

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

LAÍS BARBOZA FERREIRA

FEITO À MÃO: O CROCHÊ NO PROCESSO ARTÍSTICO

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)s autor(a)(es)(as): Laís Barboza Ferreira

Título do trabalho: Feito à mão: o crochê no processo artístico

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 07/12/2025, às 14:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lais Barboza Ferreira, Discente**, em 07/12/2025, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5775274** e o código CRC **6D960C28**.

Referência: Processo nº 23070.058246/2025-17

SEI nº 5775274

LAÍS BARBOZA FERREIRA

FEITO À MÃO: O CROCHÊ NO PROCESSO ARTÍSTICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira, Laís Barboza
Feito à mão [manuscrito] : o crochê no processo artístico / Laís Barboza Ferreira. - 2025.
74 f.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2025.

Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Arte têxtil. 2. Crochê. 3. Artesanato. 4. Manualidades. I. Chaud, Dra. Eliane Maria, orient. II. Título.

CDU 73



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e oito dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Feito à mão: o crochê no processo artístico”, de autoria de Laís Barboza Ferreira, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.^a Dr.^a Eliane Maria Chaud - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães (aposentada e colaboradora FAV/UFG) e Profa. Dra. Maria Tereza Gomes da Silva (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez), tendo sido o TCC considerado Aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 10:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Tereza Gomes Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5775287** e o código CRC **4B08A659**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe luza e minhas tias por me ensinarem a crocheter e costurar. Sou muito agradecida especialmente a Maria Beatriz, que além de tia também é minha madrinha, por deixar meu eu criança livre para brincar e inventar no ateliê de costura. Agradeço ao meu pai Egiscarlos e minha irmã Natália por me incentivarem em todas as minhas ideias mirabolantes. Agradeço também ao meu padrinho Rodrigo por colocar algumas dessas ideias na minha cabeça quando eu era pequena.

Aos meus professores, agradeço pelas conversas e consultas que me esclareceram e, em especial, à professora Eliane Chaud, que me acompanhou desde a Iniciação Científica, aceitou participar desta pesquisa e teve carinho e paciência comigo apesar das minhas demoras.

Também gostaria de agradecer, por fim, a todas as minhas amigas, que ouviram minhas frustrações e alegrias.

RESUMO

O têxtil, historicamente separado do cânone da arte no Ocidente, atualmente habita um espaço limiar entre arte e artesanato. O presente trabalho explora a intersecção entre o artesanato têxtil, especificamente o crochê, e as artes visuais contemporâneas. A pesquisa combina produção artística prática com pesquisa teórica guiada pelo próprio fazer, com o processo artístico atuando como condutor. A base da investigação é fundamentada na aproximação afetiva com as práticas têxteis. As obras apresentadas foram criadas a partir da tapeçaria em crochê, que possibilita a construção estrutural e pictórica simultaneamente. Estruturado em três capítulos, este Trabalho de Conclusão de Curso analisa o potencial estético do crochê usando o processo de criação como metodologia, o que encontra respaldo na reflexão de Luigi Pareyson e apoio nos escritos de Cecília Almeida Salles. As principais referências artísticas apresentadas são Gunta Stölzl, Sonia Gomes e Joana Vasconcelos. A resignificação da prática do crochê demonstra que os fios, as linhas e os pontos não tecem apenas obras, mas, similarmente, compõem uma reflexão sobre como o fazer manual que cria objetos utilitários também pode criar arte.

Palavras-chave: Arte Têxtil; Crochê; Artesanato; Manualidades.

ABSTRACT

Textiles, historically separated from the canon of Western art, currently inhabit a liminal space between art and craft. This work explores the intersection between textile crafts, specifically crochet, and contemporary visual arts. The research combines practical artistic production with theoretical research guided by the act of making itself, with the artistic process acting as a conductor. The basis of the investigation is grounded in an affective connection with textile practices. The art works presented were created from crochet tapestry, which allows for simultaneous structural and pictorial construction. Structured in three chapters, this Final Course Project analyzes the aesthetic potential of crochet using the creative process as a methodology, which finds support in the reflections of Luigi Pareyson and in the writings of Cecilia Almeida Salles. The main artistic references presented are Gunta Stölzl, Sonia Gomes and Joana Vasconcelos. The re-signification of the practice of crochet demonstrates that the threads, yarns, and stitches not only weave works, but, similarly, compose a reflection on how manual work that creates utilitarian objects can also create art.

Keywords: Textile Art; Crochet; Craft; Handicrafts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Laís B. Ferreira, "Ideias", 2022. Madeira, lã acrílica, linha de algodão, tinta acrílica. Dimensões: 85 x 30 x 21,5 cm.....	19
Figura 2 - Laís B. Ferreira, detalhe de "Ideias", 2022. Madeira, lã acrílica, linha de algodão, tinta acrílica. Dimensões: 85 x 30 x 21,5 cm.	20
Figura 3 - Laís B. Ferreira, "Cascata Policrômica", 2022. Tela, linhas de algodão e tinta acrílica. Dimensões: 30 x 55 cm.....	21
Figura 4 - Laís B. Ferreira, Série "Fragmentos Cromáticos", 2023. Retalhos de poliéster, juta e barbante. Dimensões: 31 x 165 cm.....	22
Figura 5 - Laís B. Ferreira, detalhe da série "Fragmentos Cromáticos", 2023. Retalhos de poliéster, juta e barbante. Dimensões: 31 x 165 cm.....	23
Figura 6 - Imagem fractal gerada em software.....	24
Figura 7 - Laís B. Ferreira, "Ponto Triplo", 2024. Linha de algodão e corante para tecido. Dimensões: 20,5 x 20,5 cm.	25
Figura 8 - Laís B. Ferreira, "Sem Título", 2024. Tecidos e linhas de algodão. Dimensões: 77 x 60 cm.....	26
Figura 9 - Laís B. Ferreira, "Ciclo", 2024. Tecido e linhas de algodão. Dimensões: 30 x 40 cm.....	27
Figura 10 - Capa do e-book "Como Fazer Arte com Crochê", 2024.....	28
Figura 11 - Laís B. Ferreira, "Invasão da Forma", 2024. Linhas de algodão e lã acrílica. Dimensões: 18 X 18 cm.	30
Figura 12 - Gunta Stölzl no Ateliê de Tecelagem da Bauhaus em Dessau, década de 1920.	34
Figura 13 - Gunta Sölzl, desenho em aquarela e lápis, década de 1920.	35
Figura 14 - Gunta Sölzl, "Red Green", 1928. Algodão, seda e linho. Dimensões: 158 x 100 cm.	36

Figura 15 - Sonia Gomes, "Maria dos Anjos", 2017-2018. Instalação.....	39
Figura 16 - Sonia Gomes, "Magia", 2014. Costura, amarrações e tecidos diversos. Dimensões: 240 x 215 cm.....	40
Figura 17 - Sonia Gomes, "Magia" em exposição, 2014. Costura, amarrações e tecidos diversos. Dimensões: 240 x 215 cm.....	41
Figura 18 - Joana Vasconcelos, "Contaminação", 2008-2010. Tricô e crochê de lã feitos à mão, aplicações em feltro, malha industrial, tecidos e adereços, esferovite, poliéster e cabos de aço. Dimensões variáveis.....	42
Figura 19 - Joana Vasconcelos, "Varina", 2008. Crochê de algodão feito à mão, alumínio e cabos de aço. Dimensões: 1500 x 3500 cm.	43
Figura 20 - Joana Vasconcelos, detalhe de "Varina", 2008. Crochê de algodão feito à mão, alumínio e cabos de aço. Dimensões: 1500 x 3500 cm.	43
Figura 21 - Amostra de construção das carreiras no crochê com ponto alto, a primeira carreira em linha branca e a segunda em linha vermelha, que é construída sobre a anterior.....	45
Figura 22 - Trabalho em processo. É possível notar que a peça é feita de baixo para cima em carreiras que seguem o modo linear.....	48
Figura 23 - Demonstração de alteração na forma da peça por estiramento.	49
Figura 24 - Desenhos-guia em papel quadriculado, 2024-2025.....	51
Figura 25 - Johannes Itten, desenho em papel quadriculado, década de 1920.	52
Figura 26 - Carreira de pontos de base.....	53
Figura 27 - Laís B. Ferreira, I, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 26 cm.	57
Figura 28 - Laís B. Ferreira, II, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 23,5 x 30 cm.	58

Figura 29 - Laís B. Ferreira, III, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas, linhas de algodão e retalho de tule. Dimensões: 16 x 27 cm.....	59
Figura 30 - Laís B. Ferreira, IV, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 26 cm.....	60
Figura 31 - Laís B. Ferreira, V, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 23 x 23 cm.....	61
Figura 32 - Laís B. Ferreira, VI, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 24,5 cm.....	62
Figura 33 - Laís B. Ferreira, VII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 14 x 26,5 cm.....	63
Figura 34 - Laís B. Ferreira, VIII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 12 x 26,5 cm.....	64
Figura 35 - Laís B. Ferreira, IX, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 11 x 24 cm.....	65
Figura 36 - Laís B. Ferreira, X, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 12 x 20 cm.....	66
Figura 37 - Laís B. Ferreira, XI, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 21 x 25 cm.....	67
Figura 38 - Laís B. Ferreira, XII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 21 x 23 cm.....	67
Figura 39 - Laís B. Ferreira, XIII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 18 x 18 cm.....	68
Figura 40 - Laís B. Ferreira, série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Em exposição na Galeria da FAV durante a mostra <i>Percursar</i> – novembro/dezembro de 2025.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: O FIO.....	16
CAPÍTULO 2: O PONTO	31
CAPÍTULO 3: A CARREIRA.....	45
CONCLUSÃO.....	70
REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, a arte têxtil frequentemente ocupa o espaço de transição entre o que é considerado artesanato e o que é reconhecido como arte. As fronteiras que separam as técnicas tradicionais das belas artes das práticas artesanais são fluidas e, por diversas vezes, se entrelaçam. Nesta pesquisa, por meio da minha investigação e produção artística, busco ressignificar a prática do crochê, combinando o trabalho têxtil à pesquisa bibliográfica que explora a relação desses dois conceitos.

Durante a escrita do pré-projeto de pesquisa, minha intenção era esmiuçar o limiar entre arte e artesanato, levantando pontos históricos e sociológicos que contribuíram para a subvalorização estética das manualidades têxteis no ocidente contemporâneo. Tudo isso simultâneo a uma produção prática que investigasse esse local fronteiro a que me referi. Entretanto, percebi que, dentro das possibilidades e do contexto de um trabalho de conclusão de curso, essa era uma temática muito abrangente e que exigiria muito tempo, consulta e reflexão sociológica, o que não seria possível executar em apenas um ano. Portanto, restringi o problema da pesquisa e mudei o foco: agora, meu intuito é explorar as potencialidades estéticas que os ofícios têxteis oferecem, dentro da contextualização das questões entre arte e artesanato. Sendo assim, o objetivo geral desta investigação foi desenvolver trabalhos artísticos paralelamente à pesquisa teórica, para refletir sobre a relação entre o fazer artístico e artesanal, em específico à técnica e a materialidade do crochê.

Nas últimas décadas, entre vários artistas, me interessei pelos trabalhos das artistas Sônia Gomes, brasileira, e Joana Vasconcelos, portuguesa, as quais contribuem para a difusão das artes têxteis no campo das artes visuais contemporâneas. Recentemente, a 60ª Bienal de Veneza apresentou uma miríade de obras têxteis, o que demonstra a crescente atenção a obras de materialidade têxtil. Ainda assim, percebe-se que há – e sempre haverá – um caminho a percorrer.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, socióloga, em seu texto no Catálogo “Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte” da exposição de mesmo nome realizada no SESC - SP, 2020-2021, questiona como podemos compreender o bordado: “É arte ou artesanato? É realmente arte ou não passa de uma prenda

doméstica? ” (Simioni, 2021, p.7). A partir de questionamentos como esse, fui sendo instigada a investigar a arte têxtil na academia.

Minha conexão com essa temática vem do meu contexto familiar, pois cresci rodeada de linhas e tecidos. Minha tia, irmã mais velha da minha mãe, é costureira aposentada; minha mãe e sua irmã do meio sempre fizeram prendas de crochê para uso doméstico e foi com essas mulheres que aprendi a costurar e crochetar. Por parte da família paterna, minha avó faleceu quando eu era criança, antes que pudesse me ensinar a tecer, mas deixou como herança diversas colchas de lã feitas em tear, confeccionadas por ela e sua irmã com um fio que elas mesmas fiavam. Esse legado transmitido por diferentes mulheres da minha família foi o que, provavelmente, despertou em mim a paixão pela criação manual e, com certeza, fundamenta minha aproximação afetiva e artística com as práticas têxteis.

A metodologia da pesquisa é guiada pela própria produção artística. O processo criativo atua como eixo condutor, influenciando tanto na escolha das técnicas e materiais quanto na seleção dos referenciais teóricos. Esse modo de fazer artístico, que privilegia o fazer como forma de descobrir e desenvolver conceitos, encontra respaldo na reflexão do filósofo italiano Luigi Pareyson. Em um trecho de seu livro “Os Problemas da Estética”, ele descreve a arte como um processo em que a execução e a invenção caminham juntas:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples "fazer" não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (Pareyson, 2001, p.25-26)

Foi desse modo, projetado enquanto produzo, que escolhi os materiais e criei minhas obras em crochê. Além disso, foi durante os processos de criação que decidi me concentrar especificamente nesta técnica para me debruçar na pesquisa deste TCC, dentre outras com as quais sou familiarizada. Quando Pareyson afirma que “a arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis” (Pareyson, 2001, p.26), ele evidencia que o ato criativo não pode ser

totalmente planejado ou antecipado, pois é na prática que surgem novas soluções, sentidos e possibilidades. Assim, o gesto de manipular os materiais não é apenas técnico, mas também conceitual, pois cada decisão tomada durante a feitura reconfigura o próprio caminho do trabalho. Um trabalho em crochê não parte de um suporte preexistente, como em uma pintura sobre tela em que a base da obra ainda a ser pintada já existia, ele é materializado aos poucos, construído a partir da linha, ponto por ponto, de maneira sequencial e acumulativa. Por isso, o método que sigo só pode partir da própria prática, afinal, o fazer artístico não apenas materializa ideias, mas também as inventa e reinventa no decorrer da criação.

