

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

ISADHORA INÁCIO DE SOUSA NEVES

O FIO:

A poética bordada do eu

Goiânia

2023



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): **Isadhora Inácio de Sousa Neves**

Título do trabalho: **O FIO: A poética bordada do eu**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento 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 **Isadhora Inácio De Sousa Neves, Discente**, em 31/01/2024, às 17:41, 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 **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 12:15, 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 **4341235** e o código CRC **6C517658**.

Referência: Processo nº 23070.003010/2024-54

SEI nº 4341235

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
ARTES VISUAIS – BACHARELADO

ISADHORA INÁCIO DE SOUSA NEVES

O FIO:

A poética bordada do eu

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

Orientadora: Dra. Flávia Leme de Almeida

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

Neves, Isadhora Inácio de Sousa
O FIO [manuscrito] : A poética bordada do eu / Isadhora Inácio de Sousa Neves. - 2024.
lxvii, 67 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2024.
Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Autobiografia. 2. Bordado. 3. Corpo. 4. Identidade de Gênero. 5. Performance. I. Almeida, Flávia Leme de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 26 dias do mês de janeiro do ano de 2024 iniciou-se, às 9h15 no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **O FIO: a poética bordada do eu**, de autoria de **Isadhora Inácio de Sousa Neves**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG) e Profa. Me. Nara Cristiane de Miranda Rangel (Doutoranda no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC **Aprovado**. A banca ressalta a relevância do trabalho e recomenda a continuidade da pesquisa.

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 **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 15:14, 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 **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 16:44, 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 **Nara Cristiane de Miranda Rangel, Usuário Externo**, em 30/01/2024, às 16:53, 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 **Isadhora Inácio De Sousa Neves, Discente**, em 31/01/2024, às 17:41, 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 **4332929** e o código CRC **ED5F9605**.

Folha aprovação TCC

Defendido e aprovado publicamente em 26 de janeiro de 2024 pelos seguintes membros da banca:

Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida –
Orientadora - Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Eliane Maria Chaud – Avaliadora -
Universidade Federal de Goiás

Prof. Me. Nara Cristiane de Miranda Rangel – Avaliadora –
Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Goiânia 2024

Dedico este trabalho a todas as pessoas que por gênero, sexualidade e quaisquer aspectos inerentes ao seu Eu, sentiram-se deslocadas deste mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Dra. Flávia Leme pela compreensão e conselhos que me auxiliaram e muito a alcançar a conclusão deste trabalho, sobretudo pelo seu senso humano e acolhedor. À minha orientadora de iniciação científica, Dra. Manoela Rodrigues, pelos grandiosos ensinamentos, que, em meio à pandemia, fizeram-me retomar à consciência a valorização da minha maior motivação da vida: a arte e o conhecimento artístico. Grandioso foi seu incentivo para mim quanto à possibilidade de transformação da arte na vida humana, para além da academia, no seu papel enunciador, fazendo-me compreender que nunca estamos só, seremos sempre parte de um todo, um coletivo. Por último, à minha professora Dra. Eliane Chaud pelo apoio a nós estudantes na inserção do mercado de arte, ao me dar uma oportunidade única de expor na Feira de Arte de Goiás (FARGO) no ano de 2022, da qual vendi minha primeira obra.

RESUMO

Esta pesquisa autobiográfica se concentra em investigar e produzir a partir das minhas práticas artísticas as questões da representação no que refere ao meu reconhecimento e a minha identidade de gênero enquanto mulher. Através da autorrepresentação do meu corpo feminino pelo bordado busco diálogos com o poder e o pertencer que se entrelaçam com a mitologia em seu aspecto simbólico das fiandeiras e do duplo. Para isso, irei discursar nos seguintes eixos: a semiologia, as estratégias políticas da filosofia feminista sobre o gênero e as práticas narrativas libertárias.

Palavras-chave: Autobiografia; Bordado; Corpo; Identidade de Gênero; Performance.

ABSTRACT

This autobiographical research focuses on investigating and producing, based on my artistic practices, issues of representation regarding my recognition and gender identity as a woman. Through the self-representation of my female body through embroidery, I seek dialogues with power and belonging that intertwine with mythology in its symbolic aspect of spinners and the double. To this end, I will speak on the following axes: semiology, the political strategies of feminist philosophy on gender and libertarian narrative practices.

Keywords: Autobiography; Body; Embroidery; Gender Identity; Performance.

LISTA DE FIGURAS

(Figuras sem autoria sinalizada são de produção da autora)

Figura 1 - <i>Infância</i> . 2019. Caneta esferográfica sobre papel. 13 x 19 cm. Acervo pessoal.	16
Figura 2 - <i>Amarelo</i> . 2019. Papel e novelos de barbante. Dimensões aproximadas: 80 x 60 x 20 cm. Acervo pessoal.	17
Figura 3 - “ <i>Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima serve para poesia</i> ”. 2019. Nanquim sobre papel. 29,7 x 42 cm. Acervo pessoal.	18
Figura 4 – Série: <i>Espaço</i> . 2020. Fotografia. 10 x 15 cm cada. Acervo pessoal.	20
Figura 5 - <i>Equívoco</i> . 2021. Videoarte / videoperformance. 01 minuto e 54 segundos.	21
Figura 6 – <i>3x4</i> . 2021. GIF. Acervo pessoal.	27
Figura 7 - Janie Terrero (1858 – 1944). <i>Painel sufragista</i> . 1912. Seda, bordado e fotografia. 52 x 45,6 cm. Museu de Londres, Inglaterra.	36
Figura 8 - Violeta Parra (1917 – 1967). <i>Contra la guerra</i> . 1962. Tela bordada. 141,5 x 193 cm. Colección Museo Violeta.	37
Figura 9 - Rosana Palazyán (1963). <i>Sangue e bordado</i> . 1997. Bordado e sangue sobre travesseiro de cetim. 50 cm x 65 cm. Coleção Bruno Musatti. Reprodução fotográfica Vicente de Mello.	39
Figura 10 - Rosana Paulino (1967). Série <i>Bastidores</i> . 1997. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. 31,3 x 310 cm. Acervo MAM-SP, Brasil.	40
Figura 11 - Beth Moysés (1960). <i>Reconstruindo Sonhos</i> . 2005. Performance realizada em Las Palmas, Ilhas Canárias.	40
Figura 12 - Frame do filme <i>Malasartes e o Duelo com a Morte</i> . 2017. Direção de Paulo Morelli.	42
Figura 13 - Frames da música <i>Cocoon</i> da artista Bjork. 2001.	43
Figura 14 - Frida Kahlo (1907 – 1954). <i>As duas Fridas</i> . 1939. Pintura a óleo sobre tela. 174 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, México.	44
Figura 15 - Tunga (1952 - 2016). <i>Semeando Sereias</i> . 1987. Fotografia. Dimensão não informada. Localização não encontrada.	45
Figura 16 - Tunga (1952 - 2016). <i>Xifópagas Capilares Entre Nós</i> . 1987. Fotografia em preto e branco. 120 x 80 cm. Galleria Franco Noero, Torino, Itália.	46

