



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEP.BAB – CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

**PODE TOCAR**

CLARA RAMOS DE BAKKER

DRE: 117222101

RIO DE JANEIRO

2023

CLARA RAMOS DE BAKKER

## **PODE TOCAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Setor Pintura, Dep. De Artes Base da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Curso de Graduação em Pintura, como requisito para a obtenção do título Bacharel em Pintura.

Orientadora: Lourdes Barreto

Rio de Janeiro

2023

## AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente à minha família por sempre ter me incentivado em todos os meus sonhos. Se hoje sou artista, é graças aos meus pais que me criaram para me expressar.

À minha mãe Christiane, que sempre desenhou comigo e me fez enxergar as cores do mundo.

Ao meu pai Maurício, que sempre me ouviu com atenção e construiu um ateliê no quintal de casa para que eu pudesse realizar minhas ideias.

Ao meu irmão Marcelo, que sempre esteve comigo e sempre vai estar.

À minha avó Maria Helena, que sempre me apoiou em tudo que fiz.

À minha avó Magda, que comprava canetinha para mim e me contava sobre as estrelas.

À minha grande amiga Rayane, minha parceira dos sonhos que esteve presente em cada fio dessa pesquisa e compartilha a vida comigo todos os dias.

Aos meus queridos Fernanda e Fábio, meus grandes companheiros de conversas fantásticas e que cuidaram de mim durante toda a graduação.

Agradeço às minhas amigas queridas Ana Clara, Teca, Iolanda, Laura, Anna, Bia, Thainá, Camila e Vanessinha que eu tive a sorte de compartilhar aulas e momentos incríveis. Amizades que fiz na EBA e se tornaram minha família.

À minha amiga Giovanna, que é essencial na minha vida.

À minha amiga Luana, que me faz enxergar os processos e cresceu junto comigo.

À Fabinha, que me incentivou durante todo o processo de escrita e ouviu cada parte dessa pesquisa antes mesmo estar no papel.

Agradeço também minha orientadora Lourdes Barreto, que me instigou a produzir e me encaminhou para encontrar respostas ao longo desse processo.

Agradeço a todos os professores da graduação e principalmente a professora Yoko Nishio e a professora Cláudia Lyrio por aceitarem compor a minha banca de avaliação.

Por fim, agradeço a todos os meus alunos, graças a vocês a arte faz sentido no mundo.

## RESUMO

Ao longo dessa pesquisa, discorro sobre minha trajetória enquanto estudante do curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Assim, partindo da experimentação plástica da linha, desenvolvo questionamentos surgidos ao longo do processo. Logo, reflito acerca do papel cultural da técnica do bordado e trago referências que a utilizaram como expressão artística. Desse modo, também defendo a produção constante de arte enquanto processo que me permite criar minhas pinturas abstratas em conjunto com a costura e o bordado. Concluo, portanto, narrando a montagem da exposição final, em que apresentei uma instalação com a proposta ao toque nos trabalhos produzidos ao longo da pesquisa.

**Palavras-chave:** Bordado, Arte têxtil, Arte relacional, Experimentação e Criação.

## ABSTRACT

Throughout this research, I delve into my trajectory as a student of Bachelor's Degree in Painting at the School of Fine Arts of UFRJ. Starting from the plastic experimentation of the line, I develop inquiries that arose during the process. Subsequently, I reflect on the cultural role of the embroidery technique and bring references that have used it as an artistic expression. In this way, I also advocate for the constant production of art as a process that allows me to create my abstract paintings in conjunction with sewing and embroidery. Finally, I conclude by narrating the assembly of the final exhibition, where I presented an installation with a proposal for tactile interaction with the works produced throughout the research.

**Keywords:** Embroidery, Textile Art, Relational Art, Experimentation and Creation.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA</b> .....	<b>8</b>
2.1 A MINHA RELAÇÃO COM A LINHA .....	9
<b>3. ENXERGAR ATRAVÉS DOS PONTOS</b> .....	<b>23</b>
3.1 A CONSTRUÇÃO DO BORDADO NO BRASIL .....	23
3.2 O BORDADO ENQUANTO ATO REVOLUCIONÁRIO .....	27
<b>4. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS</b> .....	<b>30</b>
4.1 MADALENA SANTOS REINBOLT .....	30
4.2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO .....	35
4.3 HILMA AF KLINT .....	40
<b>5. A CRIAÇÃO ENQUANTO PROCESSO</b> .....	<b>47</b>
5.1 BORDADOS .....	48
5.2 AQUARELAS .....	53
5.3 ACRÍLICAS BORDADAS.....	67
<b>6. PODE TOCAR</b> .....	<b>80</b>
6.1 A MONTAGEM .....	82
6.1 A EXPOSIÇÃO .....	94
<b>7. CONCLUSÃO</b> .....	<b>98</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>99</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O desejo principal dessa pesquisa já é revelado com o título. PODE TOCAR diz exatamente o que quer dizer: uma permissão. Uma permissão ao toque, à troca. Que mesmo sendo um ato tão simples traz consigo potência.

Crescemos e aprendemos que em arte não se toca, não se conversa sobre, apenas se admira. Engavetamos nossa necessidade infantil de experimentar, tocar, lambar. Porém, se a arte é realmente o exercício experimental da liberdade<sup>1</sup>, quero que essa liberdade seja experimentada não apenas por mim, artista, mas também por quem está em frente a ela.

Assim, realizo experimentações. Um laboratório de possibilidades da pintura abstrata em comunhão com a arte têxtil. Produzo formas e cores buscando texturas, rasgos, remendos. A linha é a gestação de todo meu fazer artístico. Essa linha que é um conceito, mas que também se materializa no traço e na costura. Parto dela para pintar, bordar e costurar minhas formas, ideias, sentimentos e sensações.

Desejo tornar meu trabalho relacional, já que, esse material se dá de forma tão humana. Os fios nos vestem, nos crescem pelo corpo, contornam nossas lembranças. A costura e o bordado fazem parte da história das nossas famílias, principalmente de nossas mães, avós, bisavós. E essa aproximação afetiva com o espectador me interessa. O objeto enquanto molde, o artista enquanto propositor, o espectador enquanto participante<sup>2</sup>.

Portanto, a instalação PODE TOCAR torna-se não apenas uma permissão, mas um convite. Um convite para experimentar as texturas. Para encostar em trabalhos que fiz sozinha e agora jogo para o mundo. Para olhar de pertinho todos os pontos que bordei, os tecidos que costurei, as linhas que acumulei. As cores que combinei, as composições que montei, as formas que experimentei. Para que a arte seja possível para qualquer um e tudo seja compartilhado.

---

<sup>1</sup> PEDROSA, Mário. O “*bicho da seda*” na produção em massa. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro 14 de agosto, 1967.

<sup>2</sup> ITAÚ CULTURAL. Felipe Scovino - A Arte Participativa de Lygia - Lygia Clark: uma retrospectiva (2012). YouTube, 5 de out. de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67KZUV1xzfM>.

## 2. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Torno esse Trabalho de Conclusão de Curso para graduação no curso de Pintura um relato pessoal e afetivo da minha trajetória na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduação que iniciei no segundo semestre de 2017 e concluo agora em 2023.

Ao longo desse caminho entendi que o melhor momento no estudo sobre arte é quando abrimos mão. Desisti algumas vezes da pintura. E nessas desistências, me encontrei. Talvez para nos encontramos realmente precisamos permitir nos perder. Assim, tudo fica mais leve e no meio do caos os caminhos se abrem.

É imprescindível também relatar que ao longo dessa dança com a pintura e seus tropeços e rodopios me entendi uma artista necessitada de pessoas. Assim, segui para a performance por um tempo, muito influenciada pelo teatro que busquei como respiro. Contudo, foi na docência que realmente me encontrei. E sigo me encontrando.

A pintura só fez sentido para mim quando comecei a dar aulas. E toda as minhas linhas, camadas, ideias, formas e cores passaram a ser um caminho visível, uma dança ritmada e livre. Virando professora para mostrar que todos somos capazes de realizar arte, me entendi de fato artista.

Portanto, inicio meu Trabalho de Conclusão de Curso com uma mensagem que recebi da minha aluna Sônia, em novembro de 2022. Que começou a pintar para acompanhar sua mãe, querida dona Iolanda, mas nunca teve contato com arte e sequer queria pintar no início das aulas. Trago essa mensagem, pois acredito que tudo que desejo com a arte se resume a querer trocar com os outros.

Senti falta da aula de hoje (acho que estou começando a me apaixonar pela pintura... rrs) Até a próxima semana!

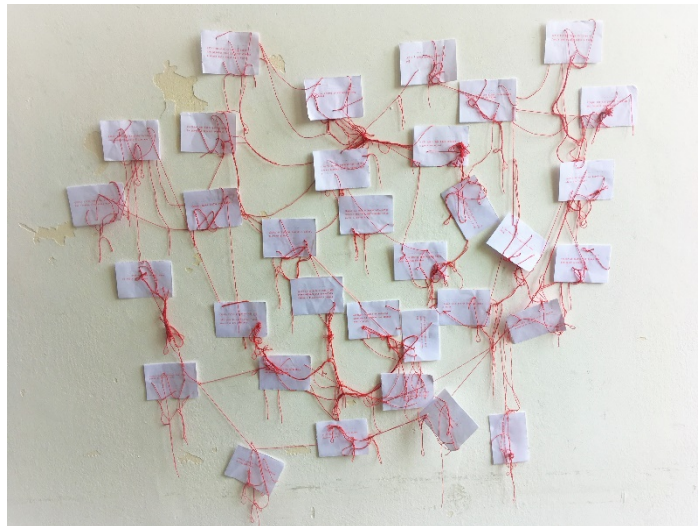
Relato, então, ao longo deste trabalho, minha relação com os elementos plásticos que hoje compõem minha arte, que nasce com as linhas e se desenvolve por elas. Assim como cada ponto de um bordado representa a agulha que furou uma trama do tecido, cada trabalho que desenvolvi ao longo desses anos contribuiu para que eu estivesse aonde estou hoje.

## 2.1 A MINHA RELAÇÃO COM A LINHA:

A primeira vez que utilizei uma linha em um trabalho foi para a matéria Desenho Artístico III, que realizei em 2018. Confesso que não me recordo qual era a proposta do exercício, mas lembro-me perfeitamente de ter a ideia de comprar alguma linha para realizá-la, após acordar de uma soneca pós almoço.

Desenho Artístico III é uma matéria que instiga os estudantes a sair da zona de conforto, portanto, tenho profunda gratidão pelos ensinamentos da professora Yoko Nishio. Ao longo da disciplina somos incentivados a ir além, expandir nosso olhar sobre arte e ultrapassar o foco somente na pintura. Logo, materiais alternativos às tintas e os pincéis começam a borbulhar em nossas mentes.

Então, para realizar a proposta de exercício comprei um carretel de uma linha vermelha, um pouco mais fina que um barbante. Peguei essa linha e um trabalho antigo que tinha, uma espécie de livro aonde tinha anotado memórias da minha vida em apenas 1 frase. Assim, anotei essas memórias em pequenos retângulos de papel, liguei todos eles pela linha vermelha e apresentei na aula como uma instalação.



*Memórias*, 2018, instalação de papel e linha

Por mais que relate como uma ideia surgida após uma soneca, hoje, após alguns anos de estudo e amadurecimento artístico, percebo que a linha sempre esteve no meu universo plástico. Pois sempre me interessei por artes gráficas: gravura, desenho, pintores que deixavam suas pinceladas aparentes, que contornavam com a tinta. Ou seja, a linha vermelha foi como achar algo que sempre esteve aqui, o primeiro passo para um longo caminho artístico.



Simultaneamente a esse primeiro contato com o material que se tornaria primordial na minha pesquisa artística, entrei em uma grande crise com a pintura. Ela não me bastava mais. Desse modo, sentia-me presa, limitada pelo cavalete, solitária em meu processo. Extremamente incomodada com as tintas e pincéis.

No auge desse momento, eu estava iniciando o estudo da disciplina Pintura II, ministrada na época pela professora Mirella Luz, a qual também guardo extrema gratidão. Pois seus ensinamentos também transformaram profundamente minha trajetória artística.

Em Pintura II minha pesquisa era em torno do universo do Movimento e do Corpo. Passei a pesquisar sobre corporeidade, movimento e dança pois em minha crise com a solidão da pintura, fui buscar o teatro. E foi com o teatro que me reencontrei. Com a prática teatral, passei a sentir que eu existia porque meu corpo ocupava um espaço no mundo. Logo, a corporeidade se tornou foco em minha pesquisa artística.

Contudo, ao entrar em contato com uma prática artística ligada diretamente ao corpo e ao coletivo, a pintura tornou-se ainda mais limitante e solitária para mim. Desse modo, era preciso que eu desistisse da pintura. Pelo menos da ideia de pintar que eu conhecia até então.

Assim, na busca por conectar meu processo de pesquisa corporal no teatro com minha pintura, passei a pintar pessoas dançando, lutando capoeira, a partir de frames de vídeos da internet. Buscava transformar essa corporeidade em imagem. Porém, sendo a corporeidade algo tão amplo, pintar o movimento a partir de vídeos estava se consumindo no contrário: pinturas travadas.

Voltei então, pela segunda vez, a utilizar a linha como material plástico, não apenas gráfico. Peguei linhas de carretel e passei a unir os corpos pintados. Pensando essa linha em sua forma simbólica, ou seja, a linha como forma de representar conexão, ligação, trajetória. Porém, continuavam figuras que não passavam a ideia de movimento.

Foi quando Mirella, então, me sugeriu que buscasse estudar Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e outros artistas da Arte Relacional. Assim, ao assistir o documentário “Hélio Oiticica: Museu é o Mundo” (2011) em que diretor Max Eluard

percorre sobre o processo de criação artística de Hélio, minhas frustrações deixaram de me perturbar pois eu havia encontrado uma resposta.

Não era a pintura que me incomodava, mas o processo solitário. Eu não precisava abandonar as artes plásticas e seguir com o teatro para me sentir realizada. Bastava mudar meu processo e buscar uma arte que me permitisse criar relações com o outro, ou seja, conectar minha produção com o espectador.

Assim, já que a pintura de cavalete não me cabia mais, o movimento que eu tentava representar estava completamente travado e as linhas começavam a ser o único elemento que fazia sentido, decidi que deveria mergulhar profundamente nelas. Como o Salto no Vazio, de Yves Klein. Realizei então, em Pintura II, início de 2019, meu primeiro trabalho de vídeo-performance.

Foi o momento que decidi vestir as linhas. As pinturas corporais de Klein também foram alimento para essa ideia. Portanto, minha proposta era vestir a tela. Ou seja, tornar ela parte de mim para que eu pudesse movimenta-la e testar um trabalho em conjunto.

Então, peguei a lona de algodão cru, que era o tecido que eu realizava minhas pinturas, pinte de preto e costurei duas roupas. Convidei também para realizar o trabalho minha amiga de escola Jo, que estuda Dança na UFRJ, e que concordou em participar da proposta de olhos fechados e coração aberto. Assim, além das roupas fiz braceletes com velcro, que continham fios de uma linha branca, de diferentes tamanhos.

Minha proposta era que vestíssemos essas roupas-tela, colocássemos os braceletes, que conectavam eu e minha amiga, mergulhássemos esses pedaços de linhas na tinta branca e dançássemos ao som de Xique-xique de Tom Zé.

Ao dançar, os movimentos de nossos corpos faziam as linhas marcarem com a tinta nossas roupas, e como gravaríamos a noite, a tinta branca iria contrastar com o preto da roupa e do fundo. Portanto, faríamos uma pintura viva, de linhas brancas e fundo preto. Logo, o vídeo seria de apenas uma tomada, pois as roupas apenas se marcariam uma vez.

Esse trabalho foi um divisor de águas na minha trajetória enquanto artista. Expandir a pintura foi a minha salvação naquele momento.



Fotos tiradas da vídeoperformance *Conexões*

Link da performance *Conexões*: <https://www.youtube.com/watch?v=p-P2ABFbE-M&t=43s>

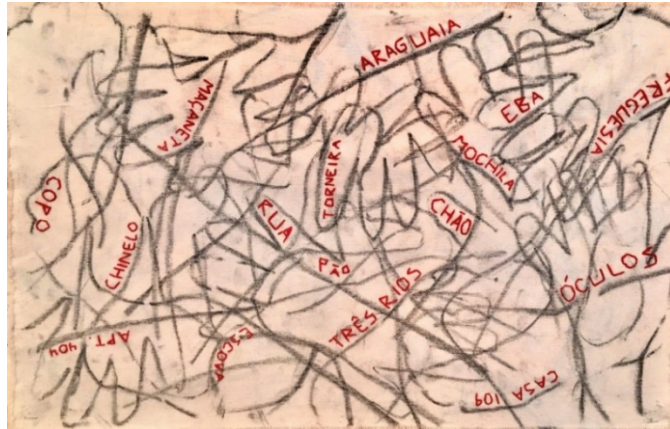
A partir desse momento, passei a buscar trabalhos mais relacionais. Assim cursei a matéria de Performance, ministrada pelo professor Jorge Soledar. Estudar outros campos das artes que não fossem somente a pintura foram de extrema importância e me somaram muito.

Contudo, sendo minha graduação no curso de Pintura, o achado da arte relacional se tornou novamente um problema. Como continuar pintando, porém, estando completamente afastada das tintas e pincéis?

Nesse momento passei a investigar formas da pintura além do tradicional. Estava cursando Pintura III, ministrada pelo professor Aurélio Nery. Nela busquei me afastar um pouco das linhas, mas nessa tentativa percebi que estava completamente tomada por elas. Pois eu já não imaginava mais outros trabalhos que não as contivessem.

Assim, na primeira tentativa de retomada com a pintura, peguei a lona de algodão para estica-la e pintá-la, mas no primeiro contato comecei a contornar minha mão e meu pé usando giz pastel oleoso preto. Ou seja, os contornos dos corpos e seus desenhos não haviam deixado meu imaginário artístico.

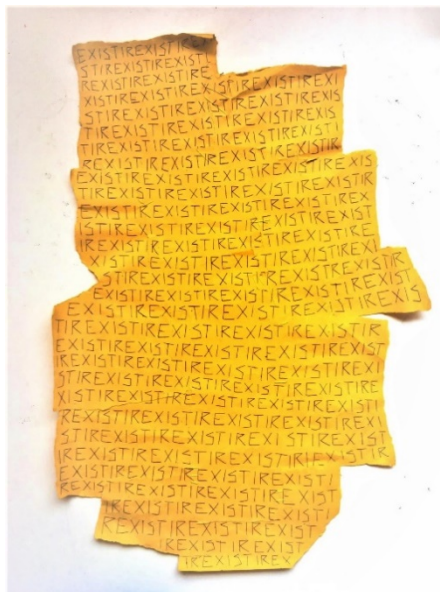
Após realizar os contornos, peguei a linha vermelha que já usava e bordei na lona. Bordei os nomes dos objetos que havia manejado durante aquele dia e lugares por onde havia passado. Pois a ideia era evocar uma memória de contato das minhas mãos e pés que foram contornados.



*O Que Peguei, Por Onde Passei*, 2019, Bastão oleoso e linha sob lona

39 x 62 cm

Entretanto, já havia experimentado o bordado em um trabalho que havia feito em papel pardo para a exposição “Orientações: Pintura e Gravura Contemporâneas”, que alunos da EBA participaram, realizada no Centro Cultural dos Correios em 2019. No papel, bordei várias vezes a palavra “EXISTIR”, partindo da minha catarse com o teatro.



*Existir*, bordado no papel pardo, 2019

33 x 47 cm

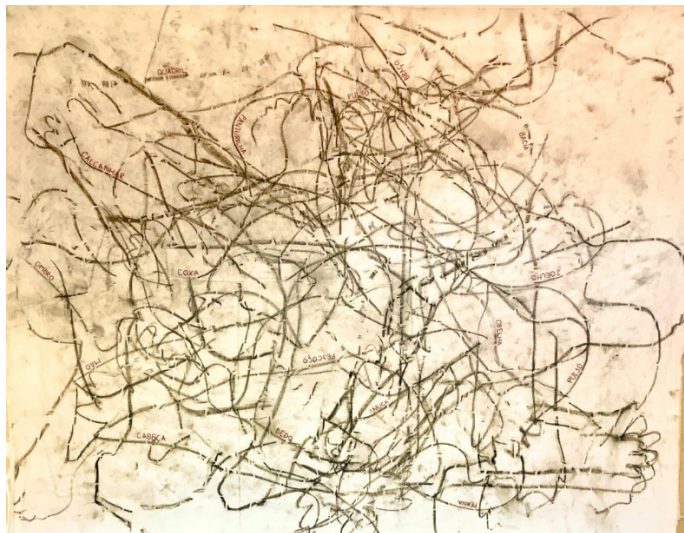


Averso

O bordado havia, portanto, desde essa primeira experiência, perfurado a trama das minhas ideias de forma natural, sem eu perceber. E esses pontos nunca mais foram desfeitos.

Assim, após “Por Onde Passei E O Que Peguei” realizei outro trabalho em conjunto. Dessa vez convidei Gi, minha amiga querida, que cursa Biologia, também na UFRJ. Trazer uma pessoa fora do mundo artístico foi uma ação de extrema importância, pois continha uma ideia que qualquer pessoa pode fazer arte. E Gi também aceitou de olhos fechados e coração aberto.

A proposta dessa vez era que eu me deitasse na mesma lona crua que havia utilizado para minhas mãos e pés, porém agora com uma dimensão que coubesse um corpo inteiro. Eu me deitaria e Gi iria contornar meu corpo inteiro e conforme eu fosse mudando de posição, ela faria novos contornos.



*Contornos*, 2019, Bastão oleoso e linha sob lona

2,0 x 1,55 m

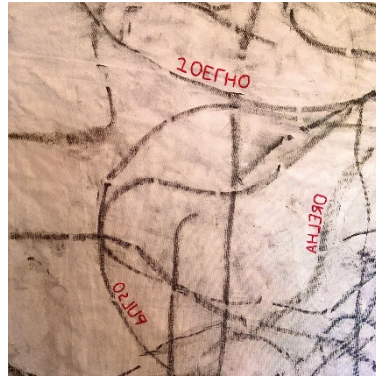
Link da vídeoperformance:

<https://www.youtube.com/watch?v=3Q75KoPDNBQ&t=44s>

O resultado gerou um trabalho muito interessante graficamente, e hoje enxergo o quanto a abstração já fazia parte do meu vocabulário artístico nesse momento. Contudo, por mais interessante que fossem os contornos amontoados, meu interesse nesse momento, ainda era mais no processo do que qualquer outro olhar plástico abstrato.

Assim, para evocar a performatividade do contorno corporal, novamente me utilizei do bordado. Bordei entre as linhas marcadas, seus amontoados e manchas de

pastel oleoso, nomes de partes do corpo. Também utilizei a mesma linha vermelha, que já era um elemento recorrente em meus trabalhos.



Detalhe de *Contornos*

Meu trabalho então seguia para o campo do performático, do conjunto, das abstrações e uso de palavras. A ideia de corpo já me parecia mais conceitual e comecei a me questionar também sobre identidades, evocando as máscaras.

Realizei, desse modo, máscaras costuradas em pedaços de tule, que poderiam ser vestidos. Nesse trabalho, segui um caminho de reflexão sobre nossas identidades e quais máscaras vestimos e nos desfazemos, como linhas que se amarram e desamarram. Contudo, foram as únicas máscaras que realizei, assim, trago esse trabalho apenas como uma lembrança da primeira utilização completa das linhas.



*Máscaras*, 2019, linha costurada no tule, 1,60 m

Então, enquanto eu seguia e explorava esse caminho da performatividade e da troca, o mundo entrou em quarentena devido a pandemia da COVID-19. Assim, não era mais possível buscar o outro para minhas propostas. Portanto, o mergulho para buscar dentro de mim como seguir minhas pesquisas artísticas se fez obrigatório.

Assim, durante esse período, passei a me interessar cada vez mais pela linha e buscar suas possibilidades. Pois ao mergulhar e pensar em minha trajetória, percebi que a linha era o elemento que permanecia, fazia sentido e se fazia necessária em minha pesquisa artística. Passei então, a estudar minhas referências principais, tais como o Bispo do Rosário, Leonilson, Lygia Clark, Eva Hesse, Ernesto Neto e Pollock.

Desse modo, durante esse estudo e pesquisa comecei a aprender de fato a bordar, estudando os pontos do bordado livre de forma autodidata, aprendendo pela internet. Também foi quando adquiri uma máquina de costura, pois conheci o trabalho da artista inglesa Alice Kettle e fiquei completamente encantada e influenciada. Assim, a partir dela mergulhei no mundo da arte têxtil e minhas referências começaram a se expandir nesse campo.



Imagens retirada do site da artista: <https://alicekettle.co.uk/gallery-new/>

A partir de Kettle, diversos artistas e trabalhos que se utilizavam da linha passaram a compor meu imaginário. Como uma instalação feita apenas com linhas

por Eva Hesse, escultora estadunidense pós-minimalista. E também *Baba Antropofágica* (1969) de Lygia Clark, aonde a proposta era desenrolar carretéis de linha pela boca sob alguém que estaria deitado no chão. Proposição artística que viria ser a minha favorita até hoje.



*No tittle*, Eva Hesse, 1970.

Imagem retirada do site: <https://whitney.org/collection/works/5551>



*Baba Antropofágica*, Lygia Clark, 1969

Imagem retirada do site da artista: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>

Cito também outros trabalhos que relacionavam as linhas e os corpos e me influenciaram, tais como *Glass On Body* (1972) de Ana Mendieta, *Marca Registrada*



(1974) de Letícia Parente, *Por um fio* (1976) de Ana Maria Maiolino, *Um corpo nas suas impossibilidades* (1985) de Martha Araújo e *Linguagem nenhuma* (2018) de Maria Noujaim.

Assim, ao longo do processo e devido as limitações da pandemia, meu caminho tornou-se menos performativo e mais plástico. Mergulhei profundamente na pesquisa da arte têxtil e passei a entender que talvez a pintura não me incomodasse tanto. Eu apenas não havia encontrado o que me interessa pintar e explorar nesse campo.

Minhas referências, então, foram seguindo por um caminho que me interessava bastante. Como se tudo que eu tivesse percorrido até aquele momento, com os trabalhos citados aqui anteriormente, tivessem me levado para um lugar que fazia sentido e eu sentia vontade de explorar.

Logo, meu mergulho cada vez mais profundo pela pesquisa da linha passou a sonhar com bordados de Rosana Paulino, como *A Parede da Memória* (1994) e *Bastidores* (1997); as pinturas têxteis de Billie Zengewa, as instalações de Sônia Gomes, os trabalhos de Alice Kettle, as costuras de Alice Gorshenina, os bordados de Leonilson, os bordados de Madalena dos Santos Reinbolt e o trabalho de Bispo do Rosário.

Faço uma menção honrosa a professora Cláudia Lyrio, que ministrou a matéria Metodologia da Pesquisa, que realizei em agosto de 2020. Realizar essa matéria e ser instigada a olhar meus trabalhos antigos, me fez enxergar nitidamente o protagonismo da linha em minha trajetória artística e seguir pela pesquisa têxtil.

Assim, assumindo a linha e um caminho de várias possibilidades plásticas se abrindo, passei a experimentar a máquina de costura, muito influenciada por Kettle. Foi quando comecei a explorar a técnica do quilting livre, muito utilizada pela artista, que me instigou desde a primeira vez que tive contato olhando seus trabalhos pela internet.

A técnica do quilting livre é utilizada no universo da costura e patchwork e consiste em criar desenhos e padrões de costura com movimentos livres. Assim, a liberdade de manipulação da agulha da máquina dá-se devido a um calcador de quilt livre, que se difere do calcador de costura reta. Portanto, na grande maioria das vezes

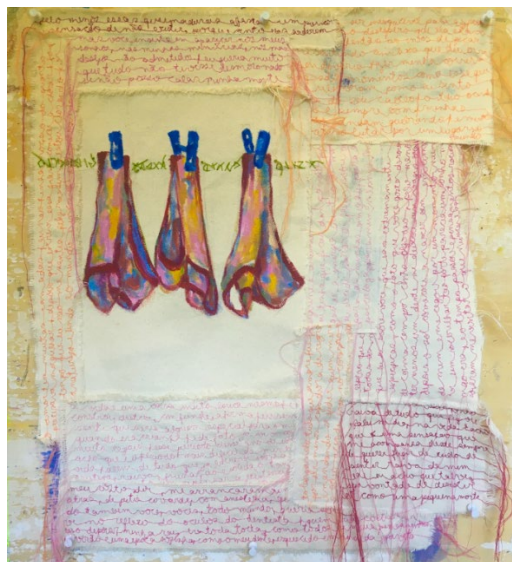
é usada como processo de costura de duas ou mais camadas de tecido para criar um material acolchoado mais espesso.

Contudo, como o calcador de quilt livre permite manipular o tecido na agulha de forma mais fluida para criar desenhos, pode ser usado para além da patchwork e colchas. Assim, ele permite a criação de texturas e desenhos a partir da costura de máquina, técnica que Kettle desenvolve e que passei a experimentar também.

Desse modo, a máquina de costura foi uma grande virada em meu trabalho. Utilizei-a pela primeira vez cursando a matéria Pintura IV, ministrada pelo professor Julio Sekiguchi, que realizei remotamente no início de 2021.

Foi um período muito conturbado, atravessado por um mundo assolado devido a pandemia. Então, deixando a pesquisa da corporeidade de lado, acabei realizando trabalhos que focavam em minha intimidade. Assim, sentia-me ainda perdida em relação a temática de minha poética, mas sabia que queria explorar o têxtil em conjunto com a pintura.

Realizei, então, a pintura *Saí E Comprei Calcinhas Novas*, que fala sobre a primeira vez que saí na rua no período de quarentena.



*Saí E Comprei Calcinhas Novas*, 2021

Acrílica e linha, 50 x 45 cm

Nesse trabalho, além de pintar minhas calcinhas, me utilizei do quilting para escrever várias passagens que retirei do meu diário. Ao escrever utilizando a máquina,

a leitura não fica totalmente compreensível. É possível ler uma palavra ou outra, mas muitas são ilegíveis. Pois existe um ruído causado pela máquina, já que a linha embola, a agulha trava e o tecido acaba prendendo.

Esse descontrole na tentativa de controle da agulha acabou se tornando plasticamente interessante para mim. Assim, continuei explorando a costura e realizei outros trabalhos mesclando pintura e quilting. Nomeei-os *Siso Torto* e de *Saco Cheio Disso Tudo*, que ainda abordavam questões sobre o período muito difícil e solitário que foi a quarentena.



*Siso Torto*, 2021

Acrílica e linha, 50 x 45 cm



*De Saco Cheio Disso Tudo*, 2021

Acrílica e linha, 55 x 43 cm

Então, após *Pintura IV* e o mergulho em referências relacionadas ao têxtil, adentrei em um período de experimentações e mudanças que foram me encaminhando para o que eu gostaria de fato de desenvolver na arte.

Desse modo, em meados de 2021 cursei o Tópico Especial Aquarela Enquanto Poética, ministrada pela professora Lourdes Barreto, que viria a se tornar minha orientadora para essa pesquisa. Foi com essa matéria que tive contato de fato com a aquarela, tendo experimentado timidamente no início da graduação. Assim, Lourdes me abriu o olhar para as possibilidades que a aquarela proporciona, algo que me formaria futuramente enquanto artista.

Portanto, cito esses trabalhos e disciplinas cursadas ao longo da graduação pois serviram enquanto degraus que me fizeram chegar na pesquisa que hoje

desenvolvo. E foi no final do curso, cursando Pintura V, que encontrei meu processo artístico.

Pois foi durante essa matéria que passei a realizar experimentações que assumiam caráter abstrato. A figuração havia sido, portanto, superada pela necessidade de explorar a linha, a tinta e suas possibilidades plásticas. Assim, passei a desenvolver o quilting com a intenção de buscar texturas, formas e cores para os trabalhos.

Realizei, então, as propostas do professor com as temáticas “continuidade”, “novo” e “ruptura”, pensando em como explorar a linha. Assim, experimentei o quilting, bordei, pintei com acrílica, rasguei tecido, deixei as dobras das irregularidades a mostra e explorei a sobreposição das cores das linhas. E assim, entendi que meu processo artístico se desenvolvia no caminho de realizar experimentações.



*Continuidade, 2022*



*Averso*

Linha e acrílica no algodão cru, 23 x 24 cm



*Novo, 2022*



*Avesso*

Linha e acrílica no algodão cru, 31,5 x 30 cm



*Ruptura, 2022*

Linha no algodão cru, 39,5 X 26 cm

Simultaneamente ao estudo em Pintura V e descobertas do meu fazer artístico, a vacinação trouxe a flexibilização da quarentena. Desse modo, comecei a dar aulas de pintura e bordado em ateliês e casas de cultura. Pois era algo que sempre desejei e que explicava meu envolvimento com as práticas performáticas. Assim, tornar-me professora de artes fez encontrar-me enquanto artista.

Portanto, entender que meu processo necessita de contato e experimentações fez meu caminho muito mais claro. A partir das produções e trocas, passei a desenvolver minha arte e entender o que gostaria de explorar enquanto artista plástica.

### 3. ENXERGAR ATRAVÉS DOS PONTOS

#### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO BORDADO NO BRASIL

*“A caneta ou o lápis mergulharam tão fundo na raça humana quanto a agulha?”<sup>3</sup>*

(SHREINER, Olive)

Ao perceber meu fascínio pelas linhas e a arte têxtil, passei a me dedicar a estudá-las. Assumir essa missão é adentrar em um universo extremamente rico, que traz inúmeros questionamentos e inquietações. Estudar o têxtil é, portanto, mergulhar na história do mundo e suas cosmovisões. Pois assim como escritora feminista sul-africana Olive Schreiner defende, essa trajetória é costurada pelas agulhas.

Agradeço, então, imensamente os conhecimentos obtidos através do curso “O Sensível e As Artes Têxteis”, ministrado pela pesquisadora Estefânia Lima, em agosto de 2022. Suas aulas enriqueceram meu entendimento e trouxeram explicações acerca das minhas inquietações.

Desse modo, não seria possível estudar o bordado sem antes enxergá-lo enquanto técnica que carrega uma história marcada por recortes sociais de gênero, raça e classe. Pois em conjunto com outras manifestações têxteis, essas artes atravessam as relações sociopolíticas de todas as culturas existentes. Então, por que práticas ligadas diretamente à história do mundo não possuem tamanho prestígio?

Relacionadas a uma feminilidade pejorativa, passiva e sequer comparada a outras manifestações artísticas, como por exemplo a pintura, a desvalorização das artes têxteis se dá na construção de um Brasil colonizado, que se fundamenta no racismo e no patriarcado.

Visto que Portugal e Espanha eram países que já desvalorizavam o trabalho manual, essa mentalidade será reforçada com a colonização. Então, a técnica do bordado chega ao Brasil com a Missão Francesa, no início do século XIX, sendo inserido em diversos colégios de freira. Assim, as meninas que vinham de famílias de imigrantes portugueses passam a aprender letras, piano e trabalhos manuais nos moldes franceses, como rendas de agulha, bordado e crochê.

---

<sup>3</sup> Fragmento extraído e traduzido: “Has the pen or pencil dipped so deep in the blood of the human race as the needle?” asked the writer Olive Schreiner. The answer is, quite simply, no.” Parker, R. (1984) *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*, London and New York: I.B.Tauris

Esses trabalhos manuais eram integrados aos currículos, além de prendas domésticas. Pois é sabido que o apagamento da cultura dos povos originários e africanos, e a difusão das artes europeias por ordens religiosas tiveram papel fundamental no projeto educacional e civilizatório na América Latina.

Portanto, a fim de efetivar a manutenção dos costumes europeus na colônia, o bordado surge como prática obrigatória e disciplinar da arte realizada por mulheres. Então, a partir da era Imperial, a elite paulistana que ascendia, proveniente de famílias de imigrantes portugueses, educava suas filhas para serem boas mães e boas esposas.

Visto que o aprendizado de trabalhos manuais têxteis preenchia grande parte da aprendizagem feminina, a agulha se transforma então em uma extensão do corpo dessa mulher da elite. Criada para servir ao lar, sua existência realiza uma fusão com o ambiente doméstico, pois dedica-se exclusivamente para gerir a casa e a família. E essa dissolução se dá, portanto, por meio da ornamentação de sua casa e de si própria através dos bordados e rendas, que produzirá com suas agulhas.

Assim, essa mulher tem sua existência guiada através de “ações centrífugas”<sup>4</sup>, ou seja, ações que se dissolvem no todo, pois ao ornamentar o ambiente doméstico, também vira adorno de sua própria casa. Conceito este que desenvolve a historiadora Vânia Carneiro de Carvalho e que tive contato ao realizar o curso “O Sensível e as Artes Têxteis”.

Então, Carvalho desenvolve a ideia das ações centrífugas com base no conceito de “objetos biográficos”<sup>5</sup> criado por Violette Morin e desenvolvido por Éclea Bosi. A pesquisadora e psicóloga defende que esses objetos seriam aqueles que constituem identidade e que participam de acontecimentos importantes da vida de uma pessoa, acompanhando-a durante a sua existência.

Os bordados tornam-se, portanto, os objetos que representam essa mulher moderna, branca e da elite. Sendo um ofício estritamente feminino, eles serão a representação dessa dissolução. Então, a mulher deve ser como um bordado,

---

<sup>4</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro. *Gênero e Artefato. O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material* Capítulo 1 (p. 43-114): Ações Centrípetas e Centrífugas: Individualidades Sexuadas. Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870 - 1920. Editora Universidade de São Paulo

<sup>5</sup>BOSI, E. O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social. capítulo 01: A substância social da memória.

delicada e dedicada, atenta à todas as partes de sua casa e família, para que assim, seja considerada uma boa esposa e mãe.

Portanto, o único lugar destinado para si própria será o quarto de costura. Esse quarto que será isolado do resto da casa e que deverá ser organizado e limpo, não contendo sinal de criatividade, pois bordar era apenas um ofício prazeroso para damas delicadas.

Desse modo, o mesmo bordado que decora as toalhas, as roupas de cama e a casa, também decora essa mulher. Esses pequenos adornos de camuflagem compõem a ideia de delicadeza, inerente do universo feminino. Afinal, a obsessão pelo branco, pela limpeza, pelo avesso perfeito do bordado e suas rendas serviam para mostrar se uma família possuía riqueza.

Por outro lado, assim como desenvolve Carvalho, o repertório masculino se desenvolverá por meio de “ações centrípetas”. Ou seja, seus atos servem para a construção individual do homem, serão guiados pela intelectualidade. O homem ocidental do mundo moderno, portanto, se afastará cada vez mais do adorno, vestirá a sobriedade materializada na figura do terno. Pois o adorno seria uma futilidade pertencente apenas ao universo feminino sensível e, conseqüentemente, inferior.

O ambiente particular masculino será então o escritório, imune a arrumação doméstica, aonde a mulher não alcança. Nesse caso, a desorganização representaria criatividade dessa intelectualidade. Não há necessidade da delicadeza e pureza das rendas e bordados. E assim, enquanto a mulher será representada pela agulha, o objeto biográfico masculino será a caneta, símbolo de poder.

Portanto, essa divisão entre ações e formas de existência será fundamental para a legitimação do apagamento dos fazeres têxteis. Afinal, em uma sociedade construída pelo patriarcado, práticas relacionadas ao universo da mulher servirão como castração e serão vistas de forma pejorativa.

Logo, sendo a ideia de arte um conceito proveniente da colonização europeia e da construção de pensamento ocidental do homem moderno, as práticas manuais têxteis farão parte de outra nomenclatura: o artesanato. Essa divisão marca a hierarquização entre um fazer intelectual e poético e um fazer manual, que não passa pela criatividade e a catarse.



Por consequência, torna-se cultural a ideia de que para se manejar um pincel é preciso ser artista, mas para se usar uma agulha basta aprender a técnica. Assim, a ação de bordar não passará de uma prática fácil e feminina, de uma mulher que cumpre sua obrigação enquanto ser delicado, sensível e pueril. Essa mulher que possui uma natureza tranquila e adorna a casa para o descanso de seu marido.

Para além do recorte de gênero, os fazeres têxteis também ilustrarão o recorte de classe no Brasil, atuando como marcadores sociais. Assim, o bordado era visto como uma arte fina e um passatempo agradável para as senhoras da elite. Enquanto que o tecer, engomar e costurar eram destinados às classes mais baixas, sobretudo para mulheres negras escravizadas.

A distinção de classe se dava, portanto, entre a verdadeira renda europeia e o vulgar crochê, que era mais acessível. O tecer era visto como algo bruto, trabalhoso e uma prática não delicada. Essa divisão de práticas têxteis também será induzida pelo racismo, herança de um país escravocrata. Assim, as mulheres provenientes de famílias de ex escravizados serão destinadas aos trabalhos de costurar, engomar e tecer.

Portanto, após levantar todo esse recorte de gênero, raça e classe que a história do bordado no Brasil traz, defendo a necessidade de olharmos o avesso dessa trama. Olhar os nós que essas histórias de castração e apagamento trazem. E a partir deles, enxergar que através de processos de opressão se constroem revoluções.

Assim como citará a pesquisadora Hanayrá Negreiros, em seu mestrado em Ciência da Religião: “O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Rendadá”:

Eram as mãos afro-brasileiras, e em sua maioria as mãos negras femininas que teciam as roupas de pessoas livres e escravizadas, em uma época que o fazer manual, para a população negra também se tornava um atalho para se ter vestimentas e adornos.

Desse modo, defendo que os fazeres manuais têxteis também serão um espaço de revolução para a expressão. Afinal, a primeira moda genuinamente brasileira será a Roupas da Baiana, que mistura a tecelagem africana, o bordado inglês e de referência francesa. Por consequência, essa roupa será exemplo de inversão do lado castrador do bordado. Ou seja, representará a valorização do adorno, a

manifestação da visão feminina criada por mulheres negras enquanto potência e parte da história do nosso país.

### 3.2 O BORDADO ENQUANTO ATO REVOLUCIONÁRIO

Portanto, serão as práticas têxteis desenvolvidas no Brasil que farão parte da expressão artística do país. Trabalhos de renda renascença, renda de bilro, renda irlandesa, bordado richelieu, bordado do boi maranhense e diversas técnicas têxteis serão parte identitária da cultura brasileira. Então, por mais que o bordado tenha chegado ao Brasil para apenas para a elite, ele perfurará essa divisão.

Assim, é preciso olhar o avesso da trajetória do bordado na história das mulheres. É preciso enxergar a potência do desenvolvimento dessas técnicas, as costuras, rasgos e remendos que a costura alinhavou em suas vidas. Assim como defenderá Rozsika Parker (1945-2010)<sup>6</sup>:

Devido a sua história e suas associações, o bordado evoca e instala a feminilidade na bordadeira. Mas ele também pode levar as mulheres a uma conscientização das extraordinárias restrições à feminilidade, por vezes fornecendo um meio de negociá-las, e por outras promovendo nelas o desejo de escapar. (PARKER, 1948)

Retorno, então, a pensar na citação de Olive Schreiner, a qual iniciei essa parte da pesquisa. “A caneta ou o lápis mergulharam tão fundo na raça humana quanto a agulha?”

Será através do bordado de toalhas que inúmeras mulheres aprenderão a escrever, será com a venda de seus trabalhos têxteis que irão trazer renda a suas famílias e também será através da passagem do conhecimento das técnicas que essas mulheres se conectarão com suas avós, mães e filhas. Subvertendo a ideia de ação centrípeta, o bordado serviu como meio para a criação da subjetividade da história feminina.

Portanto, será através da costura que mulheres desenvolverão suas criações. Através desse fazer têxtil que se reunirão entre si, partilharão suas vivências, seus

---

<sup>6</sup> *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, 1984.

segredos e criarão uma rede de apoio. Pois “fofocar e tricotar”<sup>7</sup> carrega em si uma revolução.

Assim, junto ao olhar para a importância do bordado, trago também a potência dessa técnica enquanto meio expressivo. Visto que o ato de bordar muitas vezes funcionou como uma técnica alternativa daqueles que estão por baixo para contestar as narrativas oficiais e dominantes, assim como defende a pesquisadora Julia Bryan-Wilson<sup>8</sup>:

Além das práticas artísticas, o artesanato têxtil no século 20 foi mobilizado por profissionais comuns como forma de testemunho político e como um meio de retratar, em particular, circunstâncias e traumas coletivos, como guerra, migração forçada e desapropriação de terras. (BRYAN-WILSON, 2022, p. 62)

Pois com a industrialização têxtil e o surgimento dos armarinhos e revistas têxteis, principalmente na década de 50 o bordado tornou-se uma técnica relativamente barata e acessível. Pôde transformar-se em testemunho por diversos grupos, como por exemplo os coletivos brasileiros Linhas do Horizonte, Linhas de Sampa e Pontos de Luta.<sup>9</sup>

Para além da história brasileira, cito algumas manifestações têxteis como “Names Project Aids Memorial Quilt memorial”, comunitário que relembra vítimas da aids; bordados sul-africanos feitos por mulheres negras no apartheid (1948-1994); os bordados das arpilleras sobre a brutalidade da ditadura chilena; os “panos de história” dos Hmong com relatos para os laosianos no desfecho da guerra do Vietnã (1995-1975); bordados produzidos por mulheres salvadorenhas refugiadas em Honduras durante o conflito armado de El Salvador; cooperativas de bordado de mulheres zapatistas no México e “La Voz de La Mujer”, cooperativa gráfica de xilobordados de Buenos Aires.

Portanto, a história do bordado é uma história de subversão. Como uma técnica que surge para domesticação da elite, ela é conquistada pelas mulheres oprimidas e marginalizadas e transformada em expressão.

<sup>7</sup> Referência a expressão popular.

<sup>8</sup> Catálogo *Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*. Capítulo: Seguindo os Fios de Madalena, São Paulo, 2022. p. 52-74

<sup>9</sup> CRAVEIRO, F. *Escrituras Bordadas*, Belo Horizonte, 2009. p. 52

Assim como define o artista plástico Mazzilli<sup>10</sup>:

Bordar é um ato agressivo, embora quase nunca o vejamos assim, porque são agulhas e linhas que perfuram tramas e às vezes, dedos e almas. Então bordar é perfeito para falar da dor, do íntimo, do delicado da vida, do subjetivo, do privado, das paixões, dos desejos inconfessáveis. (MAZZILLI, 2009, p. 53)

Então, quando trago o bordado em meu trabalho carrego na agulha todas essas histórias. Evoco a potência do ato de bordar, a expressão feminina que não possui nada de pejorativo. Assim, conecto-me com a sensibilidade feminina enquanto criadora do mundo. A linha enquanto material que representa histórias de matriarcas.

---

<sup>10</sup> CRAVEIRO, F. *Escrituras Bordadas*. Ensaio “Dez Mil Mulheres, mil desejos: uma tessitura possível” Belo Horizonte, 2009

## 4. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

### 4.1 MADALENA SANTOS REINBOLT

Em minha pesquisa surge, então, a artista Madalena Santos Reinbolt, grande referência do bordado enquanto subversão. Conheci seu trabalho por meio do projeto de extensão da UFRJ que faço parte: Tecendo Frutos da Terra. Através desse projeto, que estuda a cultura do vestir no Brasil através dos tecidos afrodiáspóricos, pude aprender muito sobre nossos mestres e fazeres têxteis brasileiros.

Madalena Santos Reinbolt (1919-1979) nasceu em Vitória da Conquista na Bahia. No início de sua vida adulta foi para Salvador para trabalhar como empregada doméstica e posteriormente mudou-se para Rio de Janeiro e São Paulo. Não chegou a voltar para a Bahia, ficando no Sudeste e estabelecendo-se em Petrópolis até seus últimos dias.

Devota de Jesus e Nossa Senhora, Madalena possuía o impulso por criar. Em seu tempo livre do trabalho de cozinheira, Santos Reinbolt pintava, desenhava e bordava. Assim, produziu muitas pinturas até a década de 60, pois devido a problemas de saúde teve que abandonar a tinta a óleo. Contudo, a artista não parou de produzir, dedicando-se então ao bordado, produção que durou 8 anos até sua morte.



Já que a produção da fazenda de sua família se sustentava de forma autossuficiente, Madalena cresceu em contato com diversas técnicas, como a cerâmica e tecelagem. Sua mãe, Maria de Souza Pereira, era quem as praticava e com ela Madalena também aprendeu a bordar.

Assim, já com 50 anos, criava seus bordados com 154 agulhas de lã a mão, aos quais anteriormente havia colocado as linhas, para que todas as cores estivessem a sua disposição na hora de produção. Então, após organizar suas linhas, levava as cores vibrantes para as tramas de estopa, juta ou talagarça.



Sem título, 1969-77, bordado, 105,5 x 92,5 cm. Coleção Edmar Pinto Costa, São Paulo, Brasil. Imagem retirada do Catálogo *Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*, MASP, 2022. p.153

Seus “quadros de lã”, como ela mesma definia, chegaram a ser reconhecidos pelas patroas às quais trabalhou. Assim, ganhou um pouco de dinheiro com a venda de algumas pinturas e bordados, porém, a pequena capitalização partia de um reservado e pequeno circuito de colecionadores, conhecidos desses patrões. Visto que quando se dedicava muito à sua arte e pouco à cozinha acabava sendo demitida.

Logo, o único registro de entrevistas que Madalena concebeu em vida foram captados pela pesquisadora Lélia Coelho Frota (1938-2010), que se dedicou a estudar seu trabalho.

Assim, em 1978, um ano antes da morte de Madalena, Frota foi assessora artística do Pavilhão brasileiro da 38ª Bienal de Veneza e expôs as obras *Lago de Março* (1974), *Árvore do Pai Bié* (1974) e *Muitos Cumprimentos! Disse o pássaro preto ao pássaro branco* (1975). Levando, portanto, a obra de Madalena para ser admirada pelo mundo.

Contudo, mesmo com o reconhecimento de um grupo restrito de colecionadores e a participação em um dos mais renomados eventos de arte mundial, Madalena não usufruiu de uma vida sustentada por sua potente arte. Sua primeira exposição individual foi realizada apenas em 2022, pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em São Paulo, 25/11/2022 – 26/2/2023.



Sem título, 1969-77. Bordado, 97 x 128 cm. Museu Afro Brasil, São Paulo. Imagem retirada do Catálogo *Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*, MASP, 2022.p. 180

Seu trabalho artístico é composto por inúmeras pinturas e bordados de cenas festivas, paisagens de lugares por onde passou, animais e pessoas de suas lembranças na plantação de algodão de sua família. Universos fantásticos, de composições coloridas e uma representação de seu imaginário. Trabalhos essenciais, assim como define André Mesquita no artigo “Uma cabeça cheia de planetas” no Catálogo Madalena Santos Reinbolt, MASP (2022):

Sua obra, que desenvolve e resgata narrativas pessoais e coletivas, pode nos levar a pensar sobre experiências descentradas para além dos cânones estabelecidos da história da arte ocidental de exclusões sistêmicas. (MESQUITA, 2022, p. 18)

Ou seja, os bordados de Madalena carregam em si representações de uma subjetividade de corpos negros que sempre estiveram a margem do sistema das artes, através de uma técnica também não inclusa. Portanto, o estudo de sua obra se faz necessário pois é preciso enxergá-la para além de categorias como arte popular, que muitas vezes legitimam apagamentos, hierarquias e separações.



Sem Título, 1969-77, bordado, 87 x 110 cm. Coleção Edmar Pinto Costa, São Paulo, Brasil. Imagem retirada do Catálogo *Madalena dos Santos Reibold: uma cabeça cheia de planetas*, MASP, 2022. p. 170

Faz-se também necessário lutar pelo reconhecimento de seus trabalhos enquanto bordados e não tapeçarias, já que não eram realizados em teares. Assim como defenderá a pesquisadora Julia Bryan-Wilson no artigo “Seguindo os fios de Madalena”, do mesmo catálogo:

Contudo, os anais da história da arte eurocêntrica normativa conferem mais dignidade ao termo “tapeçaria” do que ao termo “bordado”, em parte porque as tapeçarias são maiores e poderiam ser associadas ao trabalho masculinizado, e não ao trabalho de costura em pequena escala que mulheres fazem no colo. Chamar bordados feitos por Reibold de “quadros de lã” ou “pinturas com fios” demonstra algo do constrangimento que ronda a palavra “bordado”, uma vez que essas expressões mais requintadas tendem a eliminar das realidades material, social e de gênero o trabalho artesanal dessa produção inferiorizada e assegurar sua inserção na contestada categoria “arte”. (BRYAN-WILSON, 2022, p. 56)



Portanto, Madalena era artista pois possuía o ímpeto de criar constantemente. Produzia seus bordados sem risco prévio, disponibilizando as agulhas ao seu alcance prontas para a convocação das cores que desejava. Assim, surgiam seus trabalhos repletos de cores e texturas, “acúmulos orientados”, como chamará o pesquisador Renato Araújo da Silva<sup>11</sup>.



Sem Título, 1969-77, bordado. 90 x 98 cm. Coleção Edmar Pinto Costa, São Paulo, Brasil. Imagem retirada do Catálogo *Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*, MASP, 2022. p. 171

Desenvolvendo essa estética da acumulação, Madalena conectava-se com a abundância do mundo natural. Todo dia é dia de festa e celebração em seus trabalhos. Assim, Santos Reinbolt criou não apenas bordados coloridos e interessantíssimos, mas um ambiente fértil, aonde o criar é gestação e nascimento. Assim com ela mesma dirá sobre eu processo em uma das entrevistas para Coelho Frota: “Essas são histórias do meu miolo, sabe, eu tenho a cabeça cheia de planetas”<sup>12</sup>.

Madalena racializa as figuras humanas que representa, traz a vivência do campo, a religiosidade e se manifesta através do bordado. Bordar tornou-se uma prática necessária na vida de Madalena, que não podia viver sem criar. Portanto, seu trabalho é a pura subversão pelas linhas.

<sup>11</sup> Catálogo *Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*, Artigo Madalena Santos Reinbolt: uma ordem inegável de ritmos e cores. MASP, 2022. p. 90.

<sup>12</sup> FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 84

## 4.2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Outro artista que carrego como grande referência é Arthur Bispo do Rosário. Nascido em Japaratinga, Sergipe, no início do século XX, em data incerta pois não se tem registros de seu nascimento, viveu cinquenta de seus aproximados oitenta anos na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, diagnosticado com esquizofrenia paranoide.

Ainda adolescente mudou-se para o Rio de Janeiro em 1925. No litoral carioca, trabalhou como grumete na Marinha de Guerra, na Companhia de Energia Elétrica Light, atuou como pugilista, guarda-costas, além de outros empregos. Contudo, pouco se sabe sobre seu passado e o motivo da crise que o levou a retenção na Colônia Juliano Moreira, em 1978, aonde viveu e produziu até sua morte.

Antes de sua retenção, Bispo esteve no Mosteiro São Bento e lá denominou-se “Mensageiro da Passagem”. Dizia assim, que era prisioneiro de sua Missão. Portanto, toda sua produção artística foi a possibilidade de praticar sua devoção. Seus bordados não eram apenas uma forma de aliviar sua internação no ambiente manicomial, mas um meio de se conectar com o divino, de dedicar sua existência à um chamado maior.

Além de sua produção artística também ter sido motivada pela espiritualidade, assim como Madalena, Bispo também foi um artista negro nordestino que migrou para o sudeste em busca de melhoria de renda e teve sua arte prestigiada apenas após sua morte, em 1989.

Assim, no mesmo ano foi realizada sua primeira exposição individual na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e logo depois no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Bispo foi, então, legitimado como um artista brasileiro contemporâneo e sua obra viajou mundo afora, passando pela Bienal de Veneza em 1996, pela XI Bienal de Lyon em 2011, pela XXX Bienal de São Paulo, entre outros eventos importantes.

Muitas questões, contudo, são levantadas no estudo da obra de Bispo, sobretudo devido a seu diagnóstico de esquizofrenia e a forma como é feita a inserção dessa vivência marginalizada em renomados espaços de arte. Porém, nesta pesquisa

focarei em seu processo de produção dos bordados e o fato de que fazê-los era vital para sua existência.



Imagem retirada de: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>

Arthur Bispo do Rosário produzia os fios para bordar a partir do processo de desconstrução dos uniformes e lençóis da Colônia Juliano Moreira. Após destecidos, os fios eram destinados a ornamentar outros uniformes, adornando-os com insígnias e medalhas bordadas. Esses fios também eram utilizados em *assemblages* e estandartes produzidos por ele.

Assim, a pesquisadora Solange de Oliveira em seu livro *Arte Por Um Fio 1: Arthur Bispo do Rosário* (2022), que estuda de forma profunda a arte têxtil produzida por Bispo, reflete acerca da simbologia desse processo de desconstrução e reconstrução:

O objetivo era buscar o sentido da desconstrução dos tecidos dos uniformes da Colônia Juliano Moreira e o uso deliberado dos fios na construção de uniformes da Marinha da Guerra e desvelar em que circunstância e com que intuito ocorria o processo. A hipótese era que o apagamento, a reinscrição da trajetória (marcada por seguidos episódios de exclusão e abandono) e a ânsia por pertencimento o impulsionaram a uma expressão em forma de epopeia bordada, dedicada em louvor a Deus. (OLIVEIRA, 2022, p. 34)

Portanto, os bordados de Bispo serviam como diálogo entre o material e o espiritual. O que Oliveira define como “epopeia bordada” é um grande mergulho à prática do bordado e uma produção intensa que o fará se conectar com seu caminho de devoção e fé. Ou seja, assim como Madalena, o bordado surge na vida de Arthur Bispo do Rosário como forma de existência.

Logo, ao bordar Bispo não apenas ocupava-se em sua realidade de internação, mas agia para transformar o sentimento de sua fé em algo físico. Conectado com a ideia de criação divina, sentia a necessidade de também criar e trazer para o mundo o que imaginava. Assim como também reflexe Oliveira:

Suas obras medeiam realidades: a corpórea, a material e a espiritual. Insinuem resistência, expressada pelo ato de transformação dos trajes mundanos da Colônia e de objetos banais, elevados a uma vocação que está a serviço do divino. São um resgate memorial do fazer artesanal, folclórico (sacro e profano), e da abundante religiosidade da cidade de Japarutuba, Sergipe. (OLIVEIRA, 2022, p. 37)



Sem Título, sem data. Uniforme confeccionado a partir de jaqueta, bordado sobre tecido, veludo.

Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Foto: arquivo pessoal. 30° Bienal de São Paulo. (Imagem retirada do livro Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosário / Solange de Oliveira. -1. ed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2022)

Os trabalhos de Bispo são, portanto, atos de transcendência. Símbolos, palavras e nomes bordados que partem da memória para servir a devoção. Seus bordados carregam razão para existir, assim seu trabalho mais conhecido, o Manto da Apresentação, que possui dimensões humanas, ou seja, é feito para ser vestido.



Título atribuído: [Manto da apresentação], 118,5×141,2×7 cm. Costura, bordado, escrita

Imagem retirada de: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto/>



Título atribuído: [Manto da apresentação – Verso], 118,5×141,2×7 cm. Costura, bordado, escrita.

Imagem retirada de: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto-avesso/>

Portanto, o divino na produção de Bispo torna-se mundano. Se o manto é feito para vestir, Bispo realiza a arte que chama e evoca o ser humano. Tornando assim, seu trabalho um grande exemplo subversivo e revolucionário no ato de bordar. Prática que não realiza como castração, mas como libertação.



Imagem retirada de: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>

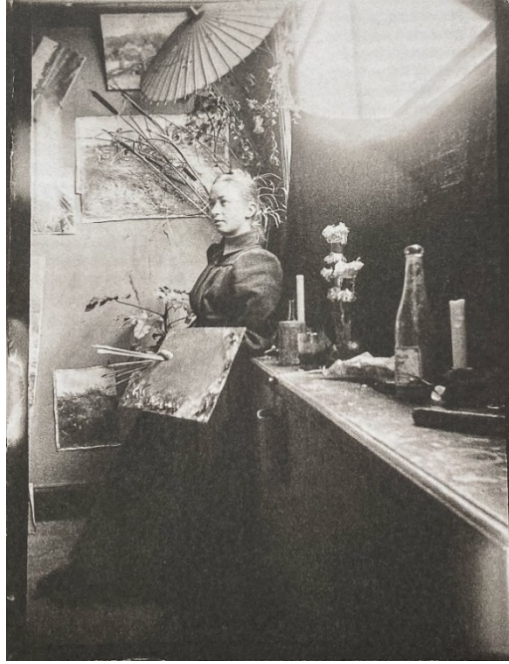
### 4.3 HILMA AF KLINT

Como a terceira figura que surge em minha pesquisa por mentes subversivas e criadoras de artistas que me influenciaram diretamente, trago também a pintora Hilma af Klint. Agradeço a minha orientadora, Lourdes Barreto, por me apresentar ao trabalho de Hilma, que me tocou profundamente. Af Klint surge como grande referência pois foi uma mulher pintora pioneira nas técnicas abstracionistas.

Ao contrário de Madalena e Bispo, Hilma af Klint foi uma mulher branca que nasceu na Suécia em 1862 e faleceu aos 82 anos. Vinha de família protestante e passou sua infância na área rural, em um castelo que abrigava militares e suas famílias. Assim viveu em meio a natureza com seus quatro irmãos até seus 10 anos, quando se mudou com a família para Estocolmo, capital sueca.

Pertenceu a uma das primeiras gerações de mulheres a receber educação artística de nível superior. Estudou com um retratista popular da época, frequentou a Escola Técnica de Artes e Design e estudou de 1882 a 1887 na Academia Real de Belas Artes da Suécia, segunda instituição a abrir vagas para mulheres naquela época, mesmo que tivessem turmas separadas, sendo primeira a Grã Bretanha.

Quando Hilma se gradua na faculdade, seu potencial é reconhecido e ela recebe uma bolsa de estudos na forma de estúdio no prédio dos ateliês, pertencentes a Academia. Assim, aos 25 anos se estabelece como artista independente que atuava profissionalmente, vendendo e exibindo suas paisagens, pinturas botânicas, desenhos e retratos de estilo naturalista. Também participou de diversas exposições e em 1910 era membra da Associação de Mulheres Suecas Artistas, chegando a viajar para estudar por países da Europa.



Hilma af Klint na Academia Real de Belas Artes, 1885.

(Imagem retirada do catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 150)

Contudo, mesmo gozando de reconhecimento artístico, Hilma possuía uma produção desconhecida por quase todos. Influenciada principalmente pelo rosacrucianismo, pela teosofia e pelo cristianismo, af Klint dedicou toda sua vida ao espiritual e a partir de 1906 passou também a dedicar sua arte, explorando o abstracionismo.

Então, em 1896 Hilma torna-se membra da Associação Edelweiss, uma sociedade religiosa formada exclusivamente por mulheres de base ecumênica. No mesmo ano, cria o grupo De Fem (As Cinco), formado por amigas desde o tempo da Academia Real de Belas Artes. Assim, os encontros foram semanais durante 10 anos e por mais que mudanças tenham ocorrido no grupo, pois era proibido que suas membras se cassassem, Hilma e sua amiga Ana Cassel se mantiveram fiéis até o fim.

Em suas reuniões, o grupo dedicava-se ao treinamento espiritual. Assim, foram produzidos centenas de mensagens, desenhos em grafite e numerosos pastéis coloridos. Conduzidas de acordo com as instruções dadas por quem elas chamavam de “Mestres Superiores” que desejavam se comunicar por meio de imagens, fizeram experimentações com escrita e desenho automáticos, antecipando em trinta anos as estratégias surrealistas. A maioria era assinada por “D.F” (De Fem), pois o importante não era a autoria, mas a mensagem que a imagem passaria.





*Sem título*, 1908. Série Desenhos Automáticos.

(Imagem retirada do catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p.85)

Hilma, assim como Madalena e Bispo, possuía aspirações religiosas profundamente ligadas ao cristianismo. Contudo, o interesse ocultista também sempre se fez presente em sua caminhada espiritual. Desse modo, buscou e assistiu a palestras de Annie Besant, Rudolf Steiner e Aleister Crowley além de sua biblioteca conter os principais escritos teosóficos de Madame Blavatsky, que atraía uma grande parte da sociedade burguesa cansada do legado de Lutero<sup>13</sup>.

Logo, como forma de materializar ideias filosóficas complexas, noções espirituais e experiências religiosas em formas físicas na tela, começou a pintar no estilo abstrato em 1906, tornando-se uma das pioneiras do abstracionismo. Hilma acreditava que ela era o meio pelo qual forças espirituais se canalizavam para concretizarem-se nas pinturas.

Assim, aos 42 anos se tornou aquela que recebia as mensagens mais importantes do grupo, cabendo às demais integrantes oferecer apoio de outras maneiras. Porém, Hilma sabia que sua pesquisa por ser científica, filosófica e espiritual, conduzida por uma mulher em sessões de transcendência não seria compreendida e apreciada por qualquer um na época em que viva. Registrava, portanto, todo seu processo e pensamentos em diários.

<sup>13</sup> Catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis* / curadoria Jochen Volz, Daniel Birnbaum. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, Ipsis, 2018. p. 97



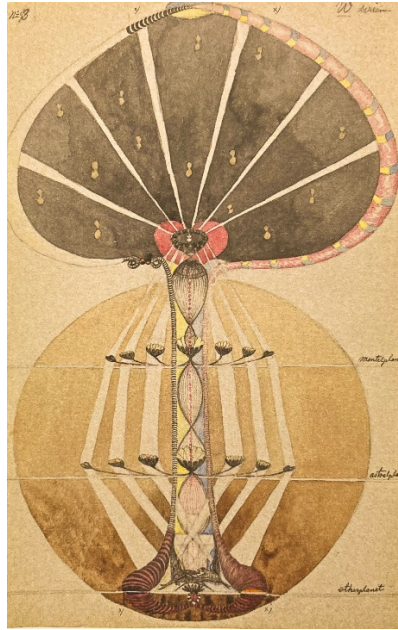
*Grupo IV, n.7. As dez maiores, Maioridade. 1907*

(Imagem retirada do catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 73)

Então, quando tinha 80 anos, determinou em um adendo de seu testemunho que sua obra espiritual fosse mantida em sigilo por pelo menos 20 anos após sua morte. Ao todo eram 124 diários e mais de 1200 pinturas que estavam guardados em baús de seu sótão, todos devidamente numerados, embalados e catalogados. Os trabalhos foram descobertos por seu sobrinho, Erik af Klint.<sup>14</sup>

Hilma, assim como Bispo, era consciente que possuía uma Missão, e foram suas entidades espirituais que a instruíram-na a manter seu trabalho preservado para apreciação futura. Muito provavelmente porque mulheres no início do século XX seriam condenadas a tratamentos e terapias por causa desses processos.

<sup>14</sup> Catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis* / curadoria Jochen Volz, Daniel Birnbaum. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, Ipsis, 2018. p. 145



N. 3. A árvore da sabedoria. 1915

(Imagem retirada do catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 110)

Como suas pinturas eram o meio de canalizar as forças espirituais e registrar suas mensagens, suas abstrações são repletas de códigos, formas e sinais de diversos sistemas de conhecimento de religião filosofia e ciência. Assim, seus diários davam pistas e explicavam como decifrar as pinturas, prova de um estudo obsessivo e contínua observação da natureza.

Hilma possuía uma cosmologia própria, assim como dirá a pesquisadora Daniela Castro, em seu artigo “Todaviareto” presente no catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*:

A transcendência de Hilma é diferente da transcendência dos considerados “pioneiros do abstracionismo”. Eles aprimoravam o sujeito como objeto, se amparando, por exemplo, na geometria para ordenar o caos. Já Hilma vai criar uma dança entre caos e geometria, libertando formas e cores dentro da tela e fora dela, atravessando o corpo todo do espectador e o corpo do espaço num ritmo. (CASTRO, 2018, p.122)

Assim, a série “As Dez Maiores” (1907) é considerada uma das primeiras e mais monumentais obras de arte abstrata do mundo ocidental. Pois a descoberta da produção de Hilma ocasionará em diversas exposições, como a realizada no Los Angeles Country Museum of Art (LACMA) em 1986, chamada “O espiritual na arte:

pintura abstrata 1890-1985”, que permitirá que sua obra seja reconhecida internacionalmente.



Grupo IV, n.6. As dez maiores, *Maioridade*. 1907

(Imagem retirada do catálogo *Hilma af Klint: mundos possíveis*, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p.71)

Logo, em 1988 será realizada a primeira exposição dedicada exclusivamente à Hilma montada pelo Nordisky Konstcentrum, em Helsinque, capital da Finlândia, em 1988. Depois, diversas exposições foram montadas ao longo do mundo e seus trabalhos também estiveram na Bienal de Veneza em 2013.

Contudo, seu trabalho ainda é pouco conhecido e seu posto como pioneira do abstracionismo ainda não foi concebido pela história da arte ocidental. Penso também que por mais que haja justificativas espirituais sobre o esconderijo de seu trabalho abstrato, muito também se deu pelo fato que os espaços de prestígio e revolução da arte sempre foram ocupados por homens brancos, não permitindo que Hilma tivesse algum espaço para poder ser reconhecida em sua época mesmo se desejasse isso.

Portanto, assim como Madalena e Bispo, Hilma também é uma artista subversiva movida pela criação. E ao notar que esses três artistas me preenchiam e faziam sentido dentro de mim, pude clarear o caminho e entender que em minha pesquisa o tempo todo busco o CRIAR enquanto processo. Entendi que meu trabalho

é uma eterna experimentação da criação, aonde busco explorar as formas, cores, texturas e camadas.

Logo, relaciono-me com o processo desses três artistas a partir de um fazer quase que obsessivo, sem referência de imagem e entrando no campo da sensibilidade. Contudo, por mais que eu creia em forças superiores a nós, não sou praticante de nenhuma religião. Então passei a me questionar por que será que me identifico tanto com seus fazeres e aonde estaria a minha “missão”<sup>15</sup> em meu trabalho artístico.

Assim, nessa investigação e continuando a produzir constantemente, deparei-me com esse pensamento da artista Fayga Ostrower: “Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário.”<sup>16</sup>

Fayga é uma grande referência de estudo para mim, já que desenvolveu sua pesquisa sobre o processo artístico a partir do ofício de ministrar aulas. Identifico-me muito com essa trajetória e sempre retorno à suas experiências para me tornar uma professora melhor.

Então, ao ler esse pensamento a resposta se acendeu para mim. Pois ela também sempre esteve lá, já que, sempre frisei para meus alunos que apenas aprendemos a bordar, bordando, e a pintar, pintando. Ou seja, acredito profundamente que o desenvolvimento de uma pesquisa artística se dá com a prática.

Mesmo relacionando-nos com o espiritual e a natureza, vivemos em um mundo encarnado que manifesta o estado da criação por meio da materialização. O criar então surge de experimentações, de transformar ideias em imagens. É o que nos torna artistas plásticos. Pois o ímpeto por experimentar nos torna criadores.

Assim, meu processo se dá por meio da experimentação. Não me preocupo em identificar o que poderia parecer a forma que estou pintando ou bordando, mas em como torná-la plasticamente interessante, em como explorar formas e cores que ainda não explorei. Pois tenho necessidade pela criação, assim como Madalena, Bispo e Hilma. Minha existência se dá através da criação de minhas pinturas e bordados.

---

<sup>15</sup> Referência à “missão” que Bispo do Rosário dizia possuir no mundo.

<sup>16</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*, Editora Vozes. RJ, 1977.

## 5. A CRIAÇÃO ENQUANTO PROCESSO

Como relatei na introdução dessa pesquisa, tive um longo caminho até me encontrar na pintura. Foi quando me tornei professora de cursos de artes que pude finalmente enxergar porque a vida me levava a ser artista. Pois a partir da troca com meus alunos e seus processos pude entender essa questão da necessidade por criar. E ver que é isso me move.

Acredito que todos somos seres criadores, porém inúmeros fatores permitem o desenvolvimento, ou não, dessa sensibilidade. Acesso a espaços culturais, apoio da família, condições financeiras para compra de matérias artísticas, entre outros. Mas como Fayga defende, possuímos a necessidade em criar. Basta lembramos da nossa infância, aonde tudo é uma mistura de realidade, brincadeira e sonho. Somos todos seres criadores.

Assim, foi com a abstração que entendi que poderia experimentar formas, composições, cores e texturas sem me preocupar em ser fiel a alguma referência de imagem. Era como um grande exercício de invenção. Contudo, como todo exercício que nos desafia, é preciso que haja estudo. Afinal, ser artista é estar constantemente estudando meios de criação.

Esse estudo que parte não apenas da experimentação, mas da busca por referências. Assim, além de Madalena, Bispo e Madalena, trago Ernest Heackel, biólogo e ilustrador que surgiu para enriquecer meu olhar para a forma, e a artista inglesa, já citada, Alice Kettle com suas costuras, que surgiu para enriquecer meu olhar para o têxtil.

A partir desse conjunto de referências, fui experimentando e criando minhas pinturas e bordados. Assim, para a exposição final de toda essa pesquisa, possuía um conjunto de 61 trabalhos compostos por 6 bordados, 41 aquarelas e 14 pinturas em acrílica costuradas e bordadas.

## 5.1 BORDADOS

Como a semente de toda minha pesquisa artística é a linha, após realizar as experimentações com a máquina de costura na disciplina de Pintura V, mergulhei na técnica do bordado. Nela passei a experimentar formas, cores e texturas, combinando diferentes pontos e direcionamento das linhas.

Bordar, para mim, é um processo íntimo e mágico. Quando estou bordando, mergulho em meus pensamentos e sentimentos. Acesso tudo e nada ao mesmo tempo. Como um processo meditativo, meus pensamentos vêm na mesma velocidade que se vão. E a cada ponto, me conecto mais comigo mesma.

Assim como Madalena, vou bordando sem risco prévio, acrescentando novas cores à medida que as composições vão surgindo e eu sinto necessidade de alguma cor e textura de certo ponto. Meus bordados vão se criando, então, movidos pelo meu anseio em passar a agulha pela trama, em dar nós e embolar as linhas. Pois sinto necessidade em bordar.

Realizei meu primeiro bordado abstrato em um pedaço de algodão cru para um projeto do Coletivo Tramar, coletivo da extensão Tecendo Frutos da Terra que faço parte da UFRJ. Nele busquei explorar as cores e texturas com diferentes direcionamentos, utilizando o ponto reto, o ponto nó francês e o ponto correntinha.



Bordado, 13 x 10,5 cm

Então, como já explorava essa questão desde que bordava as palavras, o avesso se torna também um elemento muito importante em meu trabalho. Nele revela-se os nós, os embolados, as gambiarras e os segredos dos bordados. Pois contradizer a tradição do avesso perfeito do bordado clássico francês, é uma forma de demonstrar a agressividade e a revolução do ato de bordar. É assumir e demonstrar que nesse pedaço de tecido passaram agulhas e ideias afiadas.



Averso

Portanto, o avesso se torna também bordado. Pois ambos os lados são interessantes plasticamente quando nos permitimos a trocar a perspectiva. A frente pode tornar-se avesso e o avesso pode tornar-se frente. Assim, ao produzir um bordado, crio dois. Uma dualidade que se completa.

Minha intenção, então, passou a ser explorar a abstração com o bordado e a pintura. As aquarelas serviram-me como laboratório para desenvolver formas e cores, estudo que combinei com a investigação de possibilidades de texturas com as linhas. Assim produzi seis bordados, sendo dois que não finalizei no bastidor, quatro no bastidor e um desses utilizei acrílica como preenchimento de fundo.





Bordado, 15 x 15 cm



Bordado, 20 x 20 cm



Bordados, 20 x 20 cm.<sup>17</sup>



Bordado, 13 x 10,5 cm

Assim, ao bordar me conecto não apenas com meus sentimentos, mas com toda a história de grandes matriarcas. Minha linha material torna-se uma linha ancestral de todas as mulheres que vieram antes de mim e dedicaram sua vida à arte têxtil. Torna-se também uma linha de telefone sem fio, como se eu conversasse com todas as mulheres que bordam ao mesmo tempo que eu naquele momento.

<sup>17</sup> Não tenho foto dos avessos pois os trabalhos foram roubados antes que eu fizesse o registro.

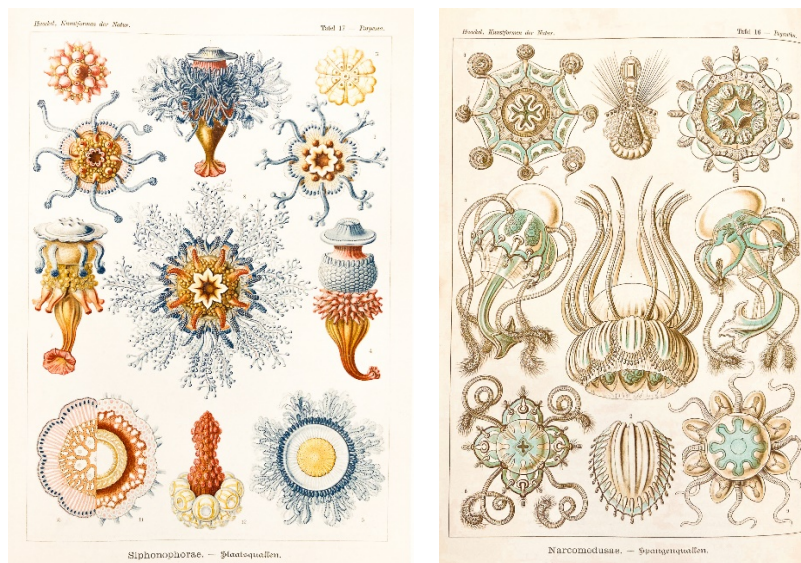
Portanto, por mais que esteja sozinha enquanto bordo, nunca me sinto solitária. Dedico muitas horas a cada bordado e talvez essa seja minha forma de me conectar com o divino, assim como Bispo. E esse meu divino nada mais é que toda a revolução que milhares de pessoas já realizaram em suas vidas através do bordado. Meu divino é a linha que nos conecta enquanto seres criadores. É a possibilidade que todos temos em produzir arte.

## 5.2 AQUARELAS

Se meus bordados são meu mergulho, minhas aquarelas representam meu laboratório. É a partir da aquarela que me encontro na pintura. Pois por ser uma técnica aguada, ela me permite a organicidade que busco em minhas formas e a experimentação cromática que me instiga.

Assim, na busca por me desenvolver no abstracionismo notei como é complicado imaginar além das formas geométricas. Fui buscar, então, estudar a natureza para abrir meu olhar para novos formatos, antes mesmo de conhecer Hilma af Klint. Foi assim que adquiri o livro “The Art and Science of Ernest Haeckel”.

Ernst Haeckel (1834–1919) foi um biólogo, filósofo e médico nascido na Alemanha que dedicou sua vida estudando a flora e fauna do mundo. Contudo, não se contentou em apenas estudá-las, mas representá-las de uma maneira catalogadora. Criou centenas de aquarelas e desenhos de esquemas detalhados da microbiologia a macrobiologia. Sendo considerado então além de biólogo, um artista.



Imagens retiradas do livro *The Art and Science of Ernest Haeckel*, Tashen GmbH; p. 347 e 344

É a partir dos estudos de Haeckel que fui me desenvolvendo na aquarela. Meu processo de pintura muitas vezes inicia-se abrindo o livro e procurando alguma forma que me interessa. Assim, busco-as entre os capítulos divididos entre o estudo dos radiolários (protozoários ameboides), sifonóforos (ordem de hidrozoários, classe de invertebrados marinhos do filo Cnidaria), esponjas calcáreas, medusas e esponjas com sílica de queratina.

Início sempre com alguma paleta cromática em mente, geralmente 3 cores, que pode ser alterada ao longo da pintura. Após pensar na paleta, quase sempre, copio ou inspiro-me em alguma forma que ache interessante. Assim, a partir dessa primeira forma pintada vou buscando outras, criando uma composição até a pintura surgir.

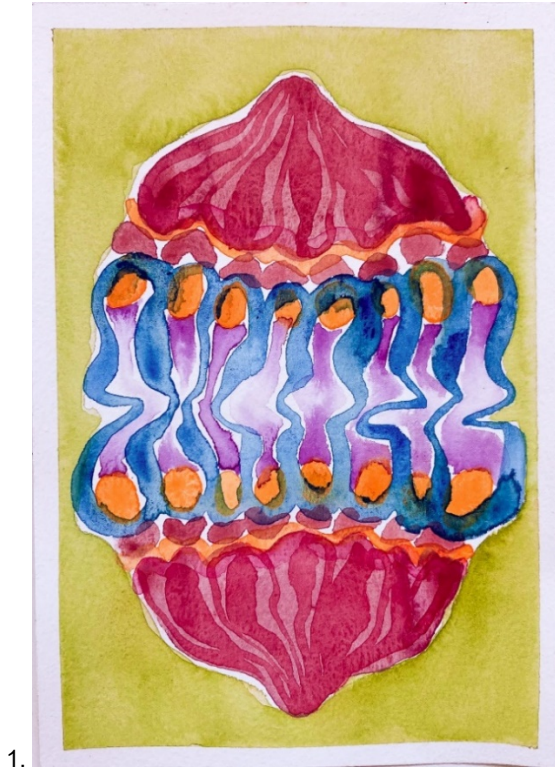
Também assumo o formato A5 na vertical enquanto padrão de suporte a fim de criar uma série infinita de criações de aquarela. Por serem pinturas pequenas, na maioria das vezes realizo 4 aquarelas ao mesmo tempo. Enquanto aguardo a camada de uma secar, pinto outra forma em outro A5. Assim, realizo vários trabalhos ao mesmo tempo, pois também bordo e pinto acrílica enquanto aguardo as camadas das aquarelas secarem.

Logo, esse processo sem marcação prévia e produção de vários trabalhos ao mesmo tempo me permite aguçar minha criação, pois as pinturas vão surgindo à medida que vou pintando. É como um grande desafio de composição. Aonde meus mestres superiores se tornam minha própria necessidade em pintar e o divino se faz no ato de criar ao pincelar o papel.

Assim, utilizo poucas camadas e inicio com o fundo sempre branco, pois minha intenção é que as cores que utilizo vibrem. Vou então compondo as formas até que surja um elemento ou composição que me agrada. Para finalizar, pinto o fundo branco com alguma cor que ainda não utilizei, a fim de destacar a pintura (com exceção de apenas uma aquarela exposta com fundo branco).

Portanto, ao longo dessa pesquisa, fui desenvolvendo meu imaginário e entendendo quais formas me agradava. Passei a estudar quais delas eu poderia repetir, mesmo que sempre buscando uma nova composição. Parto então sempre de uma primeira camada com formas maiores, demarcando as cores, e posteriormente vou acrescentando mais camadas e pequenos detalhes, como curvas, bolinhas e riscos.

Assim, realizei muitas pinturas com um elemento centralizado. Dentro de um pequeno formato A5, crio um organismo que se nutre internamente e se expande na imaginação do espectador, que se atenta aos seus detalhes e cores.





5.



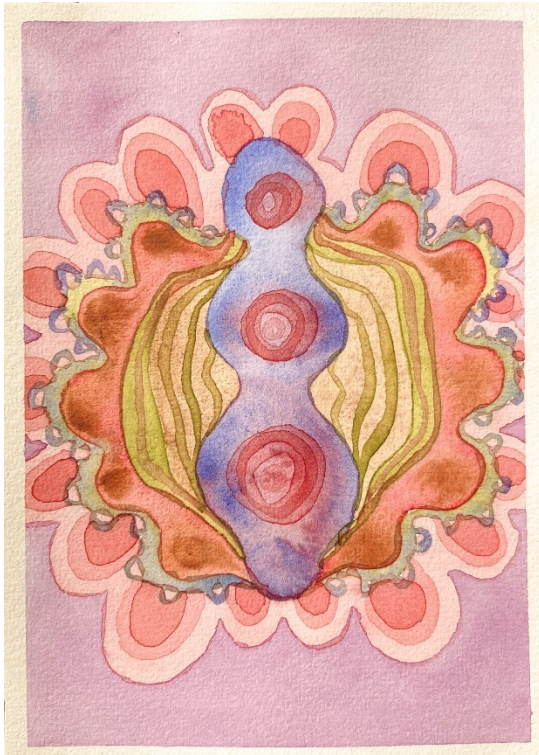
6.



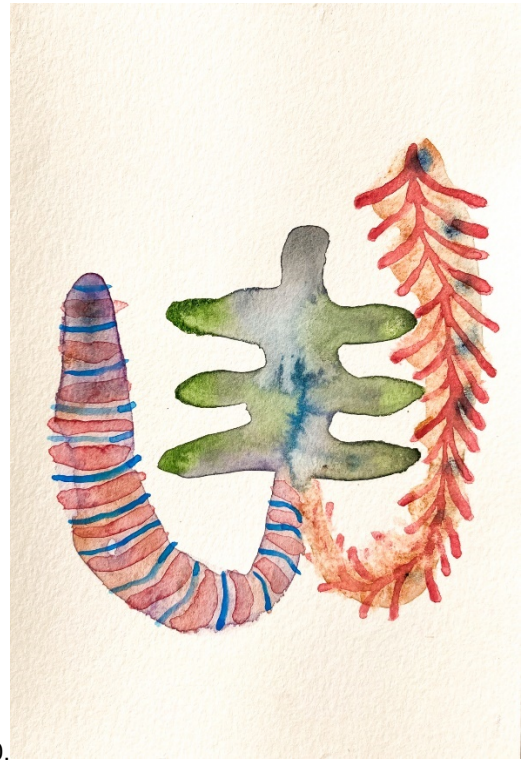
7.



8.



9.



10.



11.



12.

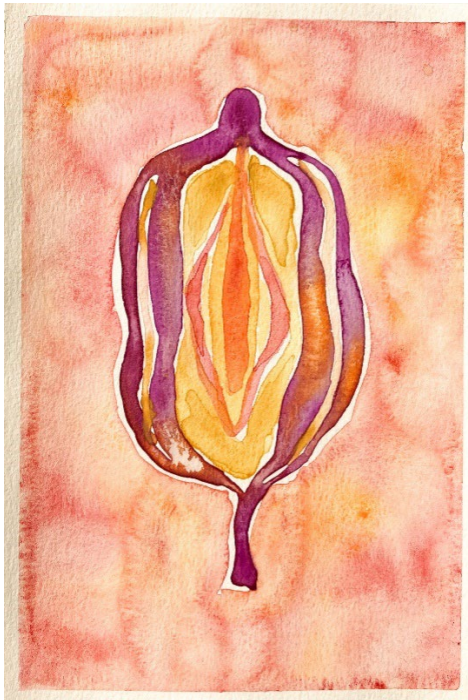




13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.

Realizei também aquarelas que já não possuíam apenas um elemento central, mas uma composição de várias formas que se conectam entre si, como um organismo mais complexo, que possui várias relações. E nessas relações também existe um mundo que se nutre.





24.

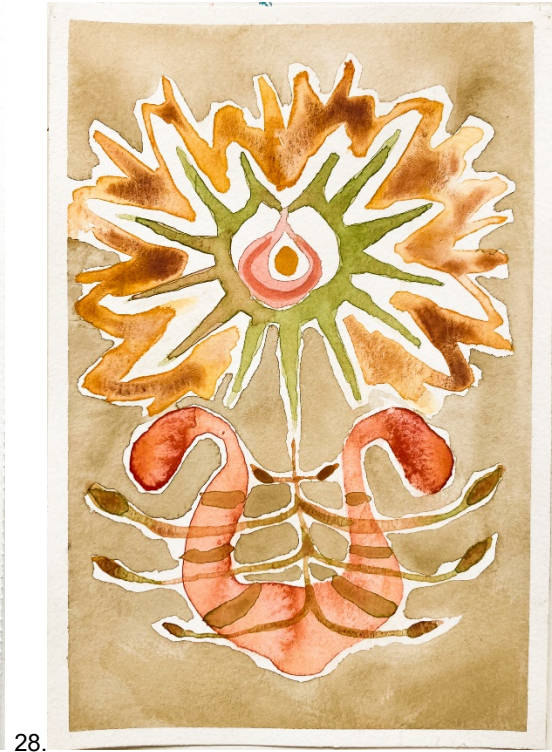
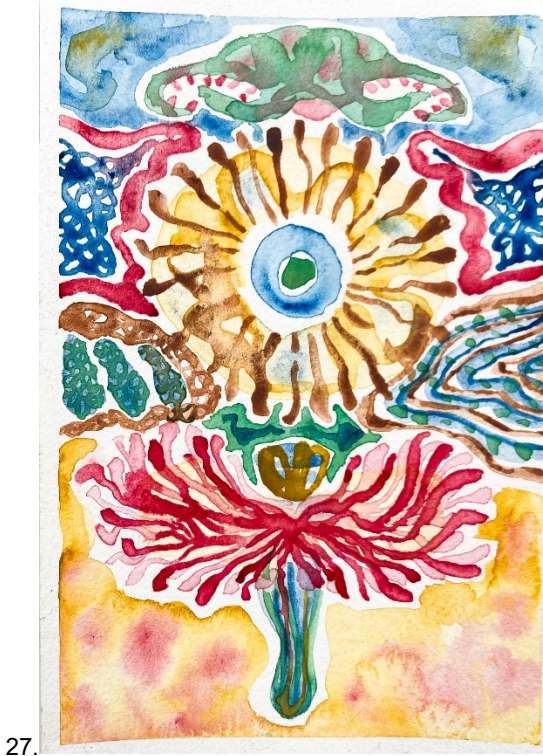


25.



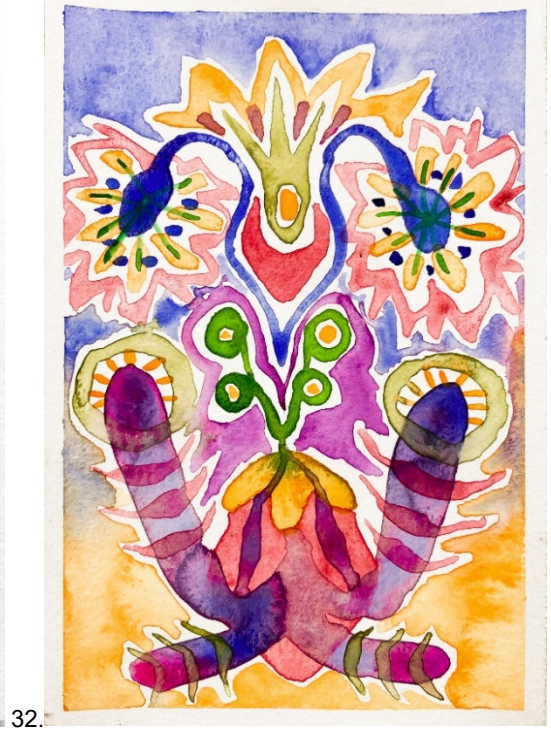
26.

Notei também que em muitas pinturas, havia sempre uma dualidade, ou seja, dois elementos que se dividiam na metade da página, mas que se relacionam entre si.





31.



32.



33.



34.

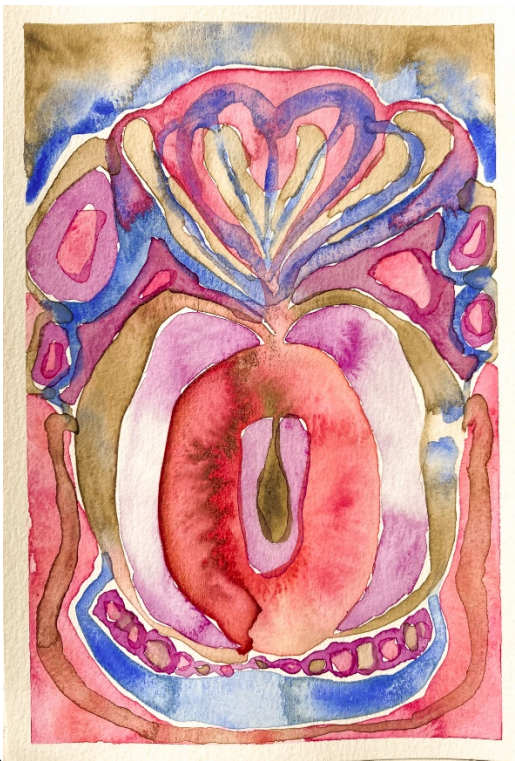
Também criei composições que ativam as bordas do papel, com mais elementos e mais camadas, sem um fundo monocromático. Nessas aquarelas, o mundo criado se expande para além do papel.



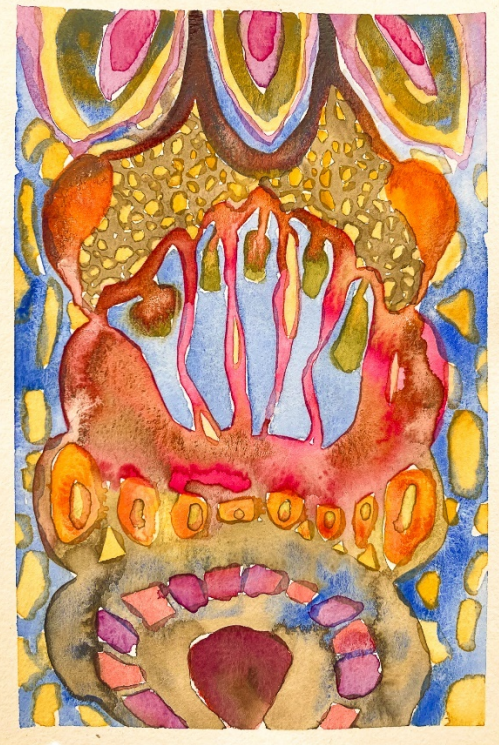
35.



36.



37.



38.

E por fim, experimentei uma abstração mais formalista, que à primeira vista não recorre tanto à natureza, mas que ainda assim pode aludir à organismos e mundos inventados.



39.



40.



41.



Portanto, pintei muitas aquarelas nesse processo de pesquisa abstrata. Todas são resultado de uma imersão na pintura, uma prática quase que obsessiva. Assim como Madalena, Bispo e Hilma, eu sentia a necessidade em produzir constantemente. Portanto, para a exposição final apresentei quarenta e uma aquarelas, sendo 38 em formato A5 e 3 nas dimensões de 24x30 cm (imagens 13, 16 e 19).

### 5.3 ACRÍLICAS COSTURADAS E BORDADAS

Se o bordado surge como mergulho das texturas e a aquarela como laboratório de formas e cores, minhas pinturas acrílicas surgem como a comunhão dessas duas técnicas e experimentações. Pois ao pintar no tecido ao invés do papel, consigo mesclar a pintura, bordado e a costura, sintetizando todo o meu pensamento artístico.

Assim, realizei quatro pinturas com tinta acrílica na lona de algodão cru, que não estiquei no chassi, e dez pinturas em telas pequenas. Nelas pude experimentar o bordado, a adição de pedaços de tecido e, especificamente nas pinturas sem chassi, pude explorar a técnica do quilting.

Nas quatro pinturas sem chassi, utilizei-me da costura com a máquina para acrescentar textura aos fundos. A primeira que realizei foi a acrílica de fundo verde, que é inspirada em uma aquarela que representei uma dualidade.



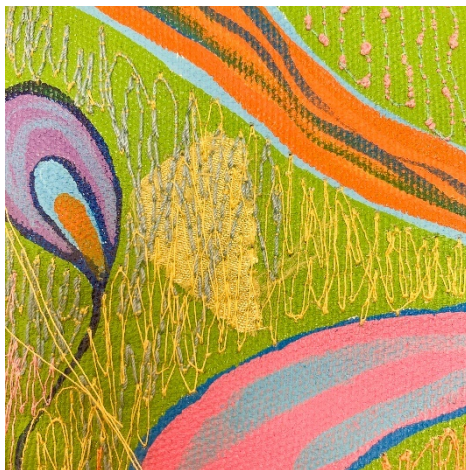
Acrílica sob lona de algodão cru, linha de costura e cetim

64,5 x 49 cm

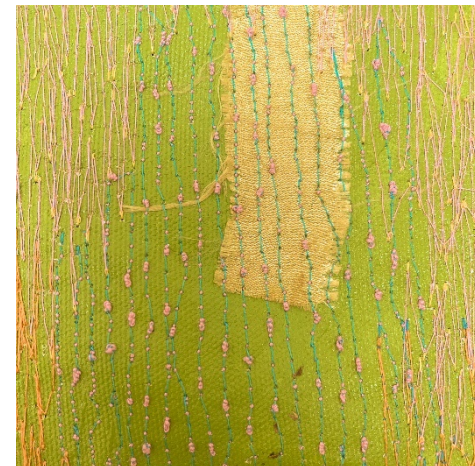
Com a acrílica explorei os contornos, a opacidade da tinta, a possibilidade de empastamento e também camadas pinceladas mais aguadas, como se estivesse realizando camadas de uma aquarela.

Após terminar de pintar as formas preenchi o fundo com um verde, que vibraria embaixo das linhas que costuraria com a máquina de costura. Assim, quiltei com linhas de quase todas as cores que havia usado na paleta das formas: rosa, azul, laranja, amarelo e também utilizei uma linha dourada.

Para trazer mais um elemento de textura, coleí pequenos pedaços de cetim verde claro. Assim, fui quilutando verticalmente o fundo com pequenas áreas de diferentes cores, passando por cima dos pedados do cetim, com linhas de costura reta e linhas de pesponto.



Além das costuras verticais e retas, imitando rabiscos, também acrescentei pequenas acumulações de linha, formando bolinhas, trazendo outra textura para a pintura.



As linhas costuradas fizeram, então, o fundo verde vibrar de outra forma. Pois as diferentes cores criam uma nova camada, que muda o olhar para o fundo de acordo com a linha costurada. Além de também criar outro trabalho formado pelo avesso.



A segunda pintura que realizei foi a de fundo azul, que partiu de uma pequena pintura em acrílica que havia realizado em um caderno de estudo. Para realizá-la, inspirei-me nas ilustrações de Heackel e compus uma pintura com um elemento superior, um central e um inferior e espelhando algumas formas.



Após copiar a pequena pintura no papel kraft e aumentar sua escala para lona de algodão, preenchi o fundo com um azul turquesa e dessa vez costurei as linhas com essa mesma cor. Também acrescentei pedaços de cetim da mesma tonalidade de azul.



Acrílica sob lona de algodão cru, linha de costura, cetim

62 x 43 cm

Porém, quis explorar diferentes direções com a costura além do vertical. Então realizei o quilting seguindo as direções das formas já pintadas, criando ondas e pequenos formas ovais que se preenchem. Isso tornou o tecido irregular, pois ao passar pela trama, as linhas mudam suas direções. Fator que trouxe outra textura interessante para o trabalho, além de produzir um avesso muito interessante.



Averso

A terceira acrílica que pinte também foi inspirada em uma aquarela. Nela segui o padrão do fundo que havia pintado com o azul ultramar para realizar as costuras. Assim, o fundo ocre claro é preenchido tanto com uma camada de tinta azul, quanto uma camada de linha azul. Também acrescentei pontos retos bordados com linhas magenta e ocre em pequenas partes da pintura.



Acrílica sob lona de algodão cru, linha de costura e bordado

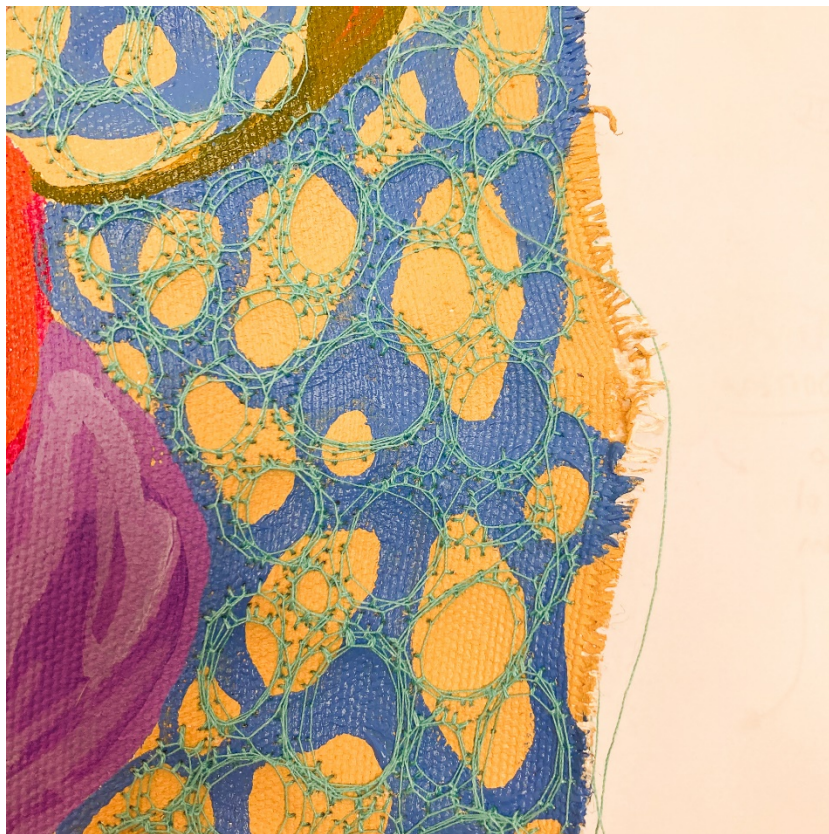
44 x 34 cm



Avesso



Detalhes bordados



Detalhe da costura com a técnica do quilting

A quarta acrílica sem chassi foi o último trabalho que realizei para a exposição final. Nela utilizei-me da tinta acrílica, da adição de tecido, do quilting e do bordado. Assim, esta pintura representa o caminho que desejo seguir, unindo a pintura ao têxtil e por essa razão, também foi o trabalho que usei de capa para a divulgação da exposição e do cartaz que ficou na Galeria Macunaíma.





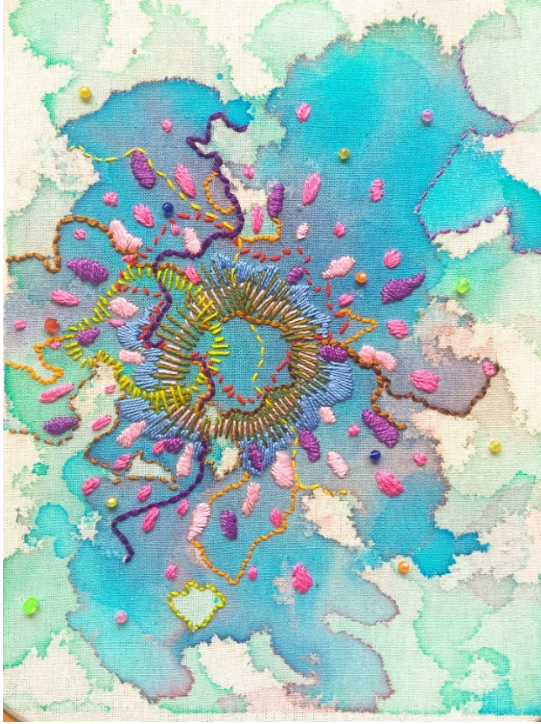
Acrílica sob lona de algodão cru, bordado, costura e tecido

55,5 x 42 cm



Avesso

Além dessas quatro pinturas maiores, realizei dez telas bordadas, em que quatro também acrescentei retalhos de tecido (5, 6, 7 e 10).



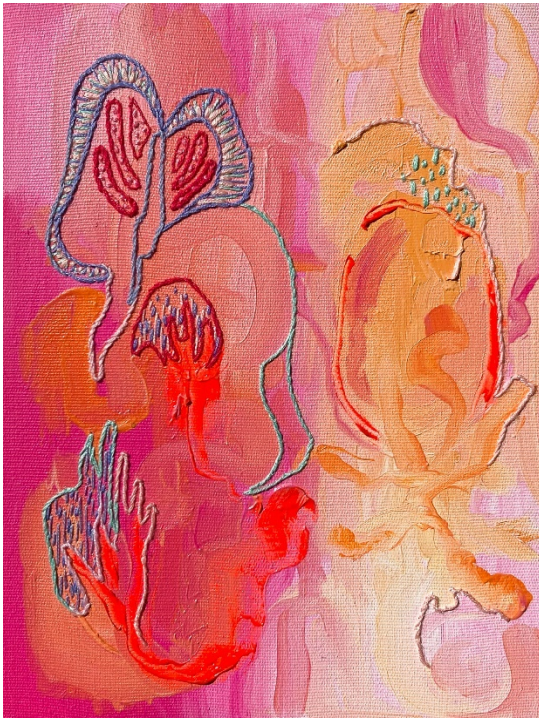
1. Acrílica, bordado e miçanga, 20 x 15 cm

Averso



2. Acrílica e bordado, 10 x 10 cm

Averso



3. Acrílica e bordado, 18 x 24 cm



Averso



4. Acrílica e bordado, 10 x 10 cm



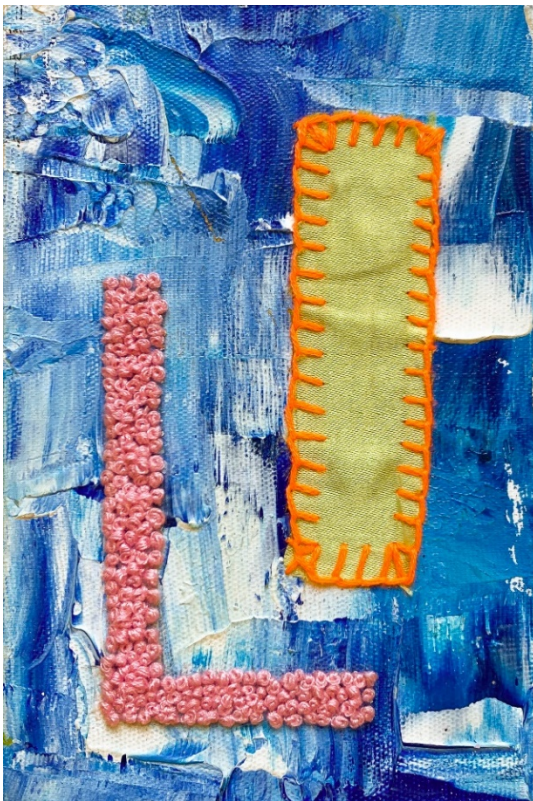
Averso



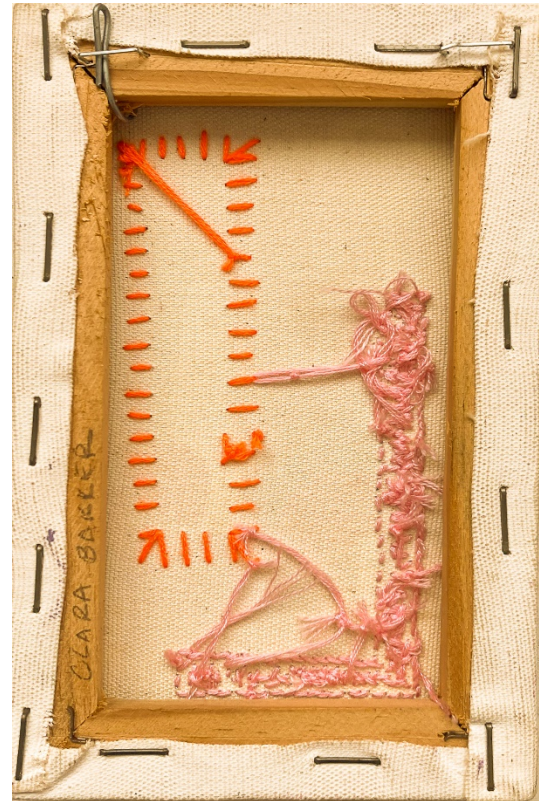
5. Acrílica, bordado e cetim 20 x 20 cm



Averso



6. Acrílica, bordado e cetim 15,5 x 10 cm



Averso



7. Acrílica, bordado e cetim, 20 x 15 cm



Avesso



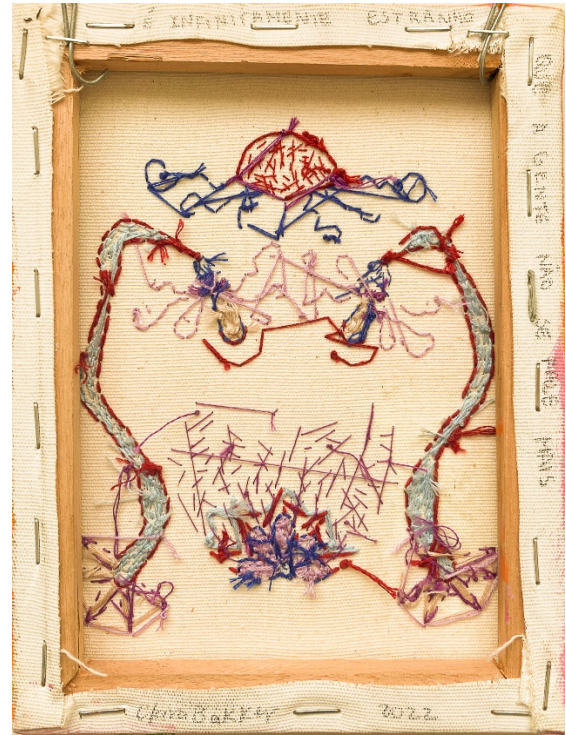
8. Acrílica e bordado, 10 x 10 cm



Avesso



9. Acrílica e bordado, 20 x 15 cm



Avesso



10. Acrílica e bordado, 20 x 15



Avesso

## 6. PODE TOCAR

Se minha pesquisa é sobre criar é porque acredito no Fazer. Produzo constantemente pois apenas fazendo que desenvolvemos o que nos propormos a aprender. É pela ação que surgem as respostas, pois se faz caminho ao andar. Pois apenas entendi o que me movia na arte depois que desisti de entender a pintura e me abri a experimentar o que realmente me interessava.

Portanto, para a exposição final coloquei todos os trabalhos que produzi ao longo desses 10 meses de pesquisa da abstração. Meu desejo era que quem tivesse contato com meu trabalho entendesse que só cheguei aonde estou hoje porque produzi bastante. E que esse pensamento levasse o expectador a enxergar que não existe talento para se fazer arte, apenas vontade, paixão e dedicação. Pois todos somos capazes de desenvolver nossa sensibilidade.

Assim, enxergo meu trabalho como apenas um. Ou seja, todas as aquarelas, bordados e acrílicas fazem parte de um conjunto. E esse conjunto representa meu trabalho e o que acredito: que todos somos capazes de produzir arte se nos dedicarmos a isso. Então, para a exposição final optei em realizar uma grande instalação com sessenta e um trabalhos que surgiram dessa experimentação.

Contudo, como o avesso também faz parte da minha pesquisa, não faria sentido ele ser ignorado. Eu precisaria arrumar uma forma de expô-los também, e assim, decidi que suspenderia todos os meus trabalhos, para que ambas as partes pudessem ser vistas.

Além do avesso, outra questão muito importante era a textura. E como me utilizo das linhas justamente por ser um material que aproxima o espectador do trabalho, queria aumentar essa proximidade convidando-o a tocá-las. Assim, surgiu o nome da exposição: PODE TOCAR.

Assim, ao propor uma instalação aonde os trabalhos poderiam ser manipulados e vistos por ambos os lados, volto à arte relacional. Pois minha intenção é que minhas experimentações sejam também experimentadas por quem tem contato com meu trabalho. E o divino e a criação se façam nessa troca e nesse toque. Assim como pontua Merleau Ponty (1980): “O pintor só pode construir uma imagem. É preciso

esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado suas vidas separadas”<sup>18</sup>.

Portanto, após decidir que iria expor meus trabalhos realizando uma instalação, iniciei um processo visceral de montagem, que registrei em meu caderno de estudos.

---

<sup>18</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*, In: Textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.121

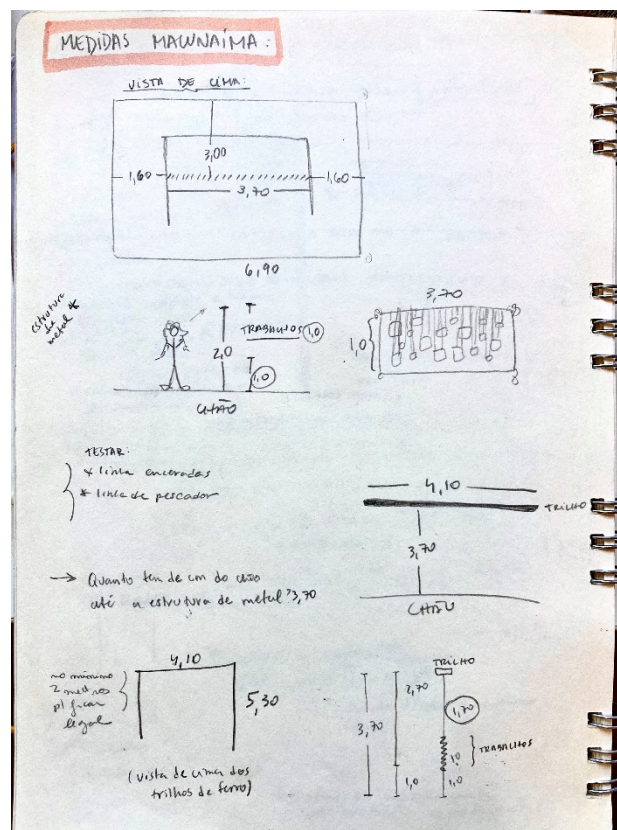


## 6.1 A MONTAGEM

Iniciando o processo da montagem da exposição, comecei tirando as medidas da galeria e pensando como faria para pendurar meus trabalhos. Já sabia que os penduraria com nylons, pois sendo linhas transparentes não tirariam a atenção das linhas costuradas dos próprios trabalhos. Também sabia que disponibilizaria os trabalhos em uma faixa de 1 metro de altura, partindo de 1 metro do chão, para que os trabalhos ficassem na altura dos espectadores e eles pudessem manipulá-los.

Contudo, o desafio era saber qual estrutura eu usaria para pendurar todos os nylons e os trabalhos. Assim, comprei um cabo de aço e estiquei no quintal de casa. Porém, à medida que eu ia pendurando os trabalhos o cabo ia cedendo, o que não me permitiria usá-lo, porque senão os trabalhos ficariam todos tortos.

Foi então que tive a ideia de usar o trilho de luz da própria galeria, pois seria uma sustentação estável para pendurar meus trabalhos. Assim, novamente tirei todas as medidas da galeria, incluindo o trilho. Essa solução me permitiu também ter o espaço para os avessos, já que a distância da parede para o trilho é de 1,60 e assim, as pessoas conseguiriam acessar a parte de trás dos trabalhos.



O trilho tem 4,10 m de comprimento na parte do fundo e 5,30 m nas partes laterais. Sua altura é de 3,70 m, então procurei a ajuda da administração do CLA para saber se teriam uma escada alta o suficiente para me emprestar para a montagem. Felizmente tinham e após reservar a escada, comecei a organizar todos os trabalhos que iriam para a exposição.

Para isso, coloquei uma grande linha de fita crepe como referência e simulei no chão como seria a organização, ou seja, qual seria a altura dos trabalhos em relação à essa referência e em relação a uns aos outros e qual seria a ordem deles.

Ao realizar esse processo, notei que teria que realizar não apenas uma, mas três faixas de um metro, pois possuía muitos trabalhos. O que me deixou muito contente, pois desde sempre queria que meus trabalhos ocupassem o maior espaço possível das paredes da galeria e assim eu poderia ocupar as três paredes.





Após organizar a ordem, cataloguei todos os trabalhos. Todas as 20 aquarelas, 4 pinturas em acrílica na lona, 7 telas e 5 bordados que estariam na parede de fundo. As 11 aquarelas, 2 telas e 1 bordado que estaria na parede esquerda. E as 10 aquarelas e 1 telinha que ficariam na parede direita.

Assim, nomeei os trabalhos com uma letra e um número, seguindo a ordem da esquerda para a direita. Por exemplo, A13 ficava ao lado de P3, que significava que a décima terceira aquarela vinha antes da terceira pintura em acrílica. Cada trabalho era representado pela letra que indicava a técnica usada e sua ordem.

A: Aquarela (41)

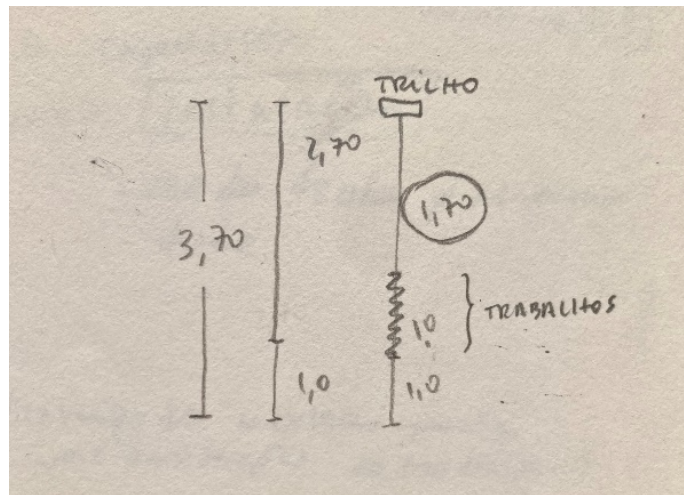
P: Pintura acrílica com a lona (4)

B: Bordado (6)

T: Tela (10)



Após marcar com fita crepe indicando suas posições, tirei a medida das posições até a linha de referência. Anotei todas as distâncias e depois acrescentei mais 1,75 m, pois se eu queria uma faixa que tivesse 1 metro e também partisse de 1 metro do chão, me restava 1,70 m até a altura do trilho. Para deixar uma margem, acrescentei mais 5 cm, o que resultou nos 1,75 m que somei.

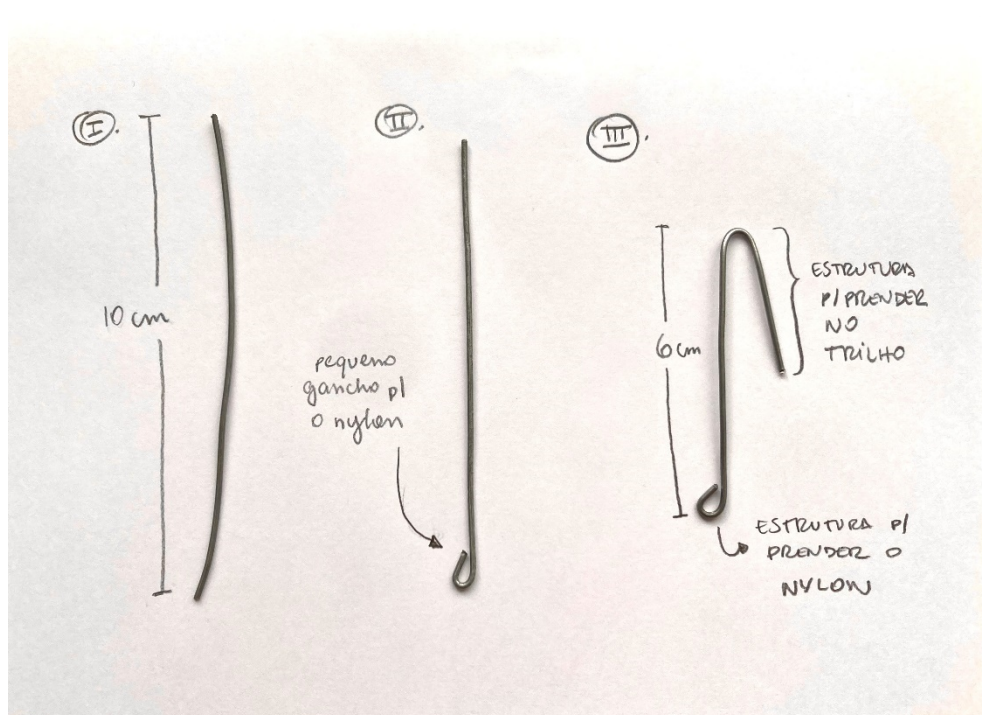


TRILHO AMPLA:

• A1 - 30cm - 211cm ✓	• B3 - 3cm - 178cm ✓	BANCOS 2 3pas 3pas 3pas grande
• P1 - 5cm - 180cm ✓	• T6 - 54cm - 219cm ✓	
• A2 - 60cm - 235cm ✓	• A17 - 8cm - 183cm ✓	20 + 6 = 26
• A3 - 78cm - 253cm ✓	• A18 - 74cm - 249cm ✓	Obs: de 1 a 21 BANCOS
• T1 - 52cm - 227cm ✓	• P4 - 32cm - 208cm ✓	+ 10 galões
• B1 - 16cm - 191cm ✓	• T7 - 16cm - 191cm ✓	
• A4 - 66cm - 241cm ✓	• A19 - 10cm - 185cm ✓	
• A5 - 72cm - 182cm ✓	• A20 - 35cm - 200cm ✓	
• P2 - 32cm - 207cm ✓	• T8 - 21cm - 237cm ✓	
• T2 - 74cm - 189cm ✓	• 45cm - 220cm ✓	
• A6 - 72cm - 182cm ✓	• 3 - 16cm - 191cm ✓	
• A7 - 75cm - 200cm ✓	• 4 - 79cm - 254cm ✓	
• T3 - 50cm - 225cm ✓	• 5 - 37cm - 212cm ✓	
• A8 - 83cm - 258cm ✓	• 6 - 18cm - 193cm ✓	
• A10 - 12cm - 182cm ✓	• 7 - 60cm - 235cm ✓	
• B1 - 69cm - 249cm ✓	• 8 - 70cm - 245cm ✓	
• B2 - 43cm - 218cm ✓	• 9 - 34cm - 209cm ✓	
• T4 - 3cm - 178cm ✓	• 10 - 20cm - 195cm ✓	
• A11 - 36cm - 211cm ✓	• 11 - 60cm - 239cm ✓	
• T5 - 68cm - 243cm ✓	• 12 - 33cm - 208cm ✓	
• B2 - 35cm - 180cm ✓	• 13 - 70cm - 205cm ✓	
• A12 - 8cm - 183cm ✓	• 14 - 70cm - 245cm ✓	
• A13 - 52cm - 227cm ✓	• 15 - 16cm - 191cm ✓	
• P3 - 15cm - 190cm ✓	• 16 - 59cm - 234cm ✓	
• A14 - 78cm - 253cm ✓	• 17 - 34cm - 209cm ✓	
• A16 - 66cm - 241cm ✓	• 18 - 60cm - 239cm ✓	
• A15 - 30cm - 200cm ✓	• 19 - 30cm - 205cm ✓	
	• 20 - 15cm - 190cm ✓	
	• 21 - 20cm - 248cm ✓	
	• 22 - 50cm - 225cm ✓	
	• 23 - 30cm - 205cm ✓	
	• 24 - 60cm - 239cm ✓	
	• 25 - 30cm - 205cm ✓	

Após ter essas medidas, comecei a cortar os nylons e produzir as estruturas que prenderiam meus trabalhos. Para sustentar todos os sessenta e um trabalhos no trilho, moldei ganchos de arame com meu alicate. Produzi 80 ganchos pois alguns trabalhos necessitavam de 2 ganchos para sua sustentação, como as pinturas, telas e alguns bordados.

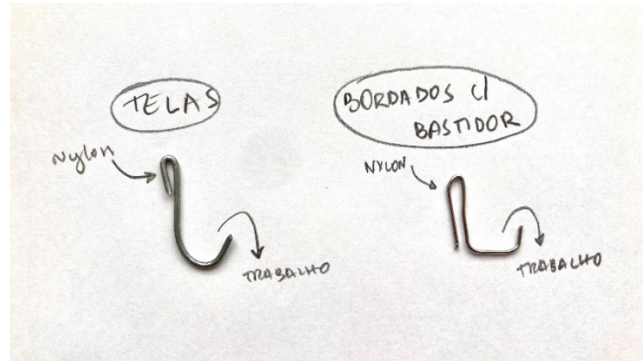
Como havia outra exposição sendo apresentada na galeria, eu não tinha como pegar a escada e medir a altura da estrutura do trilho, então supus uma medida de 6 cm para a altura dos ganchos. Assim cortei 80 pedaços de 10 cm do arame e moldei um pequeno gancho na ponta de cada para dar o nó do nylon que prenderia o trabalho. Após realizar essa estrutura, media 6 cm de altura e puxava outro gancho, que seria encaixado no trilho.



Resolvidos os ganchos para o trilho, comecei a pensar nas estruturas que sustentariam os trabalhos, na outra ponta do nylon.

Para prender as aquarelas, utilizei prendedores de metal 15mm. Para as quatro pinturas em lona e os dois bordados sem bastidor, amarrei os nylons nos próprios trabalhos, realizando pequenos furos em suas pontas para dar um nó com a linha. Porém para as telas e bordados com bastidor tive que desenvolver outros ganchos.

Para as telas, moldei com o mesmo arame outros ganchos menores. Já para os bastidores com bordado fiz ganchos com clips, que abria e moldava novamente a sua estrutura.



Após realizar todas as estruturas, comecei a cortar os nylons.

Inicialmente amarrava o nylon na estrutura que prenderia o trabalho, podendo ser prendedor de metal (aquarelas), pequeno gancho de arame (telas), pequeno gancho de clips (bordados no bastidor) ou no próprio trabalho (pinturas de lona e bordados sem bastidor).

Depois, conferia a medida no meu caderno e acrescentava mais 3 cm, pois o nylon é um material não muito maleável, então necessitava sempre de uma margem para poder dar os nós. Após acrescentar a margem, cortava o nylon com a ajuda de uma fita métrica.

Com o nylon cortado na medida correta, amarrava sua outra ponta no gancho que iria estar no trilho. Feito esse processo, o etiquetava com a letra e número que representava o trabalho que ele iria sustentar.





Após terminar todos os nylos, separei cada um em pequenos sacos de plástico, para que os ganchos não agarrassem e facilitasse minha manipulação na hora da montagem. Separei tudo em ordem e guardei em uma caixa. Também etiquetei as aquarelas, telas e bordados de acordo com sua letra e número e deixei tudo em ordem.

Como havia marcado a abertura da exposição para meio dia, por ser o horário de intervalo entre as aulas e os estudantes pudessem visitar a exposição, teria apenas a manhã para realizar a montagem. Então tudo deveria ser otimizado previamente.







CARTAZ DA EXPOSIÇÃO:

**PODE TOCAR**  
por  
CLARA BAKKER  
de 22.5 a 02.6 de 2023

Orientação: Lourdes Barreto  
Galeria Macunaíma  
segunda a sexta das 8h às 16h  
Reitoria UFRJ  
Av. Pedro Calmon, 550  
Cidade universitária, Rio de Janeiro

**ABERTURA 22.5.2023 ÀS 12H**

UFRJ etab ESCOLA DE BELAS ARTES MACUNAÍMA

Assim, chegado o grande dia, às 8 horas da manhã já estava na faculdade. Após pegar a escada que havia reservado com o CLA, iniciei o processo de montagem.





Não teria conseguido montar tudo se não fosse pela ajuda de minha mãe, meu irmão, Fernandinha, Fabinha e Fábio. Agradeço imensamente a eles, que me ajudaram a pendurar sessenta e um trabalhos numa altura de 3,70 metros. Através desse trabalho em equipe, seguimos a ordem e conseguimos montar tudo até 11:50. Afinal, não é possível se fazer arte sozinha.

EXPOSIÇÃO MONTADA:



## 6.2 A EXPOSIÇÃO

Em muitas conversas que tive ao longo desse processo do TCC, dizia que precisava “parir” essa exposição. E ao ver tudo montado, foi exatamente essa sensação que tive. Que acontecera o nascimento de uma pesquisa que eu gerara por quase um ano.

Toda ideia é uma gestação e ao virar arte nasce para o mundo. Ver que a montagem com os trabalhos suspensos que eu imaginara tinha dado certo foi de uma alegria imensa. Eu havia conseguido uma maneira de disponibilizar todos meus trabalhos de forma que o avesso pudesse ser visto e todos eles virassem uma grande instalação.

Assim, como a proposta era que o espectador tocasse nos trabalhos, estava animada para saber como seria essa interação. E conforme foram chegando as pessoas, os trabalhos começaram a ser manipulados. Eles já não eram apenas meus, estavam no mundo. E as conexões através das linhas que eu sentia, se expandiram através dos meus trabalhos. Como uma grande rede de afeto, que enxergo como um processo divino.





Assim, ao longo das duas semanas que os trabalhos ficaram expostos, recebi um retorno muito afetuoso. Muitas pessoas que passaram pelos trabalhos além de se permitirem tocá-los, também fizeram questão de me relatar a experiência.

Muitos ficaram bastante contentes por poder chegar perto dos trabalhos e experimentá-los. Outros contaram que se sentiram contemplados quando leram que poderia interagir, pois haviam sentido essa vontade ao ver as texturas dos bordados e costuras. Também muitas de minhas formas foram comparadas à bichos, seres e vulvas.

Portanto, também foi uma experiência expor essa instalação. Pois ouvir o retorno de quem visita a exposição sobre os trabalhos nos faz crescer enquanto artista. Então, ver que as pessoas imaginaram mundos, experimentaram as texturas, ficaram envolvidas com as formas e cores que criei foi uma experiência de compartilhamento incrível. Foi atingir o que desejo com a arte: criar e compartilhar.







## 7. CONCLUSÃO

Ao longo de toda minha trajetória como estudante de Pintura sempre fui tomada por inúmeros questionamentos. Afinal, ser artista é estar constantemente cercado por inquietações e reflexões acerca da vida. E se propor a uma graduação que mergulha nesse campo é assumir o compromisso de estar aberto a ideias.

Assim, encaro meu caminho como uma grande aprendizagem de sempre continuar buscando. Pois foi persistindo nos questionamentos que descobri meus processos. Ao desenvolver a experimentação, entendi-me enquanto artista abstrata que busca a criação através de minhas pinturas mescladas com o bordado e a costura.

Portanto, não apenas estudei a linha como também investiguei os avessos do que me instiga e me torna artista. Através das minhas constantes experimentações e das trocas com meus alunos, pude entender a arte realmente como o exercício para a liberdade.<sup>19</sup> E dessa forma, encaminhar minha trajetória.

Então, mesmo após uma montagem visceral de exposição de conclusão de curso em que apresentei sessenta e um trabalhos, me pergunto: Por que realizar uma arte abstrata têxtil nos dias de hoje?

Ao concluir essa pesquisa, enxergo as respostas. Com o retorno que tive das pessoas que passaram pela minha exposição, consegui atingir o que sempre desejei e busquei após estudar tantas referências. Pois meu desejo de tornar minha arte instigadora para a criação se realizou.

Assim, minhas formas, cores e texturas das linhas costuradas e bordadas aproximaram o espectador. Criaram relações com quem as tocou e também imaginou organismos, mundos e figuras com as abstrações. Trouxeram memórias de mulheres da família que costuravam e criaram, portanto, uma rede de afeto.

Pois enquanto artista e também professora, meu caminho na arte é buscar estar sempre trocando. Visto que minha existência se dá através da minha produção, quando pinto, bordo e costuro, não apenas realizo arte, mas invento caminhos para a criação no mundo.

---

<sup>19</sup> Referência a frase de Mário Pedrosa que cito na Introdução.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. capítulo 01: A substância social da memória. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Disponível em: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164722Tempos%20vivos%20e%20tempos%20mortos.pdf>

CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Catálogo Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), KMEC Books, 2022

CARVALHO, V.C. **Gênero e Artefato. O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material** (2008) Capítulo 01 (p. 43-114): Ações Centrípetas e Centrífugas: Individualidades Sexuadas. Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1870 - 1920

CRAVEIRO, F. **Escrituras Bordadas**. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009

DE OLIVEIRA, S. **Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosário**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2022.

MERLEAU PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**, In: Textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.121

NEGREIROS, H. **O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no Candomblé angola do Rendadá**. 2017. 133p. Mestrado em Ciência da Religião. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014

PARKER, R. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. 4. ed. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2010

RAINER, W.; VOSS, J. **The Art and Science of Ernest Haeckel**, Bósnia e Herzegovina: TASCHEN GmbH, 2017

VOLZ, J.; BIRNBAUM, D. **Catálogo Hilma af Klint: mundos possíveis**. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo: Ipsis, 2018.