Este Trabalho de Conclusão de Curso está dividido em três capítulos e os títulos escolhidos para os capítulos estabelecem uma relação com a materialidade e a feitura do trabalho em crochê, funcionando também como metáforas do processo criativo que sustenta a pesquisa. No primeiro capítulo, intitulado “O fio”, está minha trajetória acadêmica, perpassando pelas disciplinas que cumpri e trabalhos que realizei que se relacionam com a pesquisa em questão. Nesse percurso, também discorro detalhadamente minha formação familiar e a contribuição dela para minha conexão com o assunto, além de abordar a influência do polo têxtil de Goiás.

No segundo capítulo, chamado “O ponto”, disserto sobre questões entre arte e artesanato, explorando brevemente o histórico do deslocamento do valor dos fazeres manuais têxteis e apontando determinados acontecimentos que influenciam a percepção do têxtil na arte no Ocidente. Além disso, exponho brevemente trabalhos de artistas que tiveram impacto no meu próprio fazer.

No último capítulo, nomeado “A Carreira”, apresento observações e percepções acerca dos aspectos formais do trabalho têxtil, como a maleabilidade e a matemática envolvida na construção de uma peça, juntamente ao processo de criação da série de obras que desenvolvi, evidenciando como teoria e prática se entrelaçam no desenvolvimento do trabalho artístico.

O crochê, tanto na produção artesanal quanto na criação artística, apresenta diversas possibilidades criativas. O fazer manual têxtil é mais complexo do que muitos acreditam e, sem necessitar de ferramentas caras e ambiente de trabalho próprio, a técnica dos forros de mesa e bichos de pelúcia também pode tecer arte.

CAPÍTULO 1: O FIO

Cresci rodeada de linhas e tecidos. Minha tia Maria Beatriz, que é a irmã mais velha da minha mãe e também é minha madrinha de batismo, é hoje uma costureira aposentada. Ela criou sozinha seus dois filhos com o que ganhava com a costura. Minha mãe luza e sua outra irmã, chamada Maria Celenita, sempre fizeram prendas de crochê para usar em casa. Foi com essas três mulheres que aprendi a costurar e crochetar.

Quando criança, eu passava longas tardes no ateliê de costura de minha madrinha, brincando com os retalhos, fazendo saínhas e blusínhas para minhas bonecas com agulhas de mão, até que ela me considerasse apta o suficiente para aprender a usar a máquina. Ao mesmo tempo, em casa, eu pedia à minha mãe para me ensinar o crochê, mesmo que eu não avançasse para além das famosas correntínhas.

Por parte da família paterna, minha avó Rosa partiu quando eu tinha apenas oito anos, antes que pudesse me ensinar a tecer. No entanto, deixou como herança diversas colchas de lã feitas em tear, confeccionadas por ela e sua irmã mais próxima, com fios que elas mesmas fiavam na roca. Esse legado, advindo de diferentes mulheres de minha família, foi o que, provavelmente, despertou em mim a paixão pela criação manual e, com certeza, fundamenta minha aproximação afetiva e artística com as práticas têxteis.

Minha relação com o têxtil, no entanto, não se limita à herança familiar. Crescer geograficamente próxima ao polo têxtil de Goiás ampliou minha conexão com universo dos fios e tecidos, sobretudo por meio da minha parenta que ganhava a vida com confecção. Segundo pesquisa do IBGE publicada em 2020, o arranjo populacional de Goiânia concentra o maior polo de vestuário e calçados do país, atraindo pessoas dos estados de Tocantins, Pará, Mato Grosso e Bahia e polarizando 161 cidades (IBGE, 2020, p. 86). Essa centralidade não surgiu de forma repentina: a história do setor têxtil de Goiânia se inicia em 1954, com a fundação da primeira loja de tecidos, a Tecidos Tita. Naquele momento, existiam também outras duas lojas no seguimento: a Casa Evolução e a Loja Pernambucanas. Entretanto, tais lojas, que vendiam tecidos, não eram especializadas em rupas confeccionadas. Além disso, eram localizadas em

Campinas, um vilarejo anterior à fundação da capital do Estado de Goiás que foi assimilado pela cidade. Até então esse era um bairro afastado e de difícil acesso, ligado ao centro por uma estrada sem asfalto. Enquanto isso, a loja Tecidos Tita estava situada no Setor Central, diferenciando-se justamente por estar inserida no coração de Goiânia (Porto, 2019).

Na década de 1950, o comércio de tecidos encontrava na capital de Goiás um terreno fértil para se expandir por conta da baixa concorrência de venda de tecidos, o que favorecia o setor, pois não existiam lojas de roupas a pronta entrega. Todo o comércio de vestuário funcionava por encomenda, atendido por costureiras e alfaiates que, em sua maioria, trabalhavam em domicílio. Foi em meados da década de 1960 que esse cenário começou a mudar, quando surgem as três primeiras confecções estabelecidas em diferentes pontos da cidade, dando início ao desenvolvimento do setor de confecções em Goiânia (Porto, 2019).

Outro importante marco para a consolidação de Goiânia como polo têxtil é o surgimento da Feira Hippie, no final da década de 1960. Sua atual localização na Praça do Trabalhador é recente historicamente, visto que a feira mudou de lugar outras três vezes até ser fixada no ano de 1995. Inicialmente localizada no Parque Mutirama, por motivos como rápida expansão e alto número de visitantes, precisou ser movida para um ambiente que comportasse suas necessidades. A mudança da feira para a Praça do Trabalhador impulsionou o turismo de compra e fortaleceu a rede comercial da cidade devido à proximidade com a Rodoviária de Goiânia. Simultâneo ao crescimento da Feira Hippie, acontecia a expansão do segmento confeccionista, reforçando mutuamente suas dinâmicas. Já nos anos 2000, o aumento expressivo dos valores dos aluguéis dos comércios da Avenida Bernardo Sayão – o principal centro de comércio de vestuário até aquele momento – compele comerciantes a migrar para a chamada “Região da 44”. Atraídas por maior oferta de clientes e aluguéis mais baratos, as lojas se instalam em empreendimentos privados na região e consolidam definitivamente a área como o principal eixo de comércio da capital. Assim, Goiânia e, em escala mais ampla, Goiás, conquistaram reconhecimento nacional como polo têxtil (Correa; Lima, 2023).

Dessa forma, a herança familiar ligada aos fios, somada ao contexto histórico e urbano constituiu um terreno fértil para que minhas práticas artísticas se desenvolvessem. Não foi apenas uma coincidência geográfica ou uma memória

afetiva isolada, mas um conjunto de experiências que moldaram minha curiosidade em relação ao universo têxtil. Desde a infância, costumo visitar com frequência o setor Campinas, acompanhada de minha mãe e minhas tias, em busca de tecidos e aviamentos. A miríade de cores e texturas alimentava minha criatividade. Sinto que tal vivência só foi possível graças ao forte comércio têxtil em Goiânia, somado à experiência profissional da minha madrinha, que sempre me guiou no mundo da costura.

Com esse repertório inicial, entre saberes familiares e experiências cotidianas, iniciei o curso de Artes Visuais Bacharelado já possuindo noções básicas de costura e crochê, que tive a curiosidade de aprender mais durante o ensino médio, anos que coincidiram com o período de pandemia. Nunca tive aulas formais sobre nenhuma das técnicas, o que eu não conseguia sozinha, minha mãe e minhas tias me ensinavam e sempre olhavam meus trabalhos para “corrigir” e dar conselhos. Desse modo, posso afirmar que entrei na universidade com a técnica do crochê já pulsante, compreendendo como era possível a construção de formas bidimensionais e tridimensionais, formando a base para minhas primeiras explorações com a linha.

Foi justamente nesse contexto que, logo no início da graduação, em 2022, cursei a disciplina Introdução ao Tridimensional, ministrada pela professora Eliane Chaud, na qual os alunos foram instigados a explorar o conceito de linha na tridimensionalidade. Naturalmente, fui direto aos fios, e essas experimentações me levaram rumo à técnica do crochê. Como eu já fazia amigurumis, bonecos de crochê a partir de uma técnica japonesa, eu tinha certa experiência com a criação na tridimensionalidade, o que facilitou meu trabalho no tridimensional. Entretanto, essa prática de criar bonecos e pelúcias me deixou presa a necessidade de dar alguma forma específica aos trabalhos e, por isso, tive dificuldade no início da produção. No decorrer do semestre, fui me acostumando a crochê sem instruções prévias e sem marcações, abraçando o elemento do acaso nas formas e nas cores. Ao final da disciplina, apresentei uma peça que chamei de “Ideias” (Figura 1 e Figura 2), com vários elementos cônicos de crochê pendurados como se fosse um móvel e cujos conteúdos – linhas acrílicas e linhas de algodão – extravasavam por baixo. Tive a oportunidade de apresentar esse trabalho no ExpoLab da FAV na exposição *Entrelinhas Entreformas* no final do mesmo ano.



Figura 1 - Laís B. Ferreira, "Ideias", 2022. Madeira, lã acrílica, linha de algodão, tinta acrílica. Dimensões: 85 x 30 x 21,5 cm. Fonte: acervo pessoal.



Figura 2 - Laís B. Ferreira, detalhe de "Ideias", 2022. Madeira, lã acrílica, linha de algodão, tinta acrílica. Dimensões: 85 x 30 x 21,5 cm. Fonte: acervo pessoal.

No segundo semestre do mesmo ano, entrei em um projeto de Iniciação Científica, que correspondeu a dois períodos, a convite da professora Eliane Chaud. O objetivo principal desse projeto era explorar materiais e técnicas têxteis no desenvolvimento artístico. No decorrer da pesquisa, testei diferentes técnicas e suportes, li textos a fins, visitei exposições e produzi trabalhos artísticos – duas séries e uma peça independente – que discorrerei sobre em seguida.

Naquele momento, a linha era o principal material de minhas experimentações. Como já tinha trabalhado anteriormente com crochê, decidi testar algo diferente e iniciar com tentativas de tecelagem, mas me frustrei. Deixei a tecelagem de lado por um momento, e, me encontrando melhor na costura, resolvi experimentar essa ação no suporte da tela de pintura. Costurei e amarrei uma miríade de linhas que ficam "penduradas" em uma tela, como se escorressem. Trabalhei com linhas de barbante de composição 100% algodão, muito versáteis, que, além de possuírem diversas

espessuras no mercado e ser possível separar os fios que compõem a linha, também respondem bem a tingimentos e a serem penteadas, gerando várias possibilidades de resultados.



Figura 3 - Laís B. Ferreira , "Cascata Policrômica", 2022. Tela, linhas de algodão e tinta acrílica. Dimensões: 30 x 55 cm. Fonte: acervo pessoal.

No segundo e último semestre da Iniciação Científica, tentei retomar a técnica da tecelagem em minhas produções. Esse desejo foi fortalecido após meu encontro

com tecelãs e fiandeiras na Feira Agro Centro-Oeste Familiar 2023. Na minha produção, pela falta de um tear, utilizei um bastidor para apoiar as linhas da urdidura. Teci com uma grande quantidade de fios e tiras de tecidos diferentes, resultando em peças de cores e tamanhos distintos, mas todos em pequeno formato.

Para o último trabalho que produzi durante a Iniciação Científica, empreguei as ações de costurar, amarrar e bordar. Me interessei ao assistir um vídeo sobre bordado *luneville*, ou também chamado de bordado francês, que se trata de uma técnica de bordado que utiliza uma agulha especial para aplicar pedrarias em tecidos de trama mais aberta. Essa agulha possui um pequeno gancho na ponta, que permite enlaçar a linha em que estão colocadas as contas e criar uma correntinha no verso do tecido. Me surpreendi com a semelhança de tal agulha com uma agulha de crochê comum e me questionei se seria possível desenvolver a técnica, até certo ponto, com os materiais a meu dispor. Escolhi como suporte a tela de juta, que preendi ao bastidor; utilizei linhas de algodão e diversos retalhos para poder criar diferentes formas mesclando as técnicas de bordado e costura, e assim finalizei a série “Fragmentos Cromáticos” (Figura 4 e Figura 5) e, por conseguinte, o processo da Iniciação Científica.



Figura 4 - Laís B. Ferreira, Série "Fragmentos Cromáticos", 2023. Retalhos de poliéster, juta e barbante. Dimensões: 31 x 165 cm. Fonte: acervo pessoal.



Figura 5 - Laís B. Ferreira, detalhe da série "Fragmentos Cromáticos", 2023. Retalhos de poliéster, juta e barbante. Dimensões: 31 x 165 cm. Fonte: acervo pessoal.

Minha participação nesse projeto contribuiu para meu desenvolvimento como artista estudante, expandindo a minha visão sobre meu próprio fazer artístico. As novas habilidades e conhecimentos que adquiri durante as produções foram de grande valor e me levaram para fora da minha zona de conforto, permitindo-me experimentar além do que achei que poderia. Nesta trajetória, fui capaz de me desprender da necessidade de criar formas identificáveis e compreender que a criação artística não se faz somente de figuração. Essa pesquisa me motivou a dar continuidade na minha investigação dos fazeres têxteis em minha produção nos semestres seguintes e também culminou na produção deste trabalho de conclusão de curso.