Figura 17 - Eliza Bennet (1980). <i>O trabalho de uma mulher nunca termina</i> . 2012/2014. Carne, linha, impressão digital. Videoperformance. Localização não encontrada.....	47
Figura 18 - <i>(Re)Trós</i> . 2022. Bordado sobre tela. 1,40m x 1,70m. Acervo pessoal de Fernando Bueno, Brasília (DF).....	49
Figura 19 - Detalhes de <i>(Re)Trós</i> . 2022.	51
Figura 20 - Série: <i>Tecedura – Cataclisma interior</i> . 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 30 cm. 1/5 Acervo pessoal.	52
Figura 21 - Série: <i>Tecedura – O nascimento do duplo</i> . 2023. Bordado sobre tecido cru. 65 x 30 cm. 2/5. Acervo pessoal.	53
Figura 22 - Série: <i>Tecedura – Compartimento</i> . 2023. Bordado sobre tecido cru. 70 x 30 cm. 3/5. Acervo pessoal.....	53
Figura 23 - Série: <i>Tecedura – Resgate do âmago</i> . 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 70 cm. 4/5. Acervo pessoal.	54
Figura 24 - Série: <i>Tecedura – O abraço da liberdade</i> . 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 70 cm. 5/5. Acervo pessoal.	55
Figura 25 - Esboço para a série <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	57
Figura 26 - Esboço para a série <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	57
Figura 27 - Detalhe dos tecidos e bastidores para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	58
Figura 28 - Detalhe dos tecidos e bastidores para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	58
Figura 29 - Detalhe do bordado em ponto atrás para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	59
Figura 30 - Passando, com o ferro de passar roupas, alguns dos tecidos para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	59
Figura 31 - Cortando o excesso de tecidos dos bordados para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.....	60
Figura 32 - Fuxicando o verso dos bordados para lhes dar acabamento para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	60
Figura 33 - Telas dos bastidores unidas pelo fio do bordado para <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.....	61
Figura 34 – Expografia de <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	62
Figura 35 - Detalhe da expografia de <i>Tecedura</i> . 2023. Acervo pessoal.	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. O CORPO.....	20
1.1. Imagem como reconhecer	22
1.2. Corpo como pertencer.....	28
2. A(BORDANDO) A PESQUISA	34
2.1. O fio.....	41
3. A POÉTICA BORDADA DO EU.....	48
3.1. (Re)Trós.....	49
3.2. Série: Tecedura	52
3.3. O processo	56
3.4. O espaço e a expografia.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS.....	66

INTRODUÇÃO

Fazer arte é tramar uma implicação que te motiva o âmago, que vem de um impulso latente que quer exclamar para o mundo a sua vontade. Às vezes nem se sabe o porquê, mas o corpo se fia de forma quase indomável suas implicações e provocações.

Era final de 2018, primeiro ano do meu ingresso no curso de Artes Visuais, que me vi incompleta e pouco entregue aos meus processos de criação e passava a não estar satisfeita com o que produzia. Nada do que já havia feito parecia genuíno de mim e para mim mesma, fazendo-me distanciar do objetivo de ser artista que para mim era e é comunicar nosso ponto de vista particular.

Entre desenhos, objetos, esculturas e pinturas eu vivia, mas estava fazendo apenas um *movimento*: tentando fugir de algo que até então eu não tinha coragem de trabalhar e dizer. Gravava animais, fazia objetos, desenhava fantasias, qualquer coisa que seguia essa lógica, pois era o mais confortável, porém já não mais significativos. Eu começava a querer transbordar algo que estava me tomando e não sabia ou não tinha firmeza em assumir.

O estopim foi despertado quando finalizava a matéria de Desenho e Estudos do Corpo (FAV0119) no mesmo ano e visualizei o cerne do que estava me ocorrendo: a oposição do corpo e sua representação. Surgia, então, nessa época, suas partes. Uma mão, um pé, um olhar, um tronco, delineados pela linha do desenho. Seus gestos me interessavam como a construção de narrativas.

Assim sendo, entretanto, foi somente quando iniciei em Poéticas do Desenho (FAV0468), ministrada pelo Professor Glayson Arcanjo, e em Desenho I (EMA1049), ministrada pelo Professor Wolney Fernandes, no ano seguinte, que surgiram meus mais importantes trabalhos que levariam às minhas respostas e descortinavam de fato os meus anseios.

As matérias me convidavam a me autorretratar de alguma forma, e aquilo me causava um certo receio, mas, ao mesmo tempo, eu estava indo para um caminho que fazia sentido para minha trajetória, pois colocar-me no papel acessava a mim mesma que eu tanto evitava não só na arte como também na vida.

Em Poéticas do Desenho desenvolvi dois trabalhos. O primeiro deles foi *Infância* (Figura 1). Nele, utilizei uma foto de mim quando criança brincando num parque de diversão tomado pela areia e que era uma das minhas maiores memórias

desse período. Porém, o que era a areia na fotografia, transpus a linha do desenho e ela passa a tomar tudo à volta desse eu criança. A linha era o todo. Aquele momento se tornava quase que estático e começava a dar início a minha poética de cunho simbólico com o uso da linha.



Figura 1 - *Infância*. 2019. Caneta esferográfica sobre papel. 13 x 19 cm. Acervo pessoal.

Logo, o segundo trabalho foi *Amarelo* (Figura 2). Aqui, desdobrado do primeiro, trago a linha que antes estava no bidimensional para o tridimensional na forma do fio de barbante. Combino dois rolos de barbante, e com a linha que sai deles, desenho meu rosto quando criança e meu rosto atualmente sobre um papel amarelo posto ao

chão, fazendo com que a questão da identidade comece também a ser um aspecto mais explícito.



Figura 2 - *Amarelo*. 2019. Papel e novelos de barbante. Dimensões aproximadas: 80 x 60 x 20 cm. Acervo pessoal.

Já para *Desenho I* desenvolvi “*Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima serve para poesia*” (Figura 3). O trabalho veio a partir do *leitmotiv* poético que deu nome a ele do poema *Matéria de poesia* (1974) de Manoel de Barros, que trouxe duas figuras que se abraçam enquanto se entrelaça um fio vermelho sobre elas. Foi reforçado, portanto, com esses trabalhos até aqui, a presença constante do corpo além da linha e/ou do fio que busquei exprimir.

Como consequência da autorrepresentação que apresentavam, o cunho autobiográfico estava em jogo e foi a partir daqui que percebi: mesmo que eu fazia um trabalho distante da representação do corpo, elas falavam também: o problema sempre vem do corpo. Às vezes se volta às questões do espaço, às vezes envolve o

vazio ou as coisas, mas tudo, afinal, é corpo. E essas questões estavam ali pulsando e incomodando a seu modo. No fim, tudo diz sempre sobre si mesmo, suas motivações e indagações. Arte e vida andam lado a lado para aqueles que pretendem criar, seja na esfera pessoal quanto na coletiva.



Figura 3 - *“Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima serve para poesia”*. 2019. Nanquim sobre papel. 29,7 x 42 cm. Acervo pessoal.

Logo, se antes eu fazia uma coisa ou outra e parecia estar tentando fugir disso, então, a arte estava escapando das minhas mãos. Porque a arte não foge, ela enfrenta, admite e questiona. E fui assim, percebendo que antes eu fugia de tudo que fosse a representação do corpo-humano. Fugia porque representá-lo me remetia ao corpo-eu diretamente e densamente. Representá-lo intimava a estabelecer relações entre recusa e resistência, do encontro com o *self*¹, que eu

¹ *Self*, de acordo com a psicologia, é a construção da subjetividade do próprio sujeito a partir de suas experiências vividas, chamado de “si mesmo”.

precisava assumir e mais tarde se tornaria um aparato de valor simbólico em meu discurso enquanto corpo-político também.

Por que eu faço o que eu faço? Por que fazer o que eu faço é importante para as outras pessoas também? Por que essa representação do corpo, do meu corpo, do corpo-eu, e esse embate comigo mesma era um problema? Por que esse enfrentamento? Por que sua representação era tão potente? Que corpo era esse? Em que ponto imagem e corpo se convergiam para suscitar essas relações que a mim traziam incômodo? Esse corpo-mulher, essa identidade dita feminina, essa pulsão que tanto escapava e que extravasava como recusa até então? Como os símbolos das minhas criações conversam com esse todo? Por que transmiti à linha essas questões? Eu precisava responder a essas perguntas. Todas essas questões me rondavam e eu me vi completamente instigada, num misto de excitação e aflição. Mas são delas que esta pesquisa se segue e que me fizeram produzir o corpo performático através do meio que neste presente trabalho de conclusão de curso se desdobrará pelo bordado.

Para isso, no primeiro capítulo, O Corpo, desenvolvo uma pesquisa teórica que discute a construção da imagem da mulher e o aspecto político que assumem as criações discursivas e plásticas. Utilizo da semiologia de Martine Joly (2007) para compreender as imagens e a sua reverberação nos corpos; Patricia Porchat (2017) e Márcia Sardinha (2020) para discutir a performance de gênero de Judith Butler e o caráter político que assumem os corpos; e Christine Greiner (2005) para compreender as dimensões subversivas do fazer artístico e da possibilidade que se abre para o artista para a multiplicidade criadora de novas realidades/possibilidades.

No segundo capítulo, (A)bordando a Pesquisa, é levantada a discussão teórica do bordado como superfície política e seu aspecto insurgente na história com trazidas pelas pesquisas de Ana Paula Simoni (2010) e Laura Clara Gehrke (2021) e as referências artísticas que permearam minha produção artística.

Já o terceiro e último capítulo, A Poética Bordada do Eu, apresenta os meus trabalhos práticos desenvolvidos para este Trabalho de Conclusão de Curso. Nele apresento desde a concepção e seus conceitos, como também seu processo e sua expografia.

1. O CORPO

[...] o fio prodigioso que se fia. O ser em estado de renascimento, como o homem ou a mulher que traça signos e os lê, faz-se papel selado-fio-palimpsesto. As inscrições: fio de palavras, nomes, nossos vestígios e traçados de ausência, segundo a expressão das proibições originárias. (LIBOREL, 1998, p. 381).

Ao longo da minha pesquisa artística, a minha autoimagem se impunha como uma entidade, lançava-se como uma essência esquecida da qual queria vociferar. Representava a minha imagem, mas falava de um dentro que eu não queria discursar, e, dessa maneira, sua imagem foi se tornando um problema. Ela convocava a mim mais do que sua materialidade suscitava, e começava seu corpo (Figura 4) a ser retratado e performado intimamente de forma ostensiva.



Figura 4 – Série: *Espaço*. 2020. Fotografia. 10 x 15 cm cada. Acervo pessoal.

De seu início, de certa maneira existia uma recusa de assumir o que minha própria representação buscava, e utilizava de temas como a “representação dos sentimentos” para esconder o que a sua problemática fala: a representação versus a *representatividade*. Logo, foi indispensável e essencial desistir de certa recusa e afirmar meu próprio *pertencer* dentro de um discurso que convocava uma *singularidade*, que eu, a priori, não entendia bem, e que foi se revelando ao mesmo tempo que eu produzia suas imagens. O problema era sem dúvida de representação (Figura 5) e achar a origem do seu desconforto era um objetivo.



Figura 5 - *Equívoco*. 2021. Videoarte / videoperformance. 01 minuto e 54 segundos.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-5twqNR524U&t=28s>

1.1. Imagem como reconhecer

Como disse bell hooks: “Todo mundo vai ao cinema, assiste à televisão, folheia revistas, e todo mundo tem pensamentos sobre as mensagens que recebe, sobre as imagens que vê” (HOOKS, 2021, p. 11). Tódes nós aprendemos através do meio sociocultural a que estamos inseridos a como ver as imagens e interpretá-las, porém, há a contramão de seu significado no que tange também seu aspecto de *subversão*, que dará sentido e tornará inteligíveis (SARDINHA, 2020) as suas corriqueiras *invisibilidades*, ultrapassando seu ideal, suas próprias convenções.

A pesquisadora Martine Joly, em seu livro *Introdução à análise da imagem* (2007), que aborda o funcionamento dos signos dentro da linguagem verbal e não-verbal dentro da estrutura social, diz que a imagem surge na época paleolítica com a intenção de imitar, de esquematizar visualmente as pessoas e objetos do mundo real (JOLY, 2007, p. 18), tornando-se parte da própria *construção* da história, conferindo-lhe o papel precursor da linguagem falada, uma vez que se intentava com seu feito uma comunicação sem a presença pessoal.

À vista disso, para pensar nas minhas próprias questões da recusa de uma adoção de discurso que abrace a coletividade e suas relações sociais, irei me voltar para a própria questão da imagem no que diz respeito à identidade/identificação.

Portanto, que a imagem faz parte da comunicação é evidente, mas em que ponto passa a imagem a deixar de ser mera esquematização e passa a significar além daquilo representado para impor, questionar, ser considerado real ou falso e mostrar suas próprias contradições?

Com o passar dos séculos, após o paleolítico, as esquematizações passaram a estabelecer padrões e as imagem passaram, então, a conferir o aspecto de reconhecimento, como o ato de reconhecer formas e cores, por exemplo, mas também o aspecto de semelhança, propagado pelas religiões monoteístas sobretudo, tornando-se um recurso de conduta social ao conectar o homem à imagem divina - portanto, entendendo nós próprios como imagens semelhantes ao Belo, ao Bem e ao Sagrado (JOLY, 2007). Dessa maneira, portanto, o processo de reconhecimento e semelhança eram e ainda são aderidas pela aprendizagem e as associações estabelecidas e repassados de geração em geração.

A partir desses fatores, a filosofia entra na história para compreender essas relações e o verdadeiro e falso são trazidos como pauta tão cruciais que ainda são

discorridos hoje e continuarão sendo. Como aponta Joly, na Antiguidade, conseqüentemente, levaram o filósofo Platão interpretar a imagem como imitadora do real e, portanto, para ele, ela desviava da verdade, enquanto, para seu discípulo Aristóteles, ela educava e conduzia ao conhecimento (JOLY, 2007).

Logo, para compreender os aspectos que levam a imagem para várias direções, até mesmo a se opor, busco sob o ponto de vista da semiótica tal causalidade da qual também reverbera nas minhas produções artísticas. Para a pesquisadora Joly, a imagem, nesse sentido, ganha um sentido heterogêneo porque carrega consigo diferentes categorias de signos, que, por consequência, cada qual terá seu significado e formará a complexidade do sentido da imagem:

Se a imagem é entendida como representação, tal significa que a imagem é entendida como signo. (JOLY, 2007, p. 43)
 [...] uma imagem é algo heterogêneo. [...] [porque] ela reúne e coordena [...] diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo signos linguísticos, da linguagem verbal. (JOLY, 2007, p. 42, grifo nosso)

Dessa forma, as relações sígnicas se entrelaçam, mas que simultaneamente prevalecem as questões de reconhecimento e de semelhança pré-assumidas, e elas vão se afirmando e dando lugar às convenções. Assim, essas imagens perduram internamente como seu modelo e, conseqüentemente, vão sendo tecidas suas imagens mentais e a experiência individual reduzida, processo esse oposto do que se realizava na esquematização citada acima:

A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos uma descrição de um lugar, a impressão de o ver como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão. Vê-se. (JOLY, 2007, p. 20).

Dessa maneira, dado a experiência, constata-se a relação intrínseca com o sujeito, e sua relação com a verdade e com a não-verdade estarão sempre em conjunto, haja vista que aquilo representado através da imagem também sempre será reverberado nele próprio pelo seu processo subjetivo.

Se a representação da figura humana engana ou conduz ao conhecimento, hoje sabe-se que pode tanto uma quanto a outra, tudo dependerá do grau de

identificação que temos para com ela, mas que insistimos em acatar seu suposto ideal legitimado socialmente:

[...] estamos ainda a fazer alusão a operações mentais, individuais ou coletivas, que insistem mais no aspecto construtivo e de identificação da representação do que no aspecto visual ou de semelhança. [...] compreendemos que se trata de uma elaboração que sobressai do psicológico e do sociológico. (JOLY, 2007, p. 21)

Assim sendo, o que ocorre é que as imagens mentais impelem um reconhecimento de si mesmo, mas também do Outro. Por essa razão o estranhamento perante o legitimado distancia o sujeito de si e o sofrimento e a solidão acaba por lhe abater, coisa essa que passou a se recair sobre as minhas produções na medida em que me compunha de mim em relação ao mundo. Logo, foi preciso situar o corpo em confronto à alienação e à superindividualização² (DUNKER, 2017) que me cobriam e distensionar o ser, o dever ser e abraçar a vida real bem como a vida ideal (DUNKER, 2017).

Dessa forma, as imagens que retratavam meu corpo impeliavam associações e não deviam estar herméticas em si mesmas. E é justamente dentro disso que surge a identidade como pauta discursiva. E, ao pensar a minha autoimagem, a questão de identidade de gênero foi decisiva. Representava a mim, a um corpo que se incomodava com sua imagem e, ao fim, o que o incomodava era a superindividualização e sua sujeição (DUNKER, 2017).

O conceito de *gênero*, de acordo com o Dicio Dicionário Online de Português, é compreendido por “diferença entre homens e mulheres que, construída socialmente, pode variar segundo a cultura, determinando o papel social atribuído ao homem e à mulher e às suas identidades sexuais.”, e identidade, “conjunto das qualidades e das características particulares de uma pessoa que torna possível seu reconhecimento”. Diante disso, percebe-se a conexão cultural no caráter da identidade de gênero assim como nas construções da imagem e sua representação, como diz Judith Butler (2003):

² O termo "superindividualização", como aborda Christian Dunker em seu livro *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*, se refere ao processo no qual as identidades individuais se tornam cada vez mais fragmentadas e individualizadas em sociedade. Isso está relacionado à ideia de que, nas sociedades contemporâneas, as pessoas têm uma maior autonomia para criar suas próprias identidades, mas isso pode levar a uma sensação de isolamento ou despersonalização (fenômeno psicológico que ocorre pela sensação de distanciamento ou desconexão da própria identidade, corpo ou mente).

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de classe natural do ser. [E, se] a genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero. (BUTLER *apud* SARDINHA, 2020, p. 34)

É por isso a importância de se atentar à naturalização das imagens, sobretudo quando se trata de gênero, pois a imagem não é uma linguagem universal e sua interpretação e sua percepção no que diz respeito ao reconhecimento são coisas diferentes:

Várias razões explicam esta impressão de leitura natural das imagens, pelo menos da imagem figurativa. Em especial, a rapidez da percepção visual, assim como a simultaneidade aparente, do reconhecimento do seu conteúdo e da sua interpretação (JOLY, 2007, p.46).

Portanto, é justamente dessa leitura rápida e naturalizada, intensificadas pelas tecnologias do mundo pós-moderno, que ainda se fazem perpetuar as imagens construídas, que Joly denomina de “imagens fabricadas” (JOLY, 2007), e dar continuidade ao falso discurso que as antigas representações do gênero feminino são uma verdade incontestável.

A internalização e interpretação do gênero se dão unicamente através de seu reconhecimento, e esse reconhecimento, por sua vez, que se dá a partir do processo cognitivo de aprendizagem como já mencionado, pode-se afirmar que “as construções de sexo e gênero se cristalizam em determinadas categorias, a exemplo das de homem e mulher, fazendo com que as mesmas pareçam naturais e permanentes”, (BUTLER *apud* SARDINHA, 2020, p. 33), que é “o que demonstra a importância que há em voltar o olhar para as microrrelações e em como elas mantêm ou mudam certos comportamentos ou ideais nas grandes estruturas que organizam e classificam o social” (SARDINHA, 2022, p. 32).

Por esse motivo, a representação e sua representatividade ainda se fazem tão necessárias no estudo do mundo atual, porque socialmente ainda se convém representar e reproduzir as imagens a fim de, como diz Joly, “provocar associações mentais sistêmicas (mais ou menos justificadas) que servem para identificar [...] (uma) pessoa [...] atribuindo-lhe um certo número de qualidades socialmente elaboradas” (JOLY, 2007, p. 22), o que acaba roubando as singularidades, uma vez que “existem

numerosas diferenças entre a imagem e a realidade que ela é suposta representar” (JOLY, 2007, p. 46). Portanto, devemos nos atentar com a capacidade das imagens de também nos manipular, de nos alienar e de nos invisibilizar, que criamos de nós mesmos dentro da lógica de reconhecimento com o convencional, dessa trama de imposições a que chamam de sujeição.

Nesse sentido, a minha imagem confronta a imagem do gênero mulher construída ao longo da história binária, que segue esses padrões definidos que lhes diferenciam enquanto corpos, mas normatizam padrões associados ao comportamento e à sexualidade, em que, como consequência, minha identidade enquanto mulher que se relaciona com mulheres, não se encaixa.

Dentro desse ideal de padrão de representação, portanto, os pesquisadores Flávio Henrique Firmino e Patrícia Porchat, em seu artigo *Feminismo, Identidade e Gênero em Judith Butler: Apontamentos a partir de “Problemas de Gênero”* (2017), concluem bem:

[...] podemos pensar em como o corpo é envolvido pelo discurso desde a concepção: no momento do ultrassom, o enunciado “é uma menina!” ou “é um menino!” já insere o bebê no discurso cultural sobre o que é ser menino ou menina. Toda uma expectativa social é mobilizada sobre quem aquele sujeito irá desejar, do que irá brincar e de que cores serão suas roupas. Seu corpo está, desde o início, marcado por significados culturais. (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 56)

Logo, reconheço que eu estava reproduzindo a minha imagem (Figura 6) ao mesmo tempo que criticava intrinsecamente a tantas outras imagens que são reconhecidas culturalmente, portanto, que conjugavam um padrão imagético de identidade de gênero que reflete seu contexto ditador, essa cultura de que submergem, da qual eu não queria admitir e passo a assumir.

Daí a importância aqui, a certo modo, da arte na construção dessas novas imagens, a fim de continuar questionando aquilo que se encontra como inobservável daquelas outras reproduzidas socialmente através de suas produções representativas do real.

Através de simulações, processo emprestado da imagem científica da síntese (JOLY, 2007), e que para a arte é o simulacro, adentrei na imagem e realizei esses mesmos processos de intervenção e uma nova tecedura da imagem da mulher agora é desenrolada, porque, afinal, se a imagem é uma construção cultural, ela pode ser tudo. Mesmo podendo ser, como afirma Joly, “visual e imaterial, fabricada e

natural, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, ligada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, [...] benéfica e ameaçadora”, a imagem pode ser e deve ser, sobretudo, “construtora e desconstrutora” (JOLY, 2007, p. 29) daquilo que se enraizou como padrão e, dessa forma, provooco o *establishment* e convoco outras verdades que delas ainda não foram retratadas, desenhadas, performadas e bordadas suficientemente para trazer à tona que corpos podem sim ser além do preestabelecido socialmente, fazendo com que possam ser acatadas como legítimas fora do contexto acadêmico em sua totalidade, pois ainda vivem sendo questionadas e invalidadas como tais.



Figura 6 – 3x4. 2021. GIF. Acervo pessoal.

É dentro dessa perspectiva que passo então a refletir sobre a imagem da mulher, sobretudo quando em grande parte dessa construção de sua imagem foi realizada não por elas próprias e sim através do olhar masculino que a conectou ao longo da história à feminilidade, ao dócil, ao sensual e à heteronormatividade, portanto, ao

seu objeto de desejo, com o intuito de significar a passividade e submissão de seus corpos, buscando não somente dominar como também oprimir, quando não o seguimos.

Por isso faço o que faço. Enquanto a antiga atribuição binária de seus signos ainda for validada farei o que faço com o propósito de indagar e replicar outras possibilidades, pois, como frisa e arremata a pesquisadora Nelly Richard (2002):

Os signos “homem” e “mulher” são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos atrás de uma falsa aparência de verdades naturais, a-históricas. (RICHARD apud RAGO, 2021, p. 30).

1.2. Corpo como pertencer

Esse estado que consiste em dizer ou em escrever aquilo que só a nos cabe dizer ou escrever, todo esse nada do qual é preciso fabricar nossa qualquer coisa na convivência do fio e do verbo. É assim que nos educamos para forçar, em nós, a imagem do outro, para situar o lugar onde desfraldar nossa própria palavra. Como que em torno de um cilindro de tear, essa palavra se enrola, fio por fio, torcida, entremesclada. Em torno desses labirintos, arquiteturas iniciáticas de que traçamos nossos retratos de escritor reportando-os à imagem de uma das Moiras. (LIBOREL, 1998, p. 381).

Foi a partir da representação de mim que meu corpo se organizou enquanto superfície política, pois pude entender a dimensão de como ele foi tecido ao sistema de fluxo de imagens que o atravessa enquanto informação e o quanto o embate com suas formas representacionais foi fatídico.

Entretanto, ao me introjetar como artista e criadora e produzir artisticamente, a ânsia de mudança pela criação projetou meu corpo como um espaço de atuação do pertencimento. Mas para falar de pertencimento antes é preciso falar de poder. Afinal, é ele que o institui, sendo também o responsável pelas *segregações sutis* marginalizadas pela diferença.

Para o filósofo Michel Foucault, como aponta o pesquisador Jeferson Bertolini em seu artigo *O conceito de biopoder em Foucault: Apontamentos Bibliográficos* (2018), o conceito de poder é a disciplina. Ela, por sua vez, consiste em disciplinar os corpos através de instituições, mas que na contemporaneidade passou a não ser suficiente para operar sobre o indivíduo com o advento da globalização, promovida

pelo capitalismo, e passou, então, a operar o biopoder que se distribui em dois eixos principais que são a disciplina e a biopolítica (BERTOLINI, 2018).

A biopolítica, de acordo com o Foucault, está atrelada no coletivo, controlando os corpos em vários setores da vida humana:

A disciplina, a partir do século 17, centrou-se no corpo como máquina. Focava seu adestramento. Agia na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos. Tudo era assegurado por procedimentos de poder que caracterizam a disciplina. A biopolítica, a partir do século 18, centrou-se no coletivo. Incidia no controle da proliferação, dos nascimentos, da mortalidade, do nível de saúde, da duração da vida, da longevidade. Na perspectiva foucaultiana, a era do biopoder nasce [...] na explosão de técnicas diversas para se obter a sujeição dos corpos e o controle das populações. (BERTOLINI, 2018, p. 88 – 89)

O biopoder atua, portanto, sobre essa massa, sobre a coletividade, portanto, sobre o corpo político que é a população (BERTOLINI, 2018). Portanto, o poder que antes tinha apenas como aliado a disciplina do indivíduo, soma-se a essa ferramenta denominada biopolítica, que passa a infringir sobre os corpos a fim do controle populacional, controlando-lhes através do conhecimento, pela aprendizagem de suas associações sistêmicas, e a imagem-mental ideal passa a ser elaborada como verdadeira, como supracitado no tópico anterior.

Logo, biopoder conjuga nessa instrumentalização dos corpos e inibe a multiplicidade de sujeitos, e, conseqüentemente, suas representações são unificadas, pois impõe padrões através de seu controle de massa, transformando-lhe em corpos dóceis (FOUCAULT *apud* BERTOLINI, 2018). Padrões esses ditados por aqueles que se encontram no topo de sua hierarquia e que fazem perpetuar a sujeição de outros corpos em seu próprio sistema, ditando quais representações são válidas para si e quais não os são.

Assim sendo, articulo os pensamentos da filósofa Judith Butler (1990) por trazer a questão da identidade apartada do sistema sógnico binário homem-mulher, por ele justamente reforçar padrões comportamentais que nos induz ao deslocamento, uma vez que não me representa enquanto indivíduo singular.

É por isso que se vale ressaltar, como dirão Flávio Henrique Firmino e Patrícia Porchat em seu artigo *Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”* (2017), que:

Em oposição à noção do poder como centrado no Estado, detido pelos dominantes e imposto aos dominados sob a forma de proibições, punições, opressões, coações e constrangimentos, Foucault afirma que seria um equívoco qualificar e reduzir o poder essencialmente em seu aspecto repressivo. Seria preciso dar destaque à face produtiva do poder, expressa por meio de *incitações, induções e imperativos, que através de práticas disciplinares objetivam corpos dóceis*, úteis e produtivos, necessários ao bom funcionamento da economia (DANNER; OLIVEIRA, 2009; FOUCAULT, 1979; MUCHAIL, 2004, *apud* FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 53, grifo nosso).

Pois essas incitações e, principalmente, induções e imperativos da cultura e seu poder de operar os corpo como dóceis, e que tem como ferramenta material o uso da imagem ideal, leva a culpa e a auto-opressão do corpo contra ele mesmo quando não se enquadra dentro dos padrões e das normas a ele imposto, e, assim, a construção do gênero mulher que ainda permanece muito figurado pelo sexo, pela sexualidade, pelas relações comportamentais ligada aos ideias imagéticos que lhe atravessam o corpo, e, portanto, à uma heteronormatividade, é impraticável para uma parcela significativa da sociedade, da qual faço parte, o que apenas contribui para limitá-la, segregá-la e puni-la socialmente, como diz a filósofa Judith Butler:

Ao postular o “sexo” como “causa” das experiências sexuais, do comportamento e do desejo a produção tática da categorização descontínua e binária do sexo oculta os objetivos estratégicos do próprio aparato de produção. A pesquisa genealógica de Foucault expõe essa “causa” ostensiva como um “efeito”, como a produção de um dado regime de sexualidade que busca regular a experiência sexual instituindo as categorias distintas do sexo como funções fundacionais e causais, em todo e qualquer tratamento discursivo da sexualidade. (BUTLER *apud* FIRMINO E PORCHAT, 2017, p.53)

Nesse ponto então, observa-se que esse fato apenas reforça a compreensão de subserviência do corpo da mulher em relação ao do homem que se traveste na falsa premissa da biologia como determinante de uma verdade, do correto e do digno, arquitetada pelo sistema político e difundida pelas religiões e outros meios que ainda insistem no velho discurso e continuam induzindo aos corpos a comportamentos sociais que lhes convém, como já mencionado.

É justamente graças aos feminismos que as discussões sobre essas representações que fomentam identidade e gênero e seus papéis culturais inexoráveis (FIRMINO; PORCHAT, 2017), que se erigiu e ainda permanecem erigindo possibilidades para modificar essa sucessão e retomar a uma nova operação política. É dele que com o pensamento “não se nasce mulher, torna-se”, como disse Simone de Beauvoir na década de 1940, que se iniciou as discussões

que são levantadas até hoje sobre os corpos femininos e que levará ao pensamento de Butler décadas depois afirmar que:

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER *apud* FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 57)

Logo, gênero, para a autora, é algo que fazemos e identidade e gênero ganham uma perspectiva múltipla e não reguladora, a qual eu também buscava internamente:

A partir dessas novas concepções de identidade e sujeito, o sujeito do feminismo pode ser deslocado da identidade “mulher” para um não-lugar onde ele não tem uma definição precisa, no sentido de que é constituído na medida em que age, atua e luta contra engessamentos, imposições e induções. O não-lugar do sujeito do feminismo não o livra de ser engendrado pelos mecanismos de poder, mas permite que “ele” tenha maior liberdade de movimentos e maior potencial de resistência contra aquilo que ao tentar defini-lo, o imobiliza. A multiplicidade de atos e de formas de ser e de existir se constitui como a força criativa necessária ao escape de categorias identitárias e à desorganização de sequências normatizadoras. Escapar à categoria “mulher” como fundacional para o feminismo abre um campo de manobra para combater uma matriz que encontra seu potencial de “assujeitamento” justamente na imobilidade das identidades. (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 60)

Não há uma identidade que seja anterior e causa dos meus atos. São esses atos, feitos repetidamente, que produzem a aparência de uma substância fixa e estável.

Dentro desse contexto, interessa-me o corpo e seu movimento, a matéria-energia (GREINER, 2006), do dentro e o fora correlacionado, a estrangeiridade (GREINER, 2006), como aproximação e a representação da diferença, a descentralização do poder regulador, a desconstrução de mim enquanto corpo, enquanto artista, enquanto mulher e enquanto cidadã, uma vez que cultura e civilização estão no mesmo lugar, inserindo meu corpo dentro da multiplicidade (GREINER, 2006) desregrada.

A ação inscreve o corpo como corpo-mídia em oposição ao corpo-máquina na medida em que os fluxos de imagens acionam o pensamento e potencializa sua enunciação do eu como corpo-político nas relações com o mundo, acionando seu caráter criador.

Portanto, o corpo se coloca como território de si e cartografa seus afetos e desafetos. É desse movimento que busco compreender suas dimensões plásticas e

sua possibilidade de transformação e criação enquanto informação ao se conectar matéria e energia (GREINER, 2006). Assim, os padrões e as informações são convocados para sua desestabilização e possibilitar a multiplicidade do corpo enquanto sujeito, como diz Christine Greiner, em seu livro *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados* (2006):

[...] para detectar algo, precisa existir um padrão de variedade no ambiente físico. [...] (E) Informação, nesse sentido, seria um padrão de variedade. [...] Mas para um observador, em determinado contexto (físico, biológico, histórico, cultural), quando se faz a conexão emerge um tipo de organização de matéria-energia que relaciona *ordem e desordem*. (GREINER, 2006, p. 114, grifo nosso)

Justamente por esse motivo, assumo a informação ao contrário de lançar um novo padrão, pois interessa-me não enclausurar o corpo em suas estáticas relações, e sim meu corpo como possibilidade. E nesse conjunto de possibilidades relacionais, intimo a matéria-energia para criar minha pesquisa artística, da qual minha existência faz parte e difere, uma vez que somos todos iguais enquanto diferentes de si: “A matéria-energia vive na passagem de possibilidade para o de existência, e a informação do estado de existência para o de hábito” (GREINER, 2006, pg. 114).

Dessa maneira, assim como a imagem pode ser tudo, e notando que ela parte dos processos cognitivos do corpo, o corpo, então, pode ser tudo e não há limites para sua criação. Logo, a informação assim como meu corpo se apresenta numa ideia de não-lugar, uma vez que o processamento pela percepção é subjetivo frente à vivência de cada um enquanto sujeitos de si, e a desordem, por sua vez, que me proponho, está ligada à multiplicidade que se soma. É desordenar laços, discursos, percepções sistemáticas e provocar um novo olhar que intento.

Isto posto, é no seu movimento do corpo e sua capacidade criadora, portanto, que busco suas desconstruções, uma vez que a relação entre passado e presente, em condição de experiência de mim, serve-lhe como aporte para essas novas possibilidades:

[...] os pensamentos organizados pelo corpo artista [...] nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente (GREINER, 2006, p. 109).

É dessas inúmeras possibilidades que apresenta a informação que se percebe que o que antes era subentendido como padrão de determinada informação não é a única

realidade - não é a única *verdade* - e interpela o corpo a novas experiências e a novas aprendizagens, transportando o caráter aparentemente estático e imutável das relações, como dizem se estabelecer no senso comum, à multiplicidade. Portanto, sou múltipla e a construção de gênero feminino criado socialmente não mais me é capaz de definir quem e o que sou.

Logo, é justamente na minha intimidade, na minha singularidade, no cerne de mim e nas relações que estabeleço com o mundo, que faço possível criar outras interpretações. É assim, então, que age a resignificação do meio a que estou inserida, e, justamente por isso, é que urge a necessidade de declarar o meu corpo enquanto superfície política, fazendo-se perceber que, além de se tornar mulher, também nos tornamos feministas e ativistas LGBTQIAP+³. Somente quando tomamos as lutas é que nos localizamos no lugar do pertencer. Somente tomando para si seus discursos é que nos tornamos ainda mais inteligíveis, uma vez que: “a linguagem é investida do poder de criar ‘o socialmente real’ por meio dos atos de locução dos sujeitos falantes” (BUTLER *apud* SARDINHA, 2020, p. 33).

Por isso, continuo a admitir a necessidade do signo e o significado da mulher serem repensados. O que antes o que lhe era atribuído à feminilidade dócil heteronormativa, apenas limita e causa danos não só psicológicos como também físicos, haja vista doenças como a depressão. Não busco um lugar onde eu me encaixe, o mundo é que precisa flexibilizar os corpos, desatar os nós que obstaculizam a linha da vida.

³ Sigla destinada ao grupo social pró causas referentes às liberdades sexuais e de gênero, denominado Lésbicas, Gays, Trans (transgêneros, transexuais e travestis), Intersexuais, Assexuais e Pansexuais+).

2. A(BORDANDO) A PESQUISA

Ao negar o discurso através da característica que ele perpassa em torno da representação da minha imagem, foi preciso me situar no lugar do feminino e acatar as políticas que a ele são substanciais para abrir espaço e questionar as coisas que são propriamente ditas de seu universo a que também estou inserida.

Apesar do meu trabalho artístico ter encontrado o fio como condutor de sua *poiesis*, como mencionado na introdução, alinhar a materialidade ao feminino sob a linha do bordado serviu de pano para a condução desta pesquisa e dar fundamentos que sustentem ainda mais a subversão a que os trabalhos contemporâneos ainda pedem a respeito de sua afirmação enquanto possibilidade de existência e inteligibilidade.

O bordado, discutido pela pesquisadora Ana Paula Simoni (2010), foi por muito tempo tela de “injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização” (2010, p. 3). E que, juntamente com as demais artes têxteis, e somando-se pinturas decorativas, pinturas em porcelana e as miniaturas, instituídas como artes aplicadas, “ocupam um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina (CHADWICK, 1996)” (SIMONI, 2010, p. 3 - 4). Por considerar suas manualidades desprovidas do uso do intelecto ao colocá-las ao lado das artes dominadas do desenho, como a pintura, a escultura e a arquitetura, associou-as ao artesanato:

[...] termo que adquiriu, então, um sentido negativo. O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual, seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de *simples executores* (SIMONI, 2010, p. 4).

Sendo assim, consideradas como gêneros “menores” (SIMONI, 2010), seu quadro fora agravado, como diz a pesquisadora, pela criação das Academias do século XVIII, que forçava às mulheres participarem apenas de artes aplicadas ao excluírem delas a possibilidade de ingressarem nas artes de gêneros maiores:

Assim, tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminizadas, isto é, as obras consideradas inferiores na hierarquia dos gêneros artísticos foram sendo *associadas às práticas artísticas de mulheres*. Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo pernicioso: as mulheres, vistas como seres intelectualmente inferiores, eram consideradas capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que

aquelas feitas pelos homens “geniais”, como as grandes telas e/ou as esculturas históricas (GARB, 1989). (SIMONI, 2010, p. 5, grifo nosso)

Dentro disso, é fatídico a perpetuação das atribuições de gênero aos objetos, enfatizando seu aspecto de imposição de padrões e alicerces sociais, definidos, por este período, como servidão da mulher ao ambiente doméstico:

No que tange às mulheres, sua ação é mais difusa, centrífuga; como afirma a autora, trata-se de uma espécie de toque sutil que deve se fazer sentir no lar como um todo. A elas cabe promover a casa como um espaço antípoda do universo do trabalho, daí seu dever de confeccionar objetos que promovam tal demarcação, como cortinas, almofadas, abajures, capazes de filtrar a intensidade da luz do exterior ou de amenizar a dureza dos móveis, sem esquecer toda uma gama de afazeres manuais consagrados aos efeitos de “camuflagem”, como coberturas de vasos, copos, tampos de mesa etc., realizados em um suporte “naturalmente” apropriado para o corpo feminino: o têxtil. (SIