público que visita esta exposição, caberá refletir, nesse início do novo milênio, sobre os valores puros que ainda estão guardados nos sótãos ou porões da mente, resgatando-os para a vida atual, carente de alegria, pureza, espontaneidade e prazer.

A proposta de Joedy é fazer com que cada um abra suas *Caixas internas* e trabalhe, de forma lúdica, seus conteúdos mágicos e eternos. E esta é a verdadeira função da arte. ()³⁷

Do livro de presença, foram coletadas informações descomprometidas e controversas. Houve um misto de repúdio, indignação, encantamento e poesia, mas em todos os casos, houve uma cumplicidade velada, como uma invasão que identifica o leitor ao “roubar-lhe” símbolos de sua infância, de seu passado. Neste *feedback*, ocorre a identificação das imagens arquetípicas que emergem do inconsciente coletivo. Para estudar estas reações, serão incluídas algumas citações escritas no livro:

- Passado.
- Às vezes é necessário voltarmos para dentro de algumas caixas...
- Vontade de interagir”, “algo não visível, instigante
- Traz à lembrança, fatos da infância.
- Provocante. Nos obriga a voltar ao passado.
- Obra implícita de sucinta loucura.
- Provocante
- Misteriosa e com fatos do cotidiano. Me marcou.
- Gostei do resgate à infância.
- Me deixou com saudades
- Senti um clima de morte.

³⁷ BIANCARDI, Cleide. In.: MARINS, Joedy. **Caixas internas**: 20 a 30 mar 2001, Centro Cultural de Bauru, Bauru, 2001. Folder.

- Delicado.
- Lembrei de minha adolescência.
- Imaginação escura! Caixas sinistras, infância perdida – lembranças.
- Desperta a necessidade da busca pela criança que mora dentro de nós e que cada vez está sendo esquecida, nos fazendo ficar mais duros e austeros.
- Lúdico...belo...mexe com o emocional !!!
- Eu achei que essa exposição é tipo o filme A Cela.
- Profundo.
- Triste.
- Símbolos de infância.
- Passa a idéia de ruptura entre dois mundos.
- Abstrato, andrógono, louco, lindo, assustador !!!!
- Poesia! Poesia! Poesia!
- Uma mente com pensamentos bizarros.
- Mórbido.
- Por favor, pense melhor antes de fazer algo! Isto não é arte!³⁸

Questões levantadas durante a palestra:

- Quando eu vi as caixinhas, o meu primeiro impacto foi de algo fechado, velho. Parecia até algo que foi usado por alguém, e que hoje é guardado com amor, carinho. Não sei se é esta a impressão. Morte, isolamento, fechamento?
- Quando há a abertura das caixas secretas, a intenção é transformar o que parecia frio numa emoção forte?

³⁸ Anotações retiradas do livro de presença da exposição "Caixas Internas", no Centro Cultural de Bauru, em 2001.

- O processo de criação teve influências de crianças? Talvez a Rhaíssa?
- A infância foi sofrida para você?
- Por quê de uma imaginação tão sinistra?
- Como foi o processo de execução?
- A instalação pode haver dentro da exposição apresentada e a explicação pode envolver mais os sentidos.
- A respeito da interação/ inserção do 'espectador', como limitá-la, se a interpretação é o que nos torna, ainda, livres?³⁹

Dentro de todas essas observações, verifica-se a impressão causada nos espectadores no momento em que se sentiram envolvidos, surpreendidos ou invadidos. Os trabalhos resgataram o passado destas pessoas, trazendo emoções e sensações que projetam no artista que as produziu.

Habitadas ou não com obras de arte contemporâneas, resistentes ou não às obras, as pessoas foram impactadas de alguma forma. Seja demonstrando identificação ou asco, houve uma experiência no percurso da exposição que, com seus véus sobre os trabalhos, (que pendiam do teto como mosquiteiros de quatro metros), compunham uma instalação. Sensações foram despertadas, emoções, situações e, à medida que vinham à consciência, transmitiam sua mensagem favorável ou não, conforme o indivíduo estivesse preparado para trabalhar com elas.

Durante a exposição de "Legado", no XIX Salão de Artes Plásticas de Jaú (Módulo Contemporâneo), foram anotadas as seguintes considerações:

- Legal isso de usar coisas do dia a dia

³⁹ Questões levantadas durante a palestra "Objetos e Instalações", ministrada durante a exposição "Caixas Internas", no Centro Cultural de Bauru, em 2001.

- É a banalidade do cotidiano transformada em arte.
- Fui descobrindo as coisas que ela usou, era uma surpresa descobrir botão ou alfinete no meio de uma exposição.
- É o feminino em signos.
- Tem meia-fetichê, calcinha com renda, até absorvente, mas não fica vulgar.
- Ficou bonita com essa cama antiga, tem tudo a ver.
- São fases da vida. Tem elementos que lembram a infância, a mocidade, a velhice...
- Na cama acontece muita coisa na vida da gente: mesmo conversas, decisões...
- Gostei especialmente de saber que a família – as mulheres da família da artista – trabalhou junto.
- Dá até para imaginar as mulheres em volta da mesa, conversando, trabalhando.
- Nossa, era assim mesmo, avó ou mãe ensinando a gente !
- Muito de nossa vida acontece no quarto. Faz pensar na concepção, no nascimento, na vida...
- Gostei da idéia de “legado”, acho que é mais que “ensinar a costurar”, é passar a experiência de ser mulher.
- São retalhos da vida... lembrei daquele filme, “Colcha de Retalhos...”⁴⁰

Nessas frases, pode-se notar que os espectadores tiveram uma identificação pela via da tradição e pelas manifestações populares. O vínculo da costura, de objetos caseiros e femininos emergiu da colcha, chamando a atenção para os conhecimentos empíricos herdados dentro do convívio familiar.

O filme “Colcha de Retalhos”, baseado no romance “How to Make an American Quilt”, da escritora norte-americana Whitney Otto, foi citado como referência por uma espectadora, sua visualização do feitiço da colcha. O objeto é citado como símbolo, presente na vida das mulheres que o confeccionam, tornando-o um espelho de suas experiências, na comunicação silenciosa que a costura permite.

⁴⁰ Anotações recolhidas durante a mostra em Jaú.

Com este último capítulo, a proposta para a leitura de “Legado” e da presença do têxtil nas artes visuais contemporâneas no Brasil, fecha-se a apresentação dos aspectos julgados relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. No entanto, o texto não se fecha. Ele está aberto a inúmeras outras possibilidades. Esta abertura se dá em função da aproximação do verbal e do não-verbal, que será abordada nas considerações finais, podendo resultar em um jogo proposto em diálogos a serem estabelecidos entre os elementos surgidos no decorrer do estudo.

Considerações Finais: Diálogos Propostos

Ao desenvolver “Legado”, questionamentos da pesquisa da tese foram investigados. Durante o fazer artístico, a teoria fundiu-se com prática e a criação começou a trazer respostas para o problema proposto e a refletir sobre ele. Nesse processo, a obra tornou-se uma metalinguagem e como tal se desenvolveu. Desde o primeiro capítulo o estudo foi constituído por uma análise dos retalhos internos da colcha, partindo para “retalhos externos” e “retalhos em comum”.

Todo o texto foi construído de maneira a propor uma leitura de pedaços que interagem, da mesma forma que os retalhos de “Legado”. Se, em um primeiro momento, esta leitura deu-se em função da própria estrutura da obra, em momentos seguintes, apresentou-se “retalhos” do universo em que este objeto se insere. A atuação da mulher na história, os arquétipos, a tradição brasileira, os artistas que principiaram o uso do tecido nas artes visuais, o cenário artístico brasileiro, os artistas contemporâneos e, por conseguinte, outros trabalhos que dialogam diretamente com o processo de criação da colcha, juntamente a uma análise de conteúdos orgânicos. Tudo isto constitui as metáforas de uma grande colcha de retalhos, elementos costurados, formas aproximadas umas das outras.

Durante o texto, o verbal e o não-verbal foram contrapostos, complementando-se reciprocamente. Reproduções de fotos, obras plásticas, insetos, fetos, casulos, trabalhos artesanais, apresentam-se no interior do texto como um auxílio à compreensão, mas, como imagens visuais, também comunicam por si mesmas. Esta comunicação é proposta nas considerações finais da pesquisa. O texto representado por estas imagens é proposto em composição análoga a “Legado”, em imagens que se aproximam estabelecendo relações entre elas, que não devem ser descritas, mas refletidas, percebidas.

Para que uma leitura global do texto da tese seja feita (e absorvida), imagens representando o conteúdo transcrito nos capítulos, são apresentadas a seguir, em cartões soltos, para que o leitor possa aproximá-las como lhe convier. Manipulá-las. Desta maneira, os diálogos propostos serão confirmados ou tornarão rumos imponderáveis, reafirmando a pesquisa como um corpo vivo, aberto pelas metáforas.

Legendas das Imagens de Diálogos Propostos

(Retiradas do corpo do texto da tese, as imagens abaixo remetem à essência do objeto de estudo. Constam como *cards* soltos, mas dispostos em plásticos para fichário, organizadores para cartões de crédito à disposição do leitor para que sejam manipulados como um jogo de memórias no qual podem ser estabelecidas relações durante a visualização do texto não-verbal. As legendas abaixo constam no verso dos *cards*).

- 1 a 5: Retalhos de Legado, Joedy Marins, 2002 (detalhes) (Vannuzini, 2003)
6. Legado (pendurada), Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003)
7. Foto de um feto em gestação (Persaud, 2000, p.13)
8. Cesto de palha trançada (detalhe) (Klintowitz, 1985)
9. Representação gráfica da fecundação do óvulo (Demarest, 1971, p.47)
10. Representação gráfica do ciclo fértil feminino (Demarest, 1971, p.43)
11. Representação gráfica do trajeto do óvulo fecundado (Persaud, 2000, p.5)
12. Anima II (em execução), Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003)
13. “Penélope Tecendo”, Stradono (detalhe) (Bulfinch, 2002, p.223)
14. “Ciclo I”, Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003)
15. “Ciclo III”, Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003)
16. “Baba Antropofágica II”, Lygia Clark, 1975 (Fundação, 1998, p.461)
17. Sem Título, Joedy Marins, 2001 (Marins, 1991-2003)
18. “Cesta de Flores”, Joedy Marins, 1993 (Marins, 1991-2003)
19. Sem Título, Joedy Marins, 2002 (Marins, 1991-2003)
20. “Tramas para Descansar”, Joedy Marins, 1993 (Marins, 1991-2003)
21. Sem Título, Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003)
22. “Traços Arraigados”, Joedy Marins, 1993 (Marins, 1991-2003)
23. Espécie de aranha (*Argiope multicolorida*) tecendo a teia (Milidge, 1999)
24. “Gestação” (13º quadro), Joedy Marins, 1991 (Marins, 1990-2003)
25. Sem Título, Joedy Marins, 1995 (Marins, 1990-2003)

26. "O Planeta é Logo Ali", Joedy Marins, 1995 (Marins, 1990-2003)
27. "Sensações", Joedy Marins, 1991 (Marins, 1990-2003)
28. "Personal Cuts", Sanja Ivekovic, 1982 (Oliva, 2002)
29. "A Menina", Joedy Marins, 1999 (Marins, 1991-2003)
30. Sem Título, Joedy Marins, 1995 (Marins, 1991-2003)
31. Sem Título, Rosana Paulino, 2003 (Hirszman, 2003)
32. Lagartas tecendo casulos (Casulo, 2002)
33. "Trouxa III", Marepe, 1995 (Almeida et al, 2003)
34. "Pedra Bordada", Ana Linnemann, 2001 (Almeida et al, 2003)
35. "Corações Brancos", Leda Catunda, 1992 (Almeida et al, 2003)
36. "Berço", Nazareth Pacheco, 1999 (Almeida et al, 2003)
37. Sem Título, Hilal Sami Hilal, 1997 (Almeida et al, 2003)
38. Ilustração da "família Dumont" para o livro "A Bola e o Goleiro", de Jorge Amado (Amado, 2000, p.9)
39. "Empty Man", Leonilson, 1991 (Lagnado, 1998)
40. Capa da revista Le Miroir des Modes, década de 1910 (Amaral, 2000, p.10)
41. Artesã de filê, Maceió - AL (Governo, 1980, p.22)
42. "Casulo", Rosana Paulino (detalhe), 2001 (Paulino et al, 2001)
43. "Túnel", Lygia Clark, 1973 (Fabbrini, 1994, p.166)
44. "Cela X", Louise Bourgeois, 2003 (Chagas, 2003, p.12)
45. "A Bela Adormecida", Gustave Doré, 1883 (Perrault, 1989, p.91)
46. Mulheres cosendo no lar, anos 40 (Cott, 1990, p.561)
47. "Corte", Edith Derdyk, 2002 (Derdyk, 2002)
48. "Parede da Memória e de Catarina", Rosana Paulino, 1994 (Paulino, 1994)
49. Relevo, André Pisano, 1270-1348 (Dalarun, 1990, p.217)
50. Mulher fiando na roca, Miniatura do Manuscrito Royal, séc. XV (Dalarun, 1990, p.399)
51. "Alegria de uma Mãe", Caetano Chierici, 1838-1920 (Godineau, 1990, p.427)
52. Couple III ("Casal III"), Louise Bourgeois, 1997 (Fundação, 1998)
53. Colcha de retalhos, Harriet Powers, 1889 (Godineau, 1990, p.312)
54. "Maria Tricotando" (pormenor), Meister Bertran, ca. 1400 (Dalarun, 1990, p.490)

55. Miniatura de um Theatrum Sanitaris, séc. XIV (Dalarun, 1990, p.464)
56. “Manto da Apresentação” (frente), Arthur Bispo do Rosário, 1989 (Bienal, 1995)
57. “A Tecelã”, 600-800 d.C. (Enciclopédia, 1970, p.106)
58. Retrato de uma menina, anônimo, séc. XIX (Godineau, 1990, p.272)
59. “Cela XVIII”, Louise Bourgeois, 2003 (Chagas, 2003, p.12)
60. “Tudo no Passado”, Vassily Maximov, sec.XIX (Idem)

REFERÊNCIAS

ACHANTAR, trovadores medievais: música da UFF. Disponível em <http://www.geocities.com/Vienna/2509/achantar.html>. Acesso em: 13 mar. 2003.

ALMEIDA, Efrain; PACHECO, Nazareth; LEONILSON, José et all. **O fio da trama: the thread unraveled**. Catalogue of the exposition. New York; Miami: El Museo del Barrio; Bass Museum of Art, oct 2001-spt 2002. Curated by Fátima Bercht. 143 p.

AMADO, Jorge. **A bola e o goleiro**. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMARAL, Gláucia. **Guia do labirinto: labirinto da moda uma aventura infantil**. Catálogo da exposição. SESC - Bauru, 1 set a 4 nov. 1998. São Paulo: SESC.

ARAÚJO, Adalice. **Anna Mariah Comodos**. São Paulo: Galeria SESC Paulista. Catálogo. 1999.

ARAÚJO, Alceu M. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p.38.

ARAÚJO, Iaperi. **Elementos da arte popular**. Natal: publicação do autor, 1978.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTE arteira: brinquedos, brinquedeiros, brincadeiras. São Paulo: MD Comunicação e editora, 1992.

ARTHUR Bispo do Rosário: o inventário do universo. Rio de Janeiro, MAM, 1983.

ARTHUR Bispo do Rosário. Produção: Hugo Denizart. Rio de Janeiro: Hugo Denizart, 1982. 32'.

ASSIS SILVA, Ignácio (org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: UNESP, 1996. p.9-19.

ASSIS SILVA, Ignácio (org.). Projeto da semiótica planar. In: OLIVEIRA, Ana C. de; SANTAELLA, Lúcia (org.). **Semiótica da cultura, arte e arquitetura**. São Paulo: EDUC, 1987. p.153-60.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arqueologia**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arte afro-brasileira**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arte contemporânea**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arte do século XIX**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arte moderna** Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Arte popular**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Artes indígenas**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Imagens do inconsciente**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ASSOCIAÇÃO Brasil 500 anos – artes visuais. **Negro de corpo e alma**. Catálogo da mostra. São Paulo: A Fundação, 2000.

ATUALIDADES da arte: banco de dados. Disponível em: <http://www.obraprima.net>. Acesso em 23 set. 2001.

AYALA, Walmir. **A criação plástica posta em questão**. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 160.

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

BAMONTE, Joedy L. B. M. Do sótão ao porão: a criação plástica e os valores da intimidade de Gaston Bachelard. In: ENCONTRO DA ANPAP, São Paulo, 10, 2001, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo: FAAP, 2001. Disponível em CD-ROM.

BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser criança**. São Paulo: Salamandra, 1999.

BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. **Registros de minha passagem pela terra**: Arthur Bispo do Rosário: 8 mar. a 22 abr. 1990, MAC- Museu de Arte Contemporânea/ USP, São Paulo, 1990. Catálogo. Curadoria de Annateresa Fabris.

BARTHES, Roland. Historie et sociologie du vêtement. **Annales**, Ano 12, jul-sept 1957, n.3.

BASBAUM, R. (org.). **A arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASBAUM, R. (org.). Formas do tempo. **Revista USP**, São Paulo, n.40, p.46-57, dez.1998 / fev.1999.

BAUMANN, Carol. Psychological experiences connected with childbirth. In: **Studien zur analytischen psychologie C. G. Jung**. Zürich: Rascher, 1955. v.1. p.291-2.

Bienal de São Paulo, 23. Banco de dados. Disponível em: <http://www.uol.com.br/23bienal/especial/pebo.htm>. Acesso em: 2 mar. 2003.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 22. Brasil em Veneza: Arthur Bispo do Rosário/ Nuno Ramos: catálogo das salas especiais. São Paulo, 1995. Curadoria de Nelson Aguilar.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 22. . Catálogo das salas especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p.26.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BOUSSO, Vitória D. **Intervalos**: evento paralelo à Documenta de Kassel. 1997. São Paulo: Paço das Artes

BOYLE, Charles. **O mundo doméstico**. Rio de Janeiro: Abril, 1993. p.121.

BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO FILHO, Paulo. **O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) - histórias de deuses e heróis**. 27 ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: FGV, 1999.

CALCINO, Cristian A. Imagens do inconsciente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1999. s/p.

CANAROZZI, Ciro. **Le prediche volgari**. Pistoria: s.e., 1934-58. v.1. p.244.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CASA Triângulo. **Amanhã, hoje: a casa triângulo de 1988 a 1995**. Catálogo. São Paulo: Casa Triângulo, 1995.

CASCUDO, Luís da C. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CASULO feliz. **Bicho da seda**. 2002. fotos, color, 20 x 25 cm.

CATUNDA, Leda. Leda Catunda: depoimento [ago. 2002]. Entrevistadora: Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita cassete (45 min). Entrevista concedida para produção de tese.

Censo demográfico 2000. In.: IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/presidencia/noticias/26122003censofamiliashtml.shtml>>. Acesso em: 15 fev. 2003

CHAGAS, Tonica. A escrita terapêutica de Louise Bourgeois. O Estado de São Paulo. **Caderno 2**. 28.10.00. p.1, 12, 13.

CHAGAS, Tonica. Louise Bourgeois por Denise Stoklos. O Estado de São Paulo. **Caderno 2**. 11.05.00. 1,3.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CIA. Antarctica Artes com a Folha. **Antarctica artes com a folha**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COCK, Guillermo A. Favela inca. **National Geographic**, São Paulo, s.n., p.30-47, maio 2002.

COTT, Nancy F. (org.). **História das mulheres no ocidente: o século XX**. Porto: Afrontamento, 1991. v.5.

COUTINHO, Wilson. A princesinha das artes da geração 80. **Revista Veja**, São Paulo, 17mar. 1986, Veja em São Paulo, p.30-47.

CYPRIANO, Fabio. Mulheres em obras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 mar. 2002. Ilustrada, p.8.

DALARUN, Jacques (org.). **História das mulheres no ocidente**: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1901. v.2.

DERDYK, Edith. **Suturas**. São Paulo: Gabinete de arte Raquel Arnaud, 23nov-18dez 1993.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1998.

DELLA MONICA, Laura. **Turismo e folclore**: um binômio a ser cultuado. São Paulo: Global, 2001. p.30.

DERDIK, Edith. **Casulo**, catálogo da exposição. São Paulo, 1996. s.p.

DERDIK, Edith. Edith Derdyk: depoimento [ago. 2002]. Entrevistadora: Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita cassete (30 min). Entrevista concedida para produção de tese.

DERDIK, Edith. **Linha de costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERDIK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DERDIK, Edith. **Suturas**: 23 nov. a 18 dez. 1993, Galeria Raquel Arnaud, São Paulo. Catálogo.

EDITH Derdyk: Centro Cultural de São Paulo. Produção de Carlos S. C. Bamonte. Coordenação de Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita de vídeo (8 min), VHS, son., color.

DIACENTER: banco de dados. Disponível em: <<http://www.diacenter.org/>>. Acesso em: 16 mar. 2001.

ENCICLOPÉDIA dos museus. **Museu de antropologia cidade do México**. São Paulo: Mirador Internacional, 1970, p.106.

FABBRINI, Ricardo. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipótese sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**, São Paulo, n.40, p.68-77, dez. 1998/ jan./ fev. 1999.

FAGUNDES Jr., Carlos U. Nazareth retoma o corpo como experiência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 set. 1993(?). Ilustrada, s.p.

FELIPE, Carlos; MANZO, Maurizio. **O grande livro do folclore**. 2 ed. Belo Horizonte: Leitura, 2000. p.60.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark - Hélio Oiticica**: cartas (1964-74). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FIORAVANTE, Celso. E a cor dançou com Hélio Oiticica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 set. 1998. Ilustrada. p.1.

FIORIN, José L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989. p.15-38.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos**. V.1. São Paulo: A Fundação, 1998.

Fundação Bienal de São Paulo. **XXIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: A Fundação, 1996.

GODINEAU, Dominique (org.). **História das mulheres no ocidente: o século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991. v.4.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Louise Bourgeois recria a mulher. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 out. 1996. Caderno 2, p.10.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Salas especiais resumem a arte moderna. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 out. 1996. Caderno 2: Bienal Imaterial, p.10.

GOVERNO do Estado de São Paulo. **Brinquedos populares brasileiros: tramas, trançados e cestarias**. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

GREIMAS, Algirdas J. A sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto valor. **Revista Significação**, São Paulo, n.11/12, set. 1996.

GREIMAS, Algirdas J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. p.244.

HERKENHOFF, Paulo; CHIARELLI, Tadeu; LAGNADO, Lisette et all. **Porque Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia cultural**. São Paulo: Mestre Jou, 1963. Tomo 3.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1996.

HIRSZMAN, Maria. Arte derruba fronteiras na Bienal do Mercosul. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 out. 2003, Caderno 2, p.4.

IBELINGS, Hans. **Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

ITAÚ Cultural: banco de dados. Instituto Cultural Itaú. Disponível em: <<http://www.ici.org.Br/>>. Acesso em: 20 nov. 2001.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

KLINTOWITZ, Jacob. **Trançado brasileiro**. São Paulo: Rhodia, 1985.

- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson... são tantas as verdades**. São Paulo: DBA & M, 2001.
- LEDA Catunda. Produção de Carlos S. C. Bamonte. Coordenação de Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita de vídeo (10 min), VHS, son., color.
- LEONILSON. Coordenação Projeto Leonilson. Desenvolvido por Giancarlo Lorenci e Rogener Fortes. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/leonilson>>. Acesso em: 10 jun. 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.10.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1970. p.43.
- MACHADO, Ana Maria. **Ponto a ponto**. São Paulo: Berlendis & Vertech, 1999.
- MAM. **Panorama 99**. catálogo da mostra. São Paulo: MAM, 1999.
- MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte del concepto**. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- MARINS, Joedy. **Caixas internas**: de 20 a 30 de mar. de 2001, Centro Cultural de Bauru, SP, 2001. Folder.
- MARINS, Joedy. **Portfolio**. v.1-4. 1990-2003. fotos, color, 13 x 16 cm.
- MARTINS. M. C. Amado. **Arthur Bispo do Rosário: o artista e seus estandartes**. Rio de Janeiro: UNERJ, 1992.
- MILLIDGE, Judith. **Aranhas**: guia prático. São Paulo: Nobel, 1999.
- MINISTÉRIO da Educação. **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação à Distância, 1999. p.78-82.
- MONACHESI, Juliana et all. Panorama 99 mostra os transbordamentos da arte contemporânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 out. 1999. Ilustrada, p.1,3.
- MONACHESI, Juliana et all. 'Panorama' versão 99 relembra e revela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 1999. Ilustrada, p.5.
- MORAES, Angélica. Louise Bourgeois esculpe metáforas do desejo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 8 ago. 1996. Caderno 2, p.1.
- MORAES, Angélica . Nazareth mostra via cruceis do corpo no gabinete de arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 set. 1993. Caderno 2, p.1.
- NAZARETH Pacheco. Produção de Carlos S. C. Bamonte. Coordenação de Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita de vídeo (7 min), VHS, son., color.
- NERY, Nathalie et all. **Humor negro**. Catálogo da exposição. São Paulo, Paço das artes. 8 jun. a 22 jul. 2000.
- NORDESTE feito à mão. Direção: Isabela Gribari. Coordenação: Moisés A. Andrade. Pernambuco: UFPE; SEBRAE, 2001. 1 fita de vídeo (35 min), VHS, son., color.
- O'DOHERTY, Brian. **Inside the White cube**. San Francisco: Lapis Press, 1986.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVA, Fernando. Kassel estimula a reinvenção de linguagens. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 2002. Caderno 2, p.4.

OLWEN, Hufton (org.). **História das mulheres no ocidente: o Renascimento**. Porto: Afrontamento, 1991. v.3.

PACHECO, Nazareth. **Jóias**. Catálogo 24ª bienal de São Paulo. São Paulo: Prof Grafics, 1998.

PACHECO, Nazareth. **Nazareth Pacheco**: de 5 a 28 jun. 1997, Galeria Valu Oria, São Paulo, 1997. Catálogo.

PACHECO, Nazareth. Nazareth Pacheco: depoimento [jul. 2002]. Entrevistadora: Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita cassete (35 min). Entrevista concedida para a produção de tese.

PACHECO, Nazareth et all. **Panorama de arte atual brasileira 97**: 7 nov. a 21 dez. 1997. MAM, São Paulo, 1997.

PACHECO, Nazareth; FASANELLO et all. **Salon**: march 31 - may 12 2001, Artista Space, New York, 2001. Catalogue. Curated by Louise Bourgeois.

PACHECO E SILVA, Nazareth. **Objetos sedutores**. 2002. 100 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAULINO, Rosana. **Aveso do avesso**: 18 a 25 jun. 1996. Paço das Artes, São Paulo, 1997. Catálogo. Curadoria de Sérgio Pizoli.

PAULINO, Rosana et all. **Côte à côte**: art contemporain du Brésil: 27 oct au 20 jan. 2002. CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 2001. Catálogo. Curadoria de Nelson Aguilar.

PAULINO, Rosana. **Intervalos**: evento paralelo à Documenta de Kassel: 1997, Paço das Artes/USP, São Paulo, 1997. Catálogo. Curadoria de Vitoria Daniela Bousso.

PAULINO, Rosana. Rosana Paulino: depoimento [jul. 2002]. Entrevistadora: Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo, 2002. 1 fita cassete (50 min). Entrevista concedida para produção de tese.

PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino**: álbum de desenho: catálogo. São Paulo, 1997.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 1998.

PINTO, Virgílio N. **Comunicação e cultura brasileira**. 5.ed. São Paulo: Ática, 2002.

PLAZA, Julio, TAVARES, Mônica. **Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PONTO de mutação. Direção: Bernt Capra. Produção: Adriana A. J. Cohen. Roteiro: Floyd Byars e Fritjof Capra. Intérpretes: Liv Ullmann; Sam Waterston; John Heard. Música: Philip Glass. [S.l.]: Europa Filmes, 1990. 1 filme (126 min), son., color., 35 mm. Baseado na obra "Ponto de mutação" de Fritjof Capra.

- PORTO, Cristina, BRANCA, Tenê de Casa. **Entra e sai**. São Paulo: FTD, 1986.
- RAMÍREZ, Juan J. **Duchamp: el amor y la muerte, incluso**. Madrid: Siruela, 1993.
- RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROSANA Paulino. Produção de Carlos S. C. Bamonte. Coordenação de Joedy L. B. Marins Bamonte. São Paulo: J. Bamonte, 2002. 1 fita de vídeo (11 min), VHS, son., color.
- SALOMÃO, Marici. A arte essencial de Denise Stoklos. O estado de São Paulo. **Caderno 2**. 12.02.01. p.1, 3.
- SICHEL, Berta. Leonilson e Herring encontram beleza na dor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 fev. 1996, Caderno 2, p.1.
- SESC**. Mil brinquedos para a criança brasileira. **São Paulo: SESC, MASP, 1982**.
- SILVA, Jorge Anthonio e. **Arte e Loucura: Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: EDUC, 1998.
- SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Brasília: Alhambra, 1981.
- SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- TEXTO de Edith Derdyk discute o tempo. **Caderno 2**. p. 2. O Estado de São Paulo. 27.10.97.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **História técnica y moral del vestido: las pieles**. Madrid: Alianza Editorial, 1994. v.1.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **História técnica y moral del vestido: las telas**. Madrid: Alianza Editorial, 1994. v.2.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **História técnica y moral del vestido: complementos y estrategias**. Madrid: Alianza Editorial, 1994. v.3.
- TURCAN, Marie. **De cultu feminarum**. Paris: Editions du cerf, 1971. p.44-6.
- TURNAU, Irena. The diffusion of knitting in Medieval Europe. In: **Cloth and clothing in medieval Europe**. London: Hunemann, 1983. p.368-9.
- VANNUZINI, Marco Rômulo W. **Legado**. 2003. 38 fot., color. 13 x 16 cm.
- VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **O feminino nos contos de fadas**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- WALLACH Amei. Inovações de Louise Bourgeois aos 90 anos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 dez. 2001. Caderno 2, p.1.
- ZIRALDO. **Menino do rio doce**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.