No primeiro semestre de 2024, a oportunidade de produzir em têxtil retorna na disciplina de Arte e Tecnologia, ministrada pelo Professor Edgar Franco. A proposta era criar algo relacionado ao conceito de fractais segundo o matemático polonês Mandelbrot. Aqui no texto, não adentrarei em fórmulas e postulados matemáticos, pois não é minha área de interesse, mas sinto que é necessário explicar que, de maneira geral, um fractal é um objeto geométrico fragmentado, com uma estrutura que se

repete em várias escalas, de forma infinita. Meu plano para essa atividade era unir o crochê, uma técnica manual tradicional, à tecnologia computacional que é necessária para o cálculo acerca da geração de imagens fractais. Inicialmente, gerei uma série de imagens digitais usando um simples software de celular chamado *Fractal Eye – Criação de Imagem* tentando criar formas similares a criações de crochê. Em seguida, escolhi a figura que parecia mais reprodutível para construir em crochê e tingi o trabalho com pigmento para tecido (Figura 6 e Figura 7).

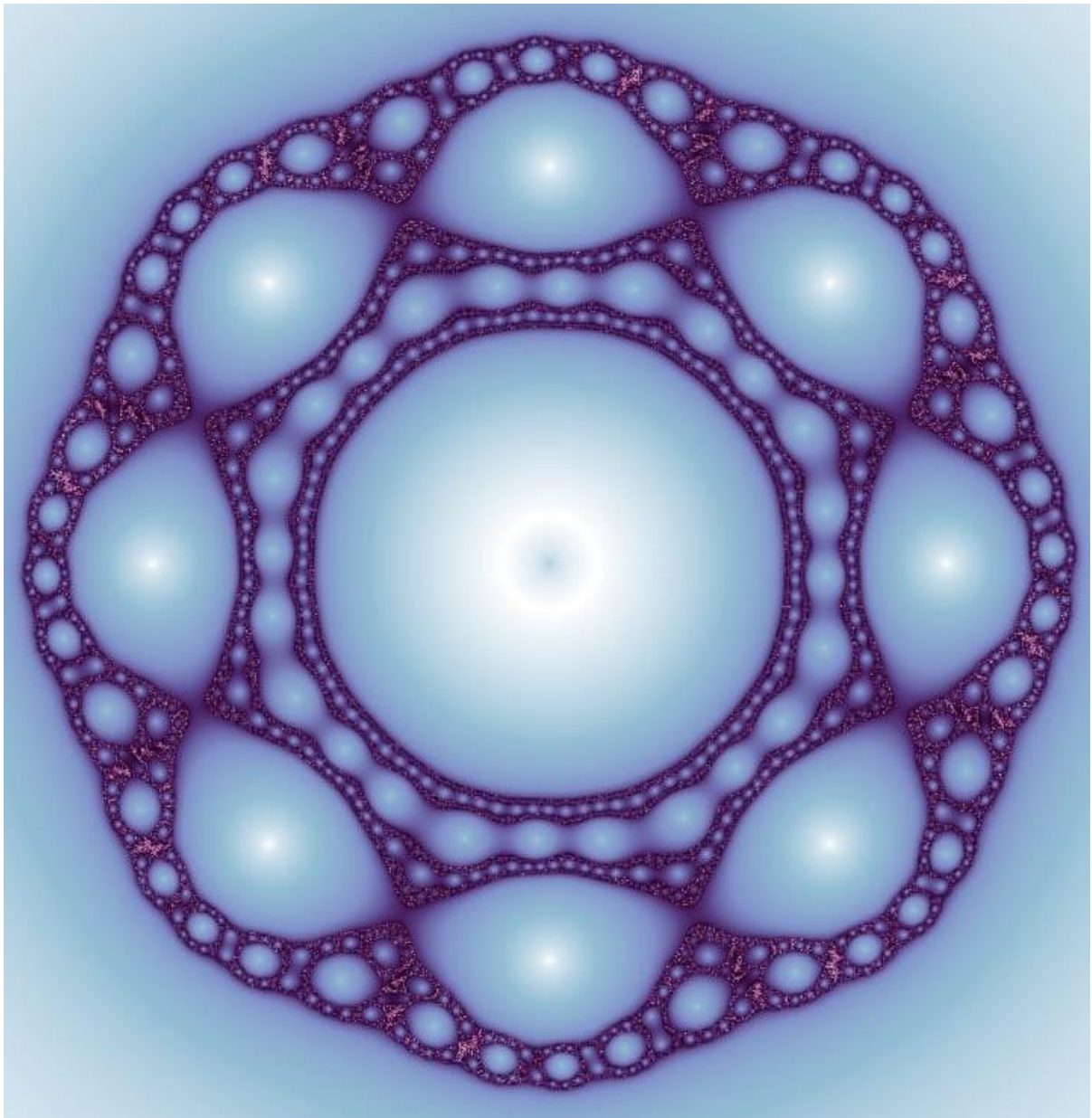


Figura 6 - Imagem fractal gerada em software. Fonte: acervo pessoal.

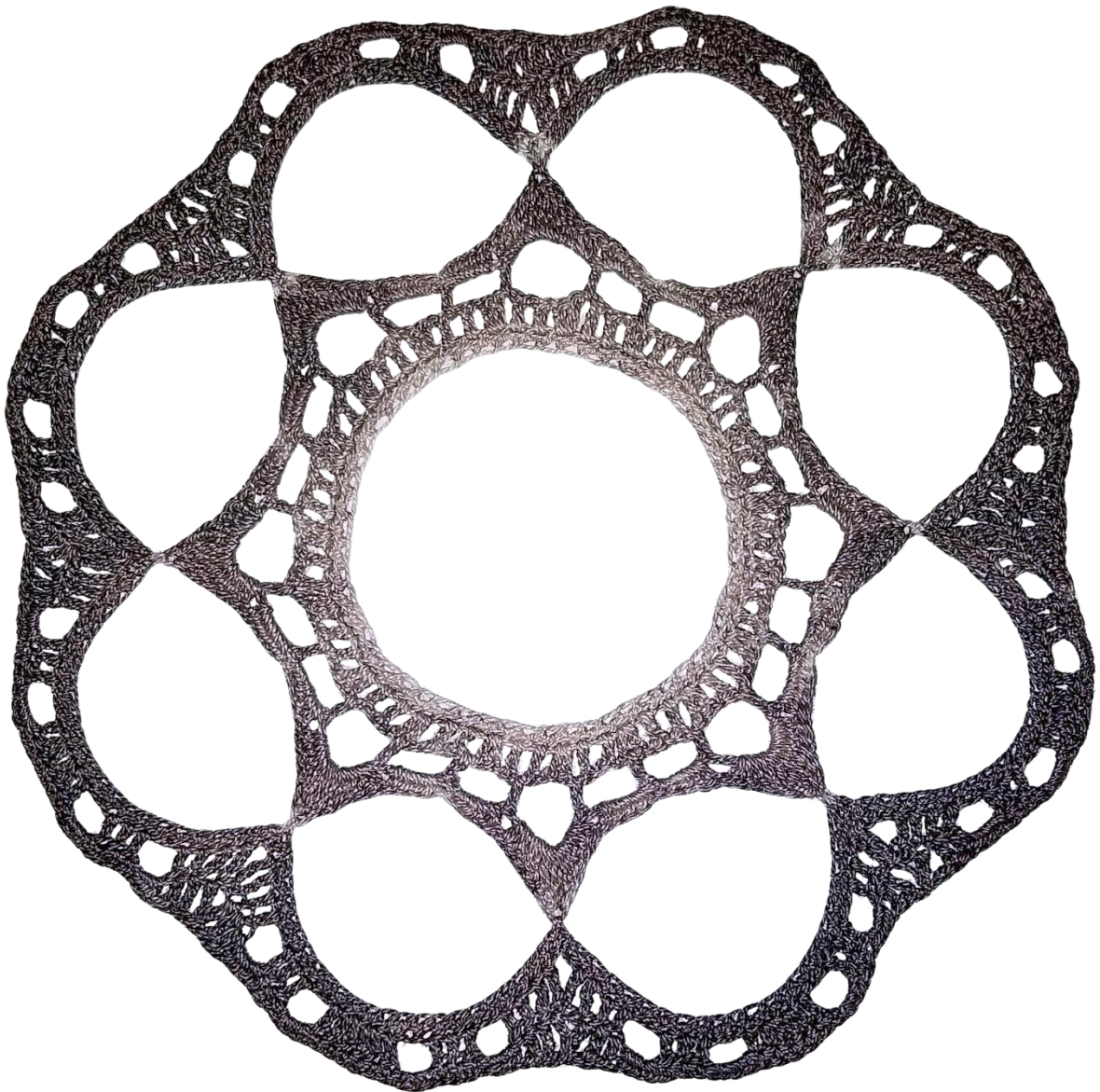


Figura 7 - Laís B. Ferreira, "Ponto Triplo", 2024. Linha de algodão e corante para tecido. Dimensões: 20,5 x 20,5 cm. Fonte: acervo pessoal.

Essa produção me conduziu à reflexão sobre o trabalho intelectual matemático por trás da produção em crochê, necessário para garantir um certo formato intencionado. O crochê se apoia na geometria e na aritmética, partindo de formas geométricas, como círculos, quadrados e triângulos. Mais a fundo, é o cálculo de potenciação que indica a quantidade de pontos necessários em cada momento para que seja feito o objeto – especialmente se esse não segue um padrão convencional. Acredito que parte considerável dos crocheteiros faça isso de forma intuitiva, sem necessariamente usar fórmulas matemáticas e calculadora para chegar a um

resultado, mas é certo que sem matemática não há crochê. Esse assunto retomarei mais adiante, no capítulo 3.

Em sequência a essa produção, ainda na disciplina mencionada acima, me transporte para uma discussão sobre as oposições entre orgânico e sintético e também entre tecnologia e natureza. Já que esse era o assunto das aulas naquele momento, decidi experimentar as possibilidades de abstração a partir de imagens de placas de circuito interno e, aconselhada pelo Professor Edgar Franco, fui em busca de explorar texturas orgânicas em bordado e aplicação de costura para chegar a um resultado que unisse todas essas ideias. Por fim, obtive uma peça em tecido de 77 por 60 cm, com aplicações de diferentes retalhos e bordado a mão livre em máquina de costura (Figura 8).



Figura 8 - Laís B. Ferreira, "Sem Título", 2024. Tecidos e linhas de algodão. Dimensões: 77 x 60 cm. Fonte: acervo pessoal.

Simultaneamente, em outra disciplina, ministrada pela professora Eliane Chaud, li “Ideias para adiar o fim do mundo”, de Ailton Krenak. Essa leitura me fez pensar sobre a possibilidade de um fim iminente e sobre o perecimento da vida natural. Com isso em mente, fiz várias folhas pinadas (que são folhas que possuem folhas menores dispostas ao longo de um eixo central) em crochê nas cores verde cítrico, verde bandeira, laranja, terracota e preto. Organizei-as para serem dispostas de maneira que as mais claras ficassem por cima e as mais escuras por baixo, criando uma graduação de cores. Prendi tudo em uma base costurada de linhã terracota de 30 por 40 cm, simulando a folhagem de uma planta, que certas folhas morrem enquanto outras nascem. Esse tinha sido o único trabalho em que eu uni as técnicas de crochê e costura, mesmo que esta tenha um papel muito mais estrutural do que simbólico nesse trabalho. De todo modo, essa peça, que chamei de “Ciclo” (Figura 9), me abriu caminhos na combinação de técnicas têxteis.



Figura 9 - Laís B. Ferreira, "Ciclo", 2024. Tecido e linhas de algodão. Dimensões: 30 x 40 cm. Fonte: acervo pessoal.

No segundo semestre do ano de 2024, cursei Educação Musical, Tecnologia e Mídias, uma disciplina extracurricular da Escola de Música e Artes Cênicas. Uma das atividades dessa matéria era escrever um e-book pedagógico (para visualizar, acesse o link <https://artetramasonline.wordpress.com/2024/12/03/e-book-como-fazer-arte-com-croche/>) sobre um assunto de interesse do aluno e eu, naturalmente, escolhi o crochê. Para a produção deste livro digital, que intitulei “Como Fazer Arte com Crochê” (Figura 10) , retomo a relação entre a matemática e a técnica, mas de maneira mais simples e didática. Afinal, o objetivo era incentivar o leitor a começar a aprender crochê, números e teorias complicadas podem afastar um iniciante. Além disso, escrever esse material didático me ajudou a ter um olhar mais atento aos fundamentos da prática do crochê que, àquela altura, já estavam completamente arraigados em mim, e perceber certas peculiaridades, como a posição do gancho da agulha para puxar a linha.



Figura 10 - Capa do e-book "Como Fazer Arte com Crochê", 2024. Fonte: acervo pessoal.

Ainda no segundo semestre de 2024, cursei a disciplina de Laboratório de Produção 2 com a Professora Flávia Leme. Naquele semestre, busquei expandir minhas habilidades e explorar novas possibilidades dentro do universo do crochê. Como já havia me interessado por tapeçaria em crochê, decidi experimentar essa técnica. Optei por começar de forma simples, criando imagens a partir da troca de cores na trama do crochê. Essa abordagem transforma a malha de pontos em uma espécie de tabela ou uma imagem pixelada, em que cada quadradinho compõe a formação da imagem final. Para me orientar, fiz um esboço digital simples, porém acabei realizando algumas alterações durante o processo de execução. Depois, passei para um papel quadriculado a imagem de um ícone representando uma pessoa em pé, que funcionou quase como a minha receita – termo que se refere às instruções no crochê. As formas coloridas foram sendo criadas com as linhas que estavam à minha disposição enquanto crocheta. Foi um processo desafiador, mas recompensador, que me permitiu compreender outra maneira de manipular a técnica do crochê para criar representações visuais. Por ser uma experimentação de técnica, a peça final, que nomeei “Invasão da Forma” (Figura 11), possui a medida de 18 por 18 cm.



Figura 11 - Laís B. Ferreira, "Invasão da Forma", 2024. Linhas de algodão e lã acrílica. Dimensões: 18 X 18 cm. Fonte: acervo pessoal.

Foi com esse trabalho, ao apresentá-lo aos professores Rubens Pileggi e Eliane Chaud, que se abriu para mim um leque de possibilidades de investigação artística. Essas descobertas me impulsionaram a escolher o crochê e a criação pictórica por meio da linha, entre outros assuntos que dialogam com essas ideias, como foco da produção que desenvolvo neste Trabalho e Conclusão de Curso. Percebi, então, que a linha poderia se expandir para além de um simples recurso material.

CAPÍTULO 2: O PONTO

Trago para a reflexão deste capítulo alguns artistas e referenciais teóricos que contribuíram para a produção do presente trabalho, pois, como afirma Cecilia Almeida Salles (1998, p. 42), “[...] uma obra não pode viver nos séculos futuros, se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho”. A seguir, abordarei questões relativas à relação entre a arte têxtil e o trabalho artesanal, explorando o deslocamento do fazer manual têxtil de uma peça como produto utilitário para a produção de um trabalho com a intenção artística utilizando as mesmas técnicas. Além disso, trabalhos de artistas que tiveram impacto no meu próprio fazer serão brevemente discutidos.

Na contemporaneidade, a arte têxtil frequentemente ocupa o espaço de transição entre o que é considerado artesanato e o que é reconhecido como arte ou vice-versa. As fronteiras que separam as técnicas tradicionais das belas artes das práticas artesanais são fluidas e, muitas vezes, se entrelaçam. Essa perspectiva, contudo, não surgiu de maneira imediata, mas resulta de um longo percurso histórico marcado por disputas de legitimidade por diversos artistas. No ocidente, desde o renascimento, as artes manuais aplicadas não apenas eram separadas das denominadas “grandes artes”, como também eram classificadas como inferiores. O artista era valorizado por traduzir atividade intelectual em habilidade técnica, enquanto o artesão era reduzido à condição de mero executor de tarefas estritamente manuais (Simioni, 2010).

Esse processo de hierarquização vai se consolidando ao longo dos séculos XVII, XVIII e no início do século XIX com o surgimento dos estudos de crítica da arte e história da arte. Nesse meio tempo, o filósofo humanista francês Charles Batteaux estabeleceu critérios para classificar as produções humanas segundo os fins a que se destinavam. Em sua lógica, o artesanato estaria entre as artes mecânicas, voltadas a servir às necessidades físicas dos homens. Em outra categoria estariam as belas-artes, que englobariam a pintura e a escultura, além de música, dança e poesia e cujo único objetivo é a fruição estética. A terceira e última categoria contemplaria a eloquência e a arquitetura, artes que possuem utilidade e beleza simultaneamente (Batteaux, 2009). Assim, a hierarquia entre o útil e o belo instituiu o lugar do artesanato, por muito tempo, no espaço do “menor”.

Ainda dentro do contexto de hierarquização, o desenvolvimento das Academias de Arte, entre os séculos XVI e XIX, intensificou a exclusão das mulheres do ensino artístico. Desse modo, o aprendizado das “artes superiores” foi direcionado aos homens, enquanto as mulheres foram relegadas a disciplinas consideradas menores, como aquarela e bordado. Assim, mulheres e as modalidades “menores” da arte passam a fazer parte de um ciclo vicioso, que associava o feminino às práticas tidas como artesanais, desvalorizando tanto as criadoras quanto os gêneros artísticos que elas dominavam. Os trabalhos produzidos por mulheres eram considerados inferiores e as técnicas por elas exercidas – frequentemente relacionados ao têxtil – eram depreciadas justamente por carregarem associações ao feminino (Simioni, 2010).

Tal estrutura de pensamento começa a ser questionada com o surgimento do movimento *Arts & Crafts* no final do século XIX na Inglaterra. Liderado por William Morris, o movimento buscava resgatar métodos e práticas artesanais e conseguiu provocar certa revalorização dos fazeres têxteis. Entretanto, a intenção principal de Morris, era criticar o sistema capitalista, sobretudo em relação à mecanização e à perda de qualidade na produção industrial, e não a revisão do trabalho artístico feminino. Para mais, as colaboradoras, que participavam ativamente do processo de produção, continuaram a ser omitidas, inclusive no caso do próprio Morris. Como observa e exemplifica Simioni no seguinte trecho:

Seria interessante pensarmos nas muitas “artistas colaboradoras” presentes nas notas de rodapé da história da arte. Tais como a esposa e a irmã de Morris, que fabricavam os tapetes que ele desenhava, e cujos nomes são praticamente desconhecidos; ou Charlotte Perriand, parceira de Le Corbusier nas decorações de seus edifícios, figura ofuscada pela fama do arquiteto, a quem se atribuem muitas de suas criações; e ainda Elise Djo-Bourgeois, esposa do arquiteto Djo-Bourgeois, colaboradora nos conjuntos decorativos e responsável pela parte têxtil, mas raramente nomeada. É exatamente o que ocorre no Brasil com Regina Graz, esposa de John Graz, companheira nos projetos de decoração do marido, responsável pela parte têxtil, porém classificada, geralmente, como “executora”, enquanto ele consta como “designer”. (Simioni, 2010, p.6)

A observação de Simioni evidencia como, mesmo que o movimento *Arts & Crafts*, tenha promovido a valorização do fazer manual, as mulheres ainda permaneceram à margem do reconhecimento artístico. Ele não rompeu com a lógica patriarcal que sustentava a desvalorização do trabalho feminino. De modo semelhante, a Bauhaus, com sua máxima de unir beleza e utilidade, demonstrou uma

percepção menos monolítica sobre a arte, mas continuou a segregar as mulheres dos cursos mais prestigiados e, portanto, “masculinos”, da escola. Em primeiro momento, a política de admissão da escola permitia a matrícula de qualquer pessoa, desde que sua educação prévia fosse considerada adequada e houvesse vaga. Entretanto, o número de candidatas femininas surpreendeu a coordenação da escola e logo foi estabelecida uma separação que direcionava as estudantes mulheres às aulas de cerâmica, tecelagem e encadernação, independente de seus talentos ou conhecimentos. Por esse motivo, diversas alunas, posteriormente, saíram da Bauhaus para dar continuidade a carreiras que não envolviam o têxtil (Weltge, 1993).

Mesmo com a subvalorização do Ateliê de Tecelagem, esse foi o único dos programas da escola que perdurou durante toda a existência da Bauhaus. O curso de tecelagem foi um importante canalizador e laboratório de experimentações para muitas artistas. Diversas alunas seguiram por outros caminhos, enquanto outras permaneceram no ramo e levaram a carreira têxtil à frente. Uma dessas artistas que permaneceu na tecelagem foi Gunta Stölzl, que ingressou na Bauhaus como estudante em 1919 e permaneceu na instituição até 1931, tornando-se a única mulher a lecionar como mestre. No Ateliê de Tecelagem, destacou-se por seu entusiasmo e sede de conhecimento, aprendendo, ensinando e promovendo trocas com as colegas por meio de experimentações (Weltge, 1993).



Figura 12 - Gunta Stölzl no Ateliê de Tecelagem da Bauhaus em Dessau, década de 1920. Fonte: Gunta Stölzl Digital Archive. Disponível em: <https://www.guntastolzl.org/Documentation/Photos/Dessau-Photos/i-N8ffWD9>. Acesso em: 4 nov. 2025.

Assim como muitas de suas colegas, Stölzl já possuía formação artística anterior: estudou pintura, história da arte e cerâmica entre 1914 e 1916 na Escola de Artes Aplicadas em Munique. Seu repertório em pintura foi essencial para sua atuação na tecelagem, seu olhar pictórico se transportava para suas composições têxteis. A artista elaborava o design de suas tecelagens em aquarela, guache, lápis e colagens (Weltge, 1993). O uso expressivo de cores e formas onduladas em composições abstratas que ocupam todo o espaço pictórico da tapeçaria revela consonância com os ensinamentos de Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee, artistas que lecionavam na Bauhaus naquele momento. Embora inicialmente rotulado como

decorativo, o trabalho de Stölzl ultrapassava essa categorização, ao propor uma fusão entre as formas, linhas e cores, do bidimensional e a textura e a estrutura do material têxtil, afirmando a tapeçaria como campo de invenção artística.



Figura 13 - Gunta Stölzl, desenho em aquarela e lápis, década de 1920. Fonte: Women's work: textile art from the Bauhaus.



Figura 14 - Gunta Sölz, "Red Green", 1928. Algodão, seda e linho. Dimensões: 158 x 100 cm. Fonte: Gunta Sölz Digital Archive. Disponível em: <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Dessau-WallHangings-and-Rugs/i-4h4SxCp>. Acesso em: 4 nov. 2025

Durante os primeiros anos da Bauhaus, em Weimar, as estudantes de tecelagem possuíam grande liberdade criativa e de experimentação, resultando em trabalhos completamente diferentes da produção têxtil industrial. Entretanto, com o passar do tempo e a troca de direção da escola, os objetivos da instituição mudaram

e a produção artística deixou de ser o foco para abrir espaço para o design e o trabalho para a indústria. Não foi diferente com o Ateliê de Tecelagem que, já em Dessau, ficou mais conhecido por “Laboratório de Design” e suas participantes passaram a desenhar para produção fabril. Até mesmo Gunta Stölzl adere ao novo *modus operandi*, mas retorna ao fazer artístico anos depois (Weltge, 1993). Naquele momento, a produção têxtil artística foi, mais uma vez, desvalorizada e sufocada em prol da criação de utilitários.

Antes mesmo do encerramento forçado das atividades em 1933, diversos membros da Bauhaus se viram pressionados a deixar a Alemanha. Gunta Stölzl se muda para Zurique, na Suíça, em 1931 e se depara com uma indústria têxtil ultrapassada, pouco aberta aos princípios da Bauhaus. Anni Albers, artista têxtil que participou do Ateliê de Tecelagem juntamente a Stölzl, busca refúgio nos Estados Unidos e se torna professora na Black Mountain College, no estado da Carolina do Norte. Na América, Albers encontra um cenário muito mais aberto a experimentações artísticas e pode continuar sua produção com mais liberdade (Weltge, 1993).

Diversas estudantes do curso de tecelagem, assim como membros da escola como um todo, que saíram da Alemanha em decorrência do regime nazista contribuíram significativamente para a disseminação não somente das ideias da Bauhaus, mas também das artes têxteis em sentido amplo. Nos Estados Unidos, essas artistas exerceram papel fundamental na consolidação de uma nova percepção do têxtil. Como aponta Weltge, ao discutir os desdobramentos do exílio dos “*Bauhäusler*”:

O verdadeiro ganho, no entanto, foi o renascimento da tecelagem manual nos Estados Unidos. Uma nova consciência do design têxtil como entidade independente foi fomentada por meio de um número sem precedentes de exposições em todo o país. Paralelamente à evolução do Ateliê de Tecelagem original, a tecelagem manual levou ao design para a indústria, tão comum hoje em dia que sua ausência dificilmente pode ser imaginada. (Weltge, 1993, p. 10 - 11, tradução própria)

Esse movimento de valorização da tecelagem e de reconhecimento do potencial expressivo dos materiais têxteis foi essencial para que, nas décadas seguintes, tais práticas conquistassem espaço no circuito internacional da arte contemporânea. É nesse contexto que surge a Bienal de Lausanne, na Suíça, iniciada

em 1962, marco histórico internacional da arte têxtil. As exposições tinham como objetivo principal apresentar tapeçarias como arte contemporânea. De seu início até sua extinção, em 1995, foram realizadas dezesseis exposições que possibilitaram que artistas contemporâneos expressassem seus interesses em têxtil (Cotton, 2012).

A partir da década de 1970, o feminismo nos Estados Unidos possibilita uma outra abordagem das técnicas manuais, enfim buscando romper com as hierarquias estabelecidas no mundo da arte até então (Simioni, 2010). A integração das práticas consideradas femininas no campo da arte – majoritariamente masculino – torna o têxtil matéria e linguagem para a crítica ideológica.

No Brasil, dentre diversos artistas contemporâneos que utilizam materiais e técnicas têxteis em suas produções, me interessei por Sonia Gomes e suas diferentes maneiras de trabalhar e apresentar tecidos e linhas. Gomes nasceu no interior de Minas Gerais, em uma cidade marcada pela indústria têxtil. Aprendeu a costurar sem aulas formais e iniciou sua prática com a customização de suas próprias roupas e a confecção de acessórios. O que começou como mecanismo de afirmação pessoal culmina em um fazer artístico que mescla categorias das belas artes e das artes aplicadas.

Filha de mãe negra, de origem simples, e pai branco, pertencente a uma família abastada, Gomes perdeu a mãe ainda na infância e foi criada pelas irmãs do pai. Cresceu deslocada entre os parentes paternos, em um ambiente marcado pela falta de afeto e pelo racismo velado. Naquela casa, Sonia procurava refúgio nos livros da biblioteca, sobretudo nas enciclopédias de biologia, nas quais se encantava pelas descrições e ilustrações do corpo humano. O acesso à educação formal proporcionado por sua família paterna somou-se ao aprendizado da tradição transmitido por sua avó materna, com que viveu até o falecimento de sua mãe e teve contato durante visitas esporádicas posteriores (Carneiro; Fonseca, 2018). Esses diferentes saberes se entrelaçam e moldam o processo artístico de Gomes. Tal fusão transparece em seus trabalhos, que apresentam formatos orgânicos, cheios de torções e ligamentos, evocando simultaneamente a anatomia humana e os amuletos de benzimento da tradição religiosa da avó materna.

Essa dimensão memorial também se manifesta nos materiais que utiliza. A maioria dos elementos presentes nas criações de Sonia Gomes advém de doações e

presentes: são vestidos, colchas, retalhos e amostras de tecidos que a artista transforma em arte. Cada fragmento, que traz consigo histórias e memórias, é retirado do seu local de funcionalidade (Carneiro; Fonseca, 2018). Os gestos de costurar, amarrar, torcer e unir tecidos, gestos ligados ao fazer artesanal, fabricam obras que nada têm em comum com a fabricação têxtil industrial da cidade em que cresceu a artista. Nos trabalhos de Gomes não há somente uma revalorização das técnicas manuais têxteis, mas também um deslocamento de produto utilitário para objeto artístico. Isso fica claro em “Maria dos Anjos” (Figura 15), obra criada a partir de um vestido de noiva doado a Sonia Gomes por sua dona anterior 50 anos após ter sido usado. Pelas mãos de Sonia, o vestido é descaracterizado, com os cortes, amarrações e costuras ele perde sua utilidade, mas se torna arte.



Figura 15 - Sonia Gomes, "Maria dos Anjos", 2017-2018. Instalação. Fonte: Pace Gallery. Disponível em: <https://www.pacegallery.com/journal/a-conversation-with-sonia-gomes-and-marina-perez-sim%C3%A3o/>. Acesso em: 1 nov. 2025

Em outra obra, intitulada “Magia” (Figura 16 e Figura 17), de 2014, o uso de inserções de crochê me chamou a atenção, pois, afinal, o crochê é minha técnica de

interesse, é a técnica com que criei artisticamente durante este ano de 2025 e discorro sobre neste Trabalho de Conclusão de Curso. Nesse trabalho de 2014, Sonia Gomes costura peças redondas de crochê, de que ela se apropriou, entre retalhos brancos e coloridos, o que cria a visualidade de círculos estampados e linhas irregulares em uma superfície. Gomes retira as peças de crochê, possivelmente guardanapos por conta do formato, do lugar de utilitário e decorativo e, literalmente, insere em arte.



Figura 16 - Sonia Gomes, "Magia", 2014. Costura, amarrações e tecidos diversos. Dimensões: 240 x 215 cm. Fonte: Mendes Wood DM. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/103/works/artworks-33236-sonia-gomes-magia-pano-series-magia-serie-pano-2014-2014/>. Acesso em: 1 nov. 2025



Figura 17 - Sonia Gomes, "Magia" em exposição, 2014. Costura, amarrações e tecidos diversos. Dimensões: 240 x 215 cm. Fonte: Mendes Wood DM. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/103-nascer-uma-vez-apos-a-outra-sonia-gomes/>. Acesso em: 1 nov. 2025

Ainda entre artistas contemporâneas, mas em outro continente, fui atraída pelos trabalhos de Joana Vasconcelos, artista portuguesa nascida em Paris em 1971. Ela utiliza os fazeres artesanais como meio de reflexão sobre o trabalho doméstico feminino e sobre as fronteiras entre arte e artesanato (Šarin, 2019). Na instalação “Contaminação” (Figura 18), uma obra monumental que combina uma miríade de materiais por meio de crochê, tricô e costura, Vasconcelos ocupa o espaço expositivo e o preenche de formas, cores e texturas que se entrelaçam. Em outro trabalho, intitulado “Varina” (Figura 19 e Figura 20), a artista parte de uma tradição portuguesa para elaborar uma enorme colcha de crochê, executada por mulheres da comunidade da cidade de Santa Maria de Feira. Com 15 por 35 metros, a colcha foi instalada sobre uma ponte na cidade do Porto e propõe algumas relações de inversão simbólica: o contraste de um objeto doméstico, associado ao ambiente privado e ao labor feminino, é colocado exposto ao público. Nessa peça, também é possível identificar um tensionamento da relação entre arte e artesanato, pois um trabalho de artesanaria

confeccionado por mulheres comuns é colocado em posição de arte contemporânea (Joana Vasconcelos, [2020]).



Figura 18 - Joana Vasconcelos, "Contaminação", 2008-2010. Tricô e crochê de lã feitos à mão, aplicações em feltro, malha industrial, tecidos e adereços, esferovite, poliéster e cabos de aço. Dimensões variáveis. Fonte: Pinault Collection.



Figura 19 - Joana Vasconcelos, "Varina", 2008. Crochê de algodão feito à mão, alumínio e cabos de aço. Dimensões: 1500 x 3500 cm. Fonte: Fundação Joana Vasconcelos. Disponível: <https://www.fundacaojoanavasconcelos.com/obra/?lang=en&id=16>. Acesso em: 4 nov. 2025

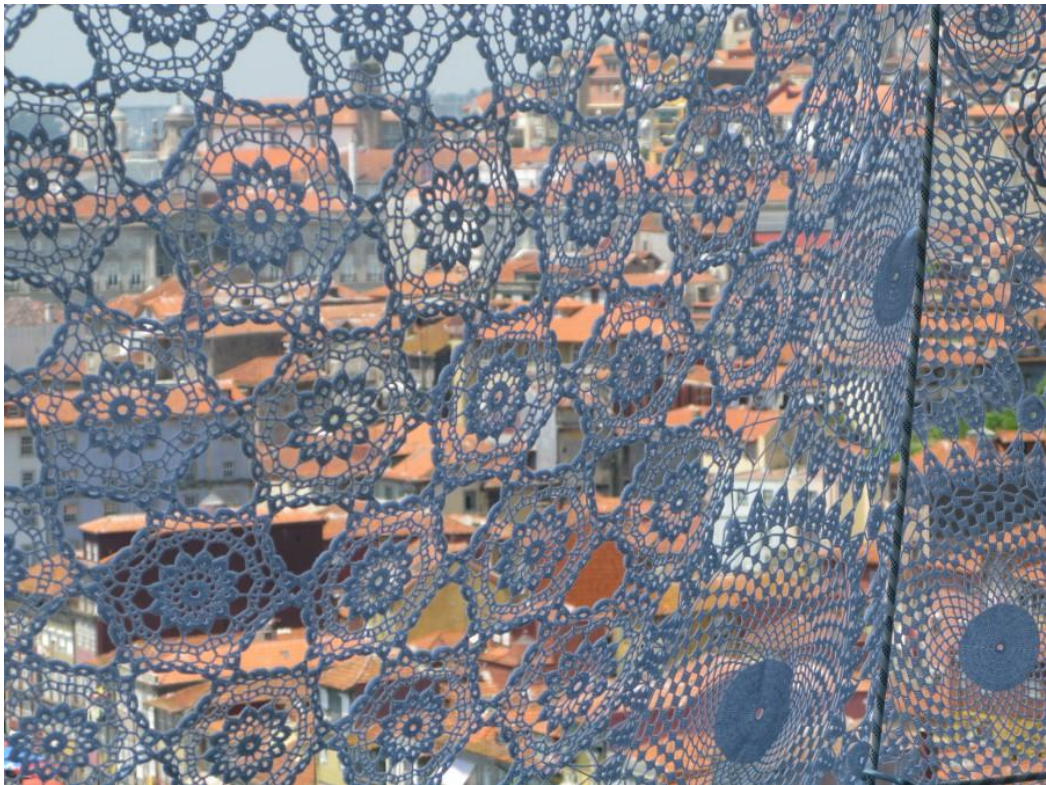


Figura 20 - Joana Vasconcelos, detalhe de "Varina", 2008. Crochê de algodão feito à mão, alumínio e cabos de aço. Dimensões: 1500 x 3500 cm. Fonte: Fundação Joana

Vasconcelos. Disponível em:
<https://www.fundacaojoanavasconcelos.com/obra/?lang=en&id=16>. Acesso em: 4
nov. 2025

Com o trabalho das artistas citadas, assim como de muitas outras que poderia citar, aconteceu – e ainda acontece – o crescente reconhecimento das práticas têxteis no cenário artístico internacional. Isso se reflete na 60ª Bienal de Veneza, ocorrida em 2024 e curada por Adriano Pedrosa, que reuniu diversas produções em linhas e tecidos. A curadoria de Pedrosa procurava destacar perspectivas fora da hegemonia do mundo da arte. Dentre outros assuntos, essa edição evidenciou como o têxtil, antes limitado ao espaço doméstico e ligado ao artesanal, tornou-se um território para debates estéticos e sociais na arte contemporânea (Felstead, 2025). Como se observa, as transformações notadas por Weltge na década de 1990 antecipavam essa expansão do campo para novos contextos. Como já havia afirmado em seu livro acerca da arte têxtil na Bauhaus:

A tecelagem começa a existir em um contexto mais amplo, sem os absolutos que a isolam. Instalações espaciais e têxteis em miniatura de requintada virtuosidade técnica podem coexistir. A monumentalidade e a necessidade de observar atentamente, de vivenciar a intimidade, não são mutuamente exclusivas. O design para a indústria continua sendo primordial. [...] O mundo se tornou menor, mas as oportunidades para os designers têxteis se expandiram. Da Bienal de Lausanne ao estúdio de design em Tóquio, arte e tecnologia ainda formam uma unidade. A busca por proporção e estética duradoura, iniciada pelos tecelões da Bauhaus, tornou-se global. (Weltge, 1993, p. 192, tradução própria)

CAPÍTULO 3: A CARREIRA

“Carreira” é como é chamada uma linha de pontos realizados em um trabalho de crochê. Para construir uma carreira, é necessário trabalhar pontos suficientes para garantir a continuidade do trabalho. Uma peça em crochê possui diversas carreiras em sua composição e elas precisam da anterior para se erguerem em cima, ao mesmo tempo que compõem a base para a próxima. Considero semelhante o trabalho artístico, especialmente na academia, pois deriva de experimentações e trabalhos anteriores para ser delineado ao mesmo passo que indica os caminhos para futuras produções. Como afirma Cecília Salles (1998, p. 21), “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas”. E assim como as carreiras no crochê formam uma trama visível de repetições e variações, o processo criativo revela-se como um tecido em constante construção, no qual cada gesto passado sustenta o que ainda está por vir. Foi durante a trajetória do curso que encontrei o caminho que sigo neste trabalho de conclusão de curso e sei que daqui partirei para outros.



Figura 21 - Amostra de construção das carreiras no crochê com ponto alto, a primeira carreira em linha branca e a segunda em linha vermelha, que é construída sobre a anterior. Fonte: acervo pessoal.

Durante a iniciação científica que mencionei em capítulos anteriores, percebi, por meio das minhas experimentações, que na técnica de tecelagem a construção do tecido ocorre diferentemente da construção do crochê, criando uma estrutura contínua e estável, porém fluida. No crochê, ela se dá ponto por ponto, resultando em uma estrutura mais rígida. A tessitura de uma peça de crochê é composta de maneira sequencial e acumulativa, em que cada ponto pode indicar diretamente o próximo, tanto ao lado quanto acima. Além disso, há a possibilidade de inserção ou exclusão de novos pontos em qualquer posição da trama sem prejudicar a continuidade da malha. Essa possibilidade de adicionar ou subtrair pontos durante a confecção confere ao crochê a viabilidade de improvisar, o que pode se aproximar do desenho feito à mão livre — há espaço para ajustes e variações durante o processo.

Já nos trabalhos de costura e bordado, o processo construtivo acontece a partir de uma trama de tecido pronta e, apoiada nela, se realiza junção e/ou sobreposição de elementos pré-existentes, como linhas e outros tecidos. A costura une pedaços de tecido, criando formas por encaixe e montagem, enquanto o bordado acrescenta camadas sobre uma base criando desenhos, como uma espécie de intervenção no plano têxtil.

Em todas as técnicas, cada uma à sua maneira, o fio é o meio da construção. Na produção artística apresentada neste Trabalho de Conclusão de Curso, os fios atuam diretamente na confecção de planos, formas e figuras, sendo tanto elemento estruturante quanto pictórico.

Essa relação entre estrutura e imagem tem especial evidência no crochê, pois um trabalho com essa técnica não parte de um suporte preexistente, como em uma pintura sobre tela, cuja base da obra – ainda a ser pintada – já existia previamente. A peça é materializada aos poucos, construída a partir da linha, ponto por ponto, de maneira sequencial e acumulativa. Uma comparação simples para melhor compreensão é o funcionamento de uma impressora 3D, que gera objetos tridimensionais por meio de finas camadas de material dispostas uma sobre as outras. Não há suporte, o objeto final é construído somente pela matéria prima. Assim como na impressão 3D, em que a matéria geradora é o filamento, no crochê, é a linha que dá origem à forma. A materialização do trabalho parte do vácuo: o suporte e a obra se misturam e se tornam uma só entidade.

É a partir daí que acontece também a formação do desenho no plano da peça, criado pela troca de linhas durante a sequência de pontos de crochê. Existem duas maneiras principais de construir uma peça de crochê: circular, iniciando em um círculo mágico (que consiste em dar os primeiros pontos do crochê em volta de um anel de linha sem dar nó); e linear, a partir de uma correntinha, que tem esse nome por se assemelhar visualmente a uma corrente. Independentemente do modo que um trabalho é produzido, a criação do motivo visual ocorre carreira por carreira, do centro para a extremidade ou de cima para baixo e vice-versa. Entretanto, há uma diferença na complexidade da feitura, já que em um trabalho circular é necessário calcular e alinhar os pontos entre as carreiras, que vão aumentando aritmeticamente, se houver a intenção de criar um desenho figurativo. Esse cálculo não é tão essencial em uma criação linear, pois quase sempre se tem carreiras com a mesma quantidade de pontos, portanto os pontos da carreira seguinte ficam ajustados com os da anterior. Na série desenvolvida, segui o modo linear, crochitando peças quadradas e retangulares.



Figura 22 - Trabalho em processo. É possível notar que a peça é feita de baixo para cima em carreiras que seguem o modo linear. Fonte: acervo pessoal.

Outra questão intrínseca não só do crochê, mas do trabalho têxtil, de maneira geral, é a maleabilidade. Por mais rígido que um certo tipo de tecido ou fio possa ser, ainda assim possui uma plasticidade própria. Portanto, é necessário compreender, antes de tudo, que construir com materiais têxteis é construir por meio da maleabilidade. É possível, por meio de certas técnicas ou produtos, conferir alguma rigidez ao trabalho têxtil, mas essa rigidez não será equivalente à de uma peça de cerâmica, madeira ou metal, por exemplo. Em consequência disso, a gravidade se torna um elemento que influencia o processo de criação e a expografia do produto artístico. Robert Morris, por exemplo, utilizou o fator da maleabilidade para elaborar e expor suas obras de feltro, transformando a influência da gravidade em metodologia de trabalho (Ward, 2009).

Uma peça de crochê de trama fechada, ou seja, que os pontos são mais próximos uns dos outros, como é o caso da série que produzi, é menos maleável do

que uma peça de trama mais aberta. Essa característica faz com seja menos desafiador lidar com a ação da gravidade sobre a forma das peças. Menores formatos também não exigem tanta atenção quanto trabalhos maiores, pois a influência do peso do material no estiramento natural da tessitura torna-se muito pequena. Desta maneira, no trabalho produzido simultaneamente a este TCC, cujas peças são todas menores do que 30 por 30 cm e têm trama fechada ou levemente aberta, a maleabilidade não se apresenta como um ponto tão evidente. Mesmo assim, pode ocorrer certa alteração na forma se o trabalho for esticado ou torcido manualmente (Figura 23), o que torna recomendado manusear com cuidado.



Figura 23 - Demonstração de alteração na forma da peça por estiramento. Fonte: acervo pessoal.

Para garantir que o trabalho crochettato mantenha a forma é feito um processo chamado blocagem. Nesse procedimento, a peça de crochê é umedecida e fixada em uma superfície no formato que se deseja que ela tenha, então o crochê deve ser deixado para secar horizontalmente. Eu realizei esse passo-a-passo somente nas primeiras obras da série desenvolvida durante este TCC, incluindo o trabalho “Invasão da Forma” (Figura 11), que teve seu nome removido e foi integrado ao conjunto final. Com o andamento da produção artística e a maior agilidade e habilidade de manter a

mesma tensão sobre a linha que fui adquirindo, considereei que não seria necessário bloquear as outras peças.

Quando tento “detectar [...] a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações”, como mencionado por Salles (1998, p. 55), que me guiaram na produção artística que escrevo sobre neste TCC, encontro uma parte deste fio metafórico nos momentos em que conversei com meus professores. Quando apresentei a Eliane Chaud e Rubens Pileggi um trabalho que produzi no segundo semestre de 2024 e que chamei “Invasão da Forma”, eles me despertaram a atenção e o interesse pelo avesso. Assim, passei a olhar esse avesso com outros olhos e fui instigada a pensar questões de frente e verso quando produzo meus trabalhos. Nesse sentido, decidi produzir um trabalho com a mesma técnica usada no trabalho referido, a tapeçaria em crochê, mas com uma visão diferente: o “avesso”, na verdade, é o lado escolhido para ser apresentado. Tive que me forçar a esquecer as regras que eu passei a vida toda (mesmo que tenha sido uma vida de apenas 21 anos) aprendendo. Regras que me dizem para ter um lado perfeito, escondendo todas as linhas, bordas e arremates do outro lado, que ninguém pode ver. E essas regras se aplicavam em tudo, crochê, costura, bordado.

A partir disso, crochetei outra peça seguindo a mesma lógica da primeira que me despertou para a investigação, mas ao invés de focar a atenção no que seria, tradicionalmente, a frente do trabalho, me atentei ao lado oposto. Mostrei ao professor Rubens Pileggi contando as informações da frase anterior e uma colega de classe que ouvia comentou que então, se me dediquei ao avesso, aquele lado se fazia a frente da peça e o outro, o *verdadeiro* avesso. Foi quando percebi que me desvencilhar do controle do “lado direto perfeito” não havia sido tão simples. A partir daquele momento, comecei a me desprender do foco na diferenciação entre lados de uma peça. A materialidade das linhas – presas ou soltas – na trama do crochê me interessava mais e a possibilidade de apresentar expograficamente qualquer uma das faces do trabalho alimentou minha criatividade. Pode-se dizer que essa segunda peça e, sucessivamente, a conversa sobre ela foram para mim como “imagens geradoras” que, conforme Salles (1998, p. 57), “[...] funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra”.

Segui em frente com as produções, experimentando diferentes perspectivas da criação. Para a construção das peças, usei linhas acrílicas e de algodão que estavam à minha disposição – em sua maioria, pequenas sobras de novelos usados em outras criações. A base era a linha branca e trabalhei com duas espessuras diferentes, uma mercerizada com quatro fios e outra com seis fios. As linhas coloridas, por advirem de outros projetos, frequentemente tinham espessuras diferentes das brancas, bem como de umas às outras. Para equiparar essas diferenças, muitas vezes fiz combinações de linhas ou dobrei os fios mais finos. Criei desenhos-guia (Figura 24) em papel quadriculado, assim como tinha feito para o trabalho “Invasão da Forma”, mas escolho e crocheto com as cores de forma intuitiva. Vale destacar que eu não crio “receitas” – como são chamadas as instruções de execução no crochê –, mas sim guias, que não determinam o resultado final do trabalho. Essa não existência de instruções prévias somada ao fator de disponibilidade de materiais adiciona o elemento do acaso na construção das peças. Salles argumenta, enquanto cita Bioy Casares (Casares, 1988 *apud* Salles, 1998, p. 31), que o projeto para a criação artística está sempre aberto a alterações, pois só é possível saber o que se segue na obra durante o processo da mesma.

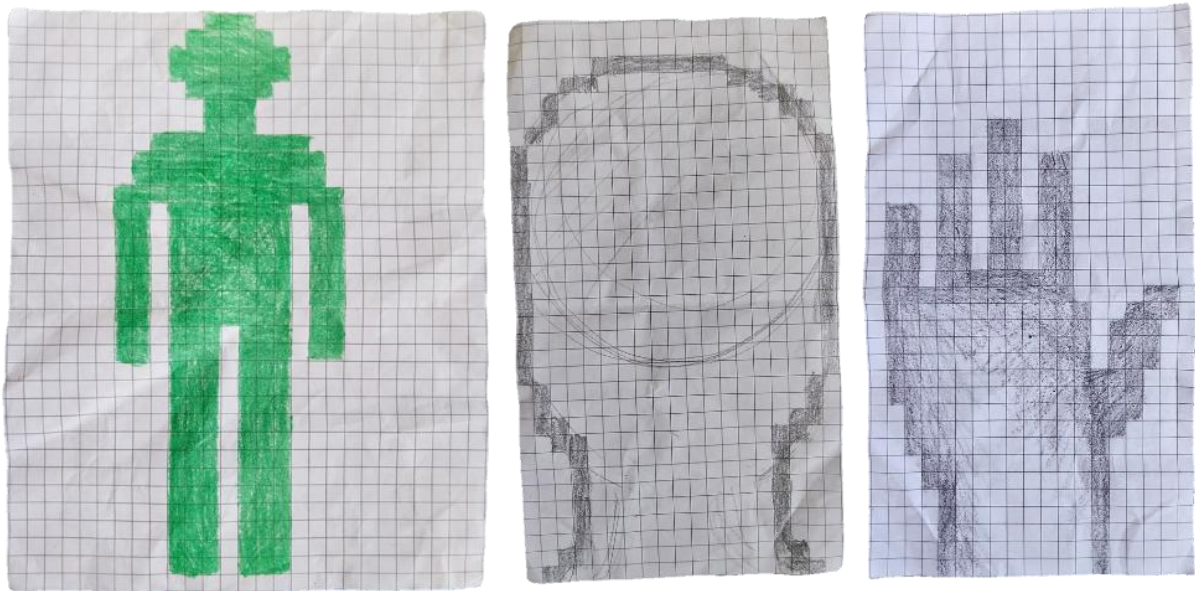


Figura 24 - Desenhos-guia em papel quadriculado, 2024-2025. Fonte: acervo pessoal.

Meus guias em grade fazem parte do que Cecilia Salles (1998) denomina “documentos de processo” – rastros materiais do percurso artístico e das decisões tomadas ao longo da criação. Eles registram etapas do processo anteriores ou simultâneas ao ato de crochetar, funcionando com um campo de experimentação visual. Os desenhos em grade me permitem testar proporções, e eu frequentemente os modifico conforme avanço na produção. Essa relação de planejamento recorda o método de Johannes Itten, artista suíço que lecionou na Bauhaus, que também realizava estudos e desenhos para suas produções em papéis quadriculados (Figura 25), como muitos outros artistas tecelões. No caso de Itten, os esquemas eram seguidos de forma precisa para alcançar o resultado imaginado. No meu processo, como dito no parágrafo anterior, a grade opera como um guia flexível.



Figura 25 - Johannes Itten, desenho em papel quadriculado, década de 1920. Fonte: Women's Work: textile art from the Bauhaus.

Escolhi confeccionar meus trabalhos com um ponto de altura intermediária, o *meio ponto alto*, que mantém a trama mais fechada ao mesmo tempo que confere mais agilidade na construção da altura da peça. Além disso, percebi em estudos que um trabalho de tapeçaria em crochê feito com ponto baixo deixava o desenho criado um pouco achatado. Para iniciar as peças, eu usei a correntinha, mais comum e simples, até que percebi outra possibilidade que me permitiria pular esse passo e ir para a criação de maneira mais eficiente. Essa técnica que passei a usar é chamada de “pontos de base” ou “pontos de fundação” (Figura 26) e com ela pode ser criada uma carreira de pontos lado a lado, excluindo a necessidade da corrente que viria antes da carreira.



Figura 26 - Carreira de pontos de base. Fonte: Dora Does. Disponível em: <https://doradoes.co.uk/crochet-resources/tips/foundation-rows/>. Acesso em: 5 nov. 2025

Durante a produção artística, houveram duas breves pausas em que me voltei a crocheter por hobby. Houve a adição de um novo integrante em minha família e para ele eu fiz uma pelúcia e um chapéu. Usar a mesma técnica – o crochê – para executar

objetos não só diferentes em forma, mas também em motivação colocou em perspectiva as diferenças entre os fazeres. Na produção utilitária o fazer é mais mecânico, com diversas repetições de ações que não exigem atenção total, especialmente se o crocheteiro segue instruções fabricadas por outra pessoa. Além disso, o rigor técnico tem maior influência no resultado do trabalho, afinal a peça produzida precisa servir a um propósito. Entretanto, estas questões não diminuem a complexidade do crochê. O crochê envolve raciocínio espacial e de proporção aritmética, operando em uma lógica que pode ser tanto intuitiva – como é para muitos crocheteiros – ou completamente matemática. Kekkonen (2024), por exemplo, realizou uma pesquisa acerca da fabricação de modelos matemáticos complexos com a técnica do crochê e, logo no início, argumenta que:

[...] o crochê é um processo inerentemente matemático. Você pode criar vários formatos usando pontos de diferentes alturas e aumentando e diminuindo o número de pontos em determinados lugares. O crochê também torna possível a criação de várias formas que são muito difíceis de fazer com qualquer outra técnica. (Kekkonen, 2024, p. 306, tradução própria)

Embora a técnica do crochê seja frequentemente vista por aqueles que não praticam como simples, doméstica e até “coisa de avó”, ela exige um domínio técnico, não só de conhecimento dos pontos a serem executados, mas também de construção geométrica. Cada ponto, aumento e diminuição altera a forma final do trabalho. Em outro momento de seu artigo, Hanne Kekkonen (2024) explica os cálculos matemáticos por trás da criação de um círculo de crochê para que ele fique plano, o que leva em conta a altura e a largura de cada tipo de ponto, além do raio e da circunferência do disco de crochê para chegar no número de pontos necessários em cada carreira. De forma semelhante, é essencial a atenção à quantidade de pontos por carreira na feitura de uma peça de formato orgânico, como é no crochê de forma livre, para que se obtenha o que é almejado. Mesmo que muitos crocheteiros construam seus trabalhos de forma intuitiva, sem realizar cálculos como os de Kekkonen, aprendemos a executar formas geométricas e a perceber qual pode ser a causa e a solução para algum problema na estrutura de um trabalho. Como observa Rodrigues (2012, p.88), “[...], hoje em dia, as artesãs de crochê e tricô, ou seja qual for a técnica que utilizem, pensam não somente na habilidade de fazer uma peça, mas também no resultado final, na estrutura e na beleza da peça terminada”.

Essa natureza matemática é combinada à incapacidade de reprodução do crochê por maquinário, agregando mais potência a esse fazer. Dentre as técnicas têxteis de criação de tramas – tecelagem, tricô e crochê – o crochê é a única que não pode ser reproduzida por máquinas. Os nós característicos da técnica são individuais, intertravados e precisam ser feitos a mão, por agulha com gancho. Em consequência, não podem ser copiados por maquinário. Portanto, todo e qualquer trabalho de crochê é, necessariamente, um trabalho manual. Tornou-se comum encontrar em lojas de departamento peças de vestuário indicadas como “crocê”, mas que não são. Se trata de tricô efeito crochê, que pode enganar um olhar não treinado. Essa técnica de fabricação de roupas barateia o custo da produção ao acelerar a feitura da peça e eliminar a necessidade de mão de obra humana direta.

O crochê, assim como o tricô, não exige a existência de um local de trabalho próprio. Tendo em mãos agulhas e linhas, essas técnicas podem ser praticadas em quase qualquer ambiente, não sendo limitadas a um espaço físico para sua realização, como é o caso de determinadas disciplinas artísticas. A depender da habilidade do crocheteiro, pode-se fazer crochê até mesmo de pé e sem apoio de alguma mesa. Salles expõe que o processo artístico acontece permanentemente, sem ser “vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados” (Salles, 1998, p. 32). Essa declaração é especialmente verdadeira para artistas que trabalham com matérias e técnicas que permitem levar o ateliê consigo mesmos. Durante este ano de 2025, carreguei minhas linhas e agulhas para salas de espera, de aula, corredores, auditórios, teatros, lanchonetes e muitos outros incontáveis lugares que já não recordo. Minha produção artística acompanha minha rotina e a minha vida acompanha minha arte.

As figuras desenhadas pelos pontos do crochê aparecem livres de um lado e presas do outro. Os fios que as prendem são resultado da troca de cores e, conseqüentemente, de linhas, durante o processo de construção da peça. No meu processo, a linha se torna vetor da construção pictórica e o crochê, um campo de tensão entre o exibido e o ocultado. As linhas soltas, as emendas e as trocas de cor que normalmente seriam consideradas imperfeições passam a ser parte essencial da composição. Eu permito que os fios escapem, se sobreponham, desenhem e prendam as formas de maneira mais intuitiva, em uma desconstrução da ideia de perfeição técnica. O efeito é pictórico e a figura e o fundo se enfrentam entre os nós do crochê.

Como figura central para a criação pictórica, coloquei uma silhueta humana e seus recortes. Inicialmente sem pensar muito no motivo dessa escolha. Entretanto, durante a produção artística, me vejo tentando desvendar os motivos para tal. O ícone de silhueta é impessoal, apesar de ser frequentemente lido como uma referência ao sexo masculino. Mas, de modo mais abrangente, representa uma pessoa comum – cabeça, tronco, dois braços e duas pernas – sem características marcantes e diferenciadoras. Essa silhueta é consumida por cores e é, hora amarrada pelo fundo, hora liberta, a depender da escolha expográfica das peças da série. Em diferentes peças, eu secciono a silhueta, sem ainda compreender se componho fragmentações ou pontos de vista. Sei que ainda estou construindo a questão poética e acredito que algumas incógnitas só me serão respondidas com o tempo e com a prática artística.

Produzi doze peças para compor a série “Propagação”. O trabalho “Invasão da Forma” foi incorporado ao conjunto, totalizando treze tapeçarias de crochê. A palavra “invasão” parou de fazer sentido para mim quando coloquei todas as partes do trabalho lado a lado. Senti que ao invés de entrar e tomar espaço de maneira irruptiva, as linhas e as formas coloridas pareciam muito mais se espalhar lentamente pelas figuras de silhuetas. Não significa que seja necessariamente um acontecimento positivo e amigável, mas deixou de ser uma entrada agressiva. Por esse motivo, intitulei a série de “Propagação”. Deixo nas próximas páginas as imagens dos trabalhos da série produzida, ambos os lados da peça em cada figura:



Figura 27 - Laís B. Ferreira, I, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 26 cm. Fonte: acervo pessoal

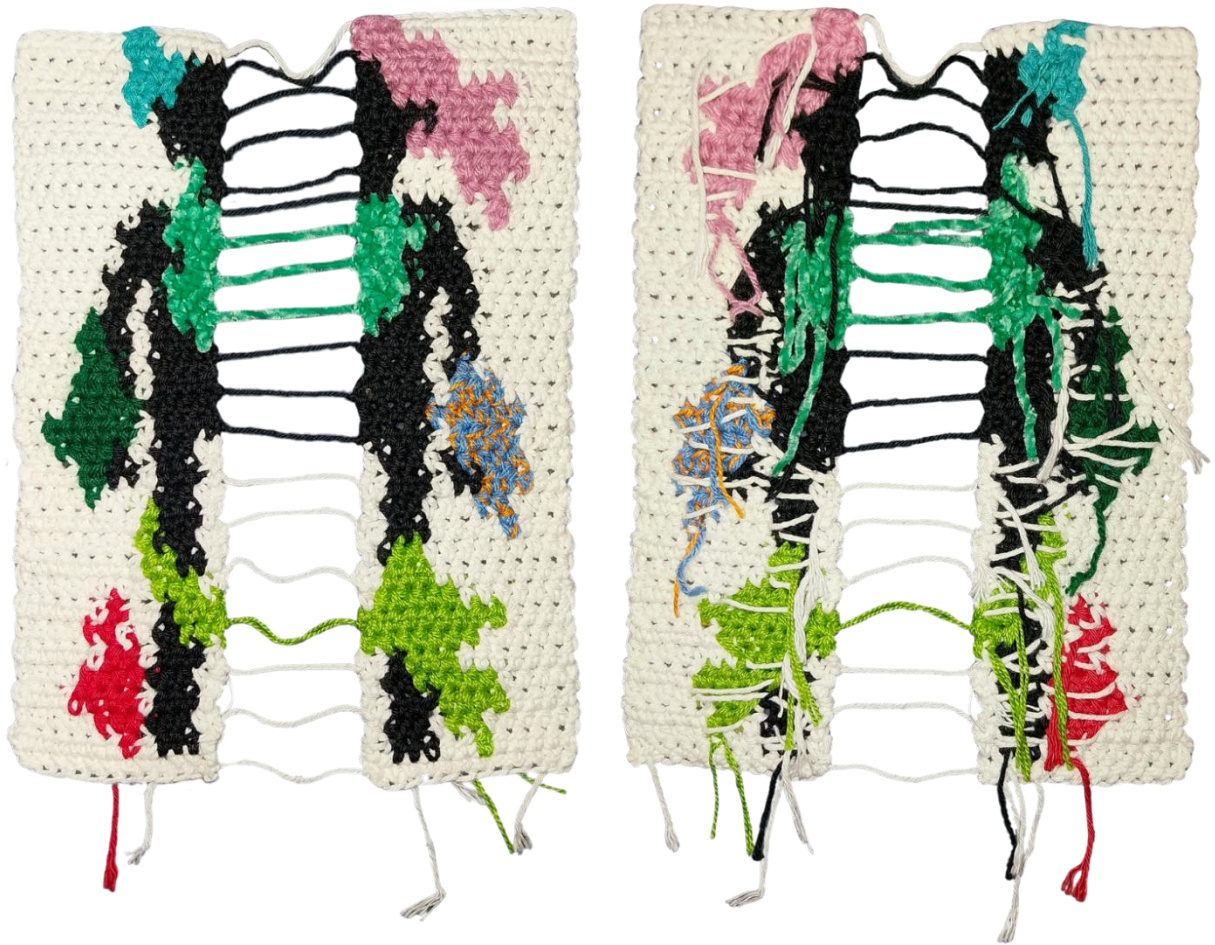


Figura 28 - Laís B. Ferreira, II, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 23,5 x 30 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 29 - Laís B. Ferreira, III, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas, linhas de algodão e retalho de tule. Dimensões: 16 x 27 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 30 - Laís B. Ferreira, IV, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 26 cm. Fonte: acervo pessoal

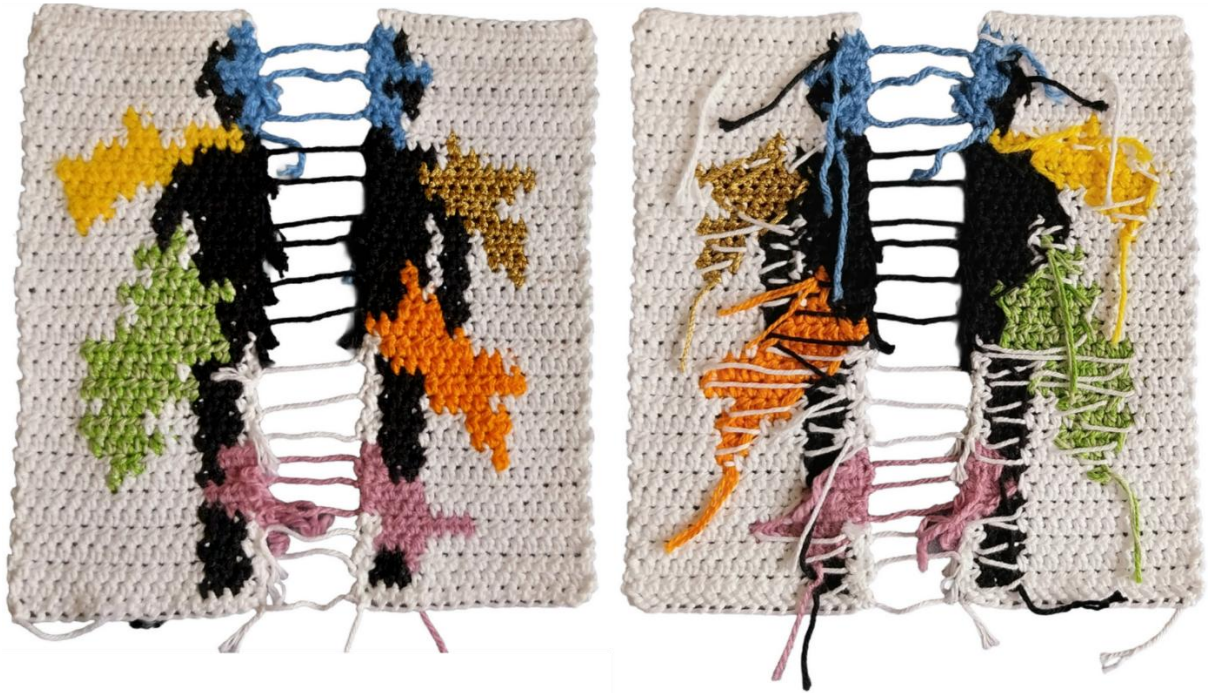


Figura 31 - Laís B. Ferreira, V, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 23 x 23 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 32 - Laís B. Ferreira, VI, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 16 x 24,5 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 33 - Laís B. Ferreira, VII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 14 x 26,5 cm. Fonte: acervo pessoal

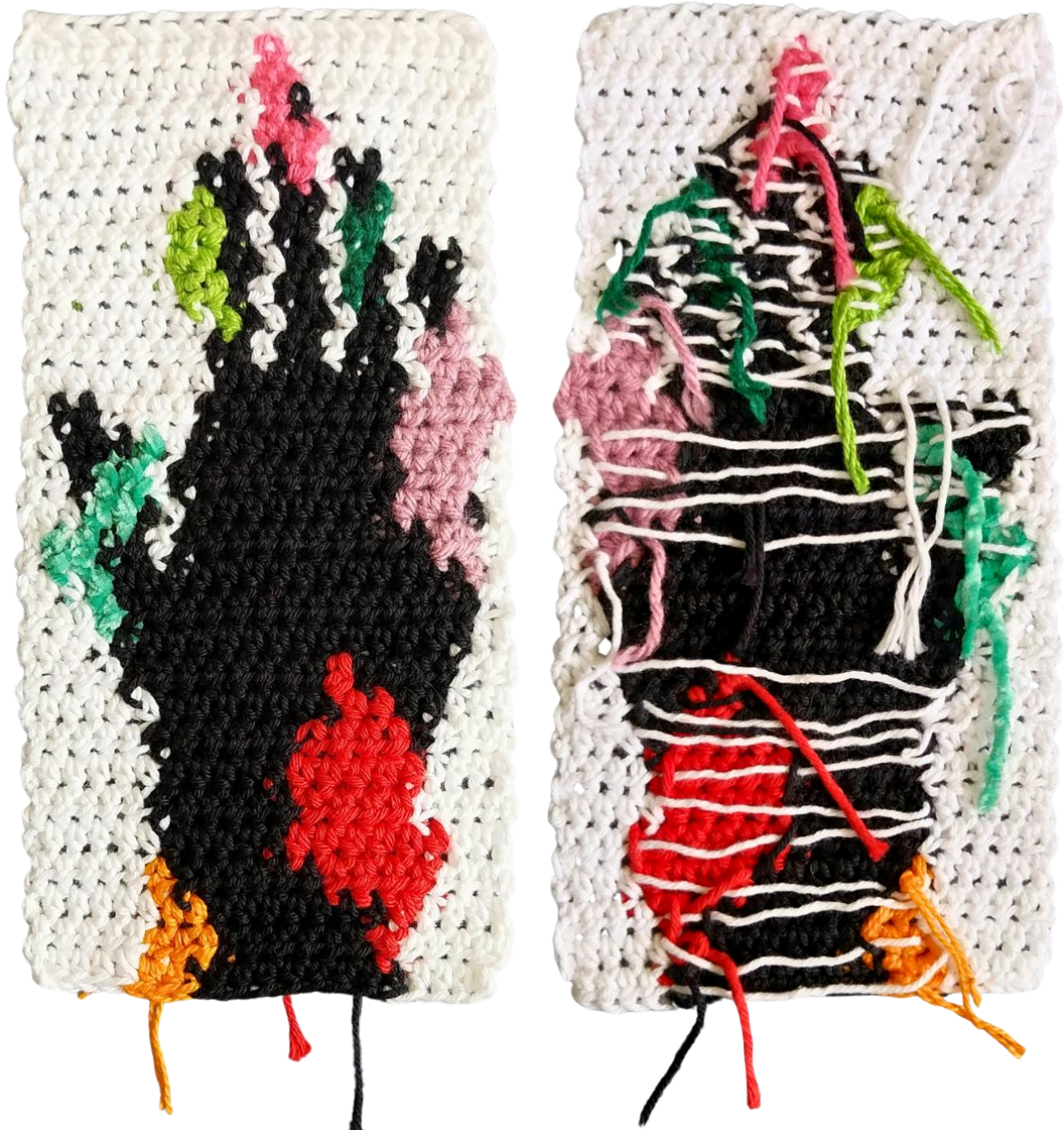


Figura 34 - Laís B. Ferreira, VIII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 12 x 26,5 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 35 - Laís B. Ferreira, IX, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 11 x 24 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 36 - Laís B. Ferreira, X, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 12 x 20 cm. Fonte: acervo pessoal

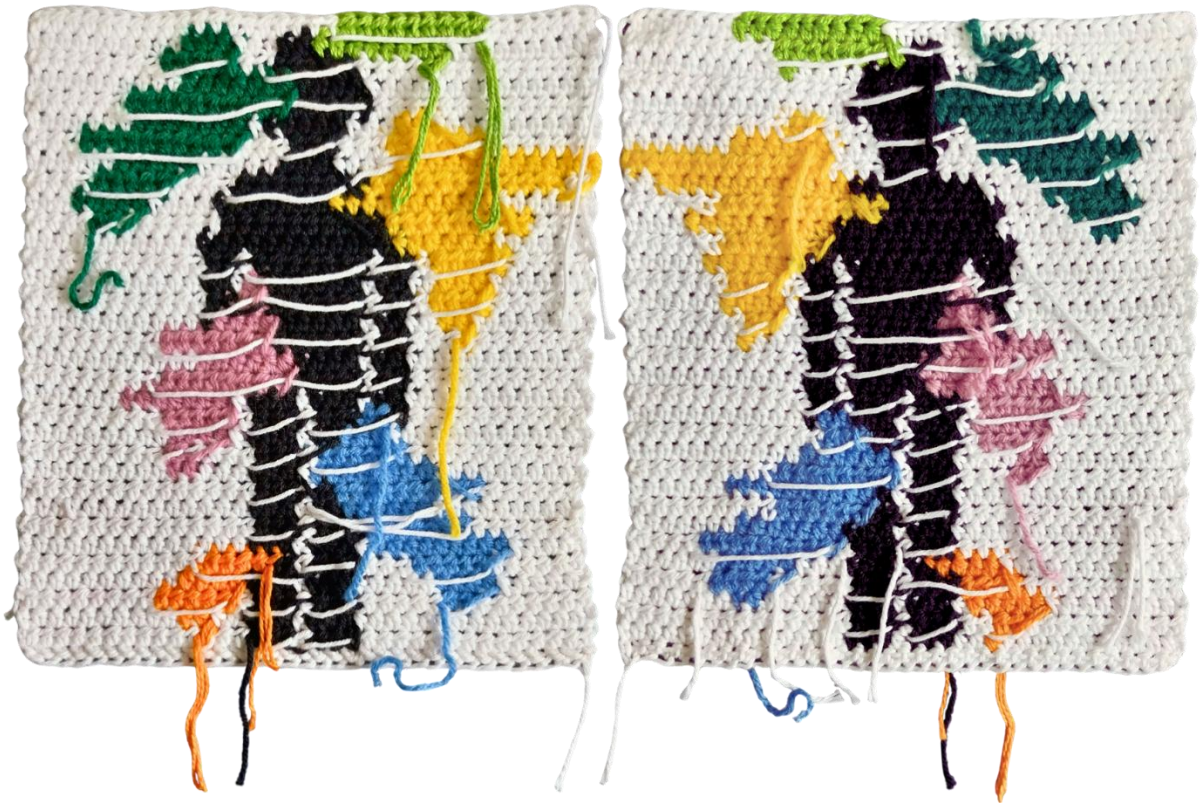


Figura 37 - Laís B. Ferreira, XI, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 21 x 25 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 38 - Laís B. Ferreira, XII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 21 x 23 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 39 - Laís B. Ferreira, XIII, parte da série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Dimensões: 18 x 18 cm. Fonte: acervo pessoal



Figura 40 - Laís B. Ferreira, série "Propagação", 2025. Lãs acrílicas e linhas de algodão. Em exposição na Galeria da FAV durante a mostra *Percursar* – novembro/dezembro de 2025. Fonte: Bibi Ferreira

CONCLUSÃO

Desenvolver a produção artística junto a pesquisa teórica e a escrita foi um desafio que permitiu ampliar minha visão e entendimentos sobre meu próprio fazer artístico, bem como sobre as relações culturais da arte têxtil no tempo. Mergulhar na pesquisa me revelou como os fazeres têxteis, quando desvinculados da sua função utilitária, ganham novas dimensões e camadas de sentido.

Para alcançar uma melhor compreensão da posição ocupada pelas técnicas têxteis no campo da arte contemporânea, me transportei para o passado. Observei que os pensamentos dos séculos XVII, XVIII e início do XIX solidificaram um processo classificatório das disciplinas artísticas iniciado no Renascimento. Naquele momento, o trabalho artesanal foi separado do artístico e colocado como inferior por ser visto como isento de atividade intelectual. As manualidades têxteis foram encaixadas nesse setor inferior e tal hierarquização foi intensificada com o passar dos séculos pela associação ao trabalho feminino e doméstico.

O movimento *Arts & Crafts* no final do século XIX, apresentou uma revalorização das artes manuais, mas a motivação era a perda de qualidade na produção industrial, não a inserção daquelas modalidades no mundo da arte. Além disso, as colaboradoras femininas continuaram a ser eclipsadas por seus colegas do sexo masculino. Na Bauhaus também era compreendido que estética e utilidade podiam caminhar juntas, porém, do mesmo modo, segregava as estudantes mulheres em um curso de “menor importância”, o Ateliê de Tecelagem. Daquele momento histórico, encontro Gunta Stölzl, que trabalhou com tapeçarias abstratas, explorando formas, linhas, cores e texturas. Ela se viu compelida a deixar a criação artística de lado para produzir utilitários quando a Bauhaus muda seus objetivos e passa a focar no design industrial, porém, mais tarde, retornou ao desenvolvimento de tecelagens artísticas. Vendo imagens do trabalho de Stölzl, percebi as possibilidades de criação de desenhos com fios e a utilização do têxtil como matéria e suporte.

Na perspectiva atual, discorri sobre Sonia Gomes, conhecida por seu trabalho com apropriação de materiais têxteis diversos, aos quais ela aplica costuras e torções, na criação de esculturas e instalações. Gomes me revelou um rompimento com a perfeição técnica, justamente por não ter aprendido costura através de aulas formais.

Por outro lado, vejo Joana Vasconcelos com o uso de objetos cotidianos e das técnicas artesanais para confeccionar obras em grande formato e ocupar espaços artísticos tradicionais. A trajetória dessas três mulheres, dentre outras diversas artistas que também trabalham o têxtil, contribui não somente para a minha produção, mas para todo o campo da arte e se faz necessária para manter e expandir a valorização dos fazeres e materiais têxteis também entre o grande público.

Observei características e qualidades do crochê que se aplicam tanto ao fazer artesanal quanto a produção artística. Entender a sequência na construção de formas, lidar com a maleabilidade, escolher com qual ponto trabalhar e usar raciocínio lógico e matemático são ações que qualquer crocheteiro realiza, independente da motivação da atividade. Essas questões também demonstram como a técnica é complexa e rica em possibilidades criativas. Apesar dessa complexidade, o crochê pode ser praticado por quase qualquer um, em quase qualquer lugar e por uma miríade de propósitos. Edwards (2006) aponta, por exemplo, as distintas motivações para que mulheres de diferentes classes sociais, entre os séculos XVIII e XIX, exercessem as atividades chamadas “artesanais” e, a depender ou não do status social, entre seus propósitos estavam necessidade financeira, uso doméstico, hobby, passatempo e até mesmo auto expressão (Edwards, 2006).

Apesar das semelhanças do crochê na feitura artesanal e na criação artística, também existem diferenças. Para aqueles que usam a técnicas para produção utilitária, o rigor técnico é fundamental, afinal deve-se alcançar uma peça que atenda a seu objetivo: uma roupa precisa servir, um tapete necessita ser plano e uma pelúcia tem que ter forma reconhecível. Nesse contexto, a matemática entra de maneira mais incisiva, garantindo que a construção do trabalho alcance o formato almejado, como pude notar crochitando por arte e por hobby simultaneamente. No processo de criação artística, embora a estrutura do crochê revele naturalmente um raciocínio lógico, está envolvida também a intuição e a experimentação. Os desejos de criar e se expressar somados ao projeto aberto a modificações colocam a prática do crochê a serviço do processo, não o inverso.

O crochê para mim continua a ser tanto meio de expressão artística quanto passatempo e maneira de demonstrar carinho àqueles que amo. Fazer bolsas, chapéus e ursinhos me entretém, diverte a mim e também aos meus amigos e

familiares. Mas fazer arte satisfaz minha necessidade de procurar, experimentar e concretizar sensações e ideias mais profundas.

Minha produção apresentada neste TCC é o resultado de quatro anos de aprendizado, observação e absorção, estudo e experimentação. Entretanto, dizer que é o *resultado* não significa que é o fim. Muito pelo contrário, este é apenas um novelo de linha na grande tessitura da minha vida e se acho que encontrei a ponta do fio, logo emendo com outro novelo. Na criação da série “Propagação”, anotei ideias e caminhos divergentes que posso percorrer e continuarei criando, crochitando, costurando, e muitos outros “-ando” pelos os anos que vierem, assim como as artistas antes de mim e muitas outras mulheres que também faziam essas mesmas coisas, mas não puderam receber o título de artista.

REFERÊNCIAS

BATTEUX, Charles. Cap. 1: divisão e origem das artes. *In*: BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 23-25.

CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Raphael (comp.). **Sonia Gomes: A vida renasce/ainda me levanto**. [S. l.]: MASP, 2018. 171 p.

CAVALCANTI SIMONI, Ana Paula. **Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte**. São Paulo: [s. n.], 2021. E-book (110 p.). Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 6 maio 2025.

CORREA, Letícia Sousa; LIMA, Leandro Oliveira de. As relações entre centralidade e polarização regional na “Região da 44” em Goiânia (GO). **Revista Cerrados**, [s. l.], v. 21, n. 01, p. 291-319, jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.46551/rc24482692202312>. Acesso em: 27 ago. 2025.

COTTON, Giselle Eberhard. The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the “New Tapestry” Movement in Eastern Europe After World War II. *In*: **Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings, 2012, Washington, DC**. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1669&context=tsacof>. Acesso em: 22 out. 2025.

EDWARDS, Clive. 'Home is Where the Art is': Women, Handicrafts and Home Improvements 1750-1900. **Journal of Design History**, v. 19, n. 1, p. 11-21, 2006. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3838670?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents. Acesso em: 28 maio 2025.

FELSTEAD, Ellie. The significance and emergence of ‘craft’ in contemporary fine art exhibitions and practice, exemplified within the Venice Biennale 2024. **200 Years of Liverpool School of Art and Design**, v. 1, 22 maio 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.24377/LSACI.article3134>. Acesso em: 31 out. 2025.

IBGE. Comércio e serviços. *In*: IBGE. **Regiões de influência das cidades: 2018**. Rio de Janeiro: IBGE, 2020. p. 86-93. ISBN 9786587201047. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101728>. Acesso em: 14 set. 2025.

JOANA Vasconcelos. Obras / Colchas. [2020]. Disponível em: <https://www.joanavasconcelos.com/pt/artwork/colchas>. Acesso em: 29 out. 2025.

JOANA Vasconcelos. Obras / Contaminação. [2020]. Disponível em: <https://www.joanavasconcelos.com/pt/artwork/contaminacao>. Acesso em: 29 out. 2025.

KEKKONEN, Hanne. Crocheting Bour's Minimal Surfaces. **The Mathematical Intelligencer**, v. 46, p. 306–312, 4 fev. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s00283-023-10314-1>. Acesso em: 3 set. 2025.

PAREYSON, Luigi. Capítulo II - Definição da arte. *In*: PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 21-27.

PORTO, Aline Vieira. **Uma História Do Polo Comercial De Roupas Na Avenida Bernardo Sayão De Goiânia Da Década De 1970 Aos Dias Atuais**. 2019. 119 p. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em História) — Pontifícia Universidade Católica De Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4175>. Acesso em: 12 ago. 2025.

RODRIGUES, Wallace. **Arte ou artesanato?** Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. *In*: Cultura Visual, n.18, dezembro/2012. Salvador: EDUFBA, p.85-95.

SALLES, Cecilia Almeida. Estática do Movimento Criador. *In*: SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Incabado**: Processo de Criação. São Paulo: Annablume, 1998. p. 25-86.

ŠARIN, Petra. 6. Joana Vasconcelos: falar sobre o cotidiano das mulheres usando a “estética do choque”. *In*: ŠARIN, Petra. **Intervenções feministas na obra das artistas portuguesas Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos**. 2019. p.43 - 49. Tese de mestrado — Universidade de Zagreb, Zagreb, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40386109/Šarin_Petra_Intervenções_feministas_na_obra_das_artistas_portuguesas_tese_de_mestrado_. Acesso em: 29 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, [online], v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://share.google/nYwFtJWxmaAfZMLM9>. Acesso em: 20 ago. 2025.

WARD, Lucina. **Soft Sculpture**. Parkes, ACT: National Gallery of Australia, 2009. *E-book* (28 p.). Disponível em: <https://digital.nga.gov.au/archive/exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2025.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women's work**: textile art from the Bauhaus. São Francisco: Chronicle Books, 1993. 208 p. ISBN 0811804666. Disponível em: <https://archive.org/details/womensworktextil0000welt/mode/2up> . Acesso em: 14 out. 2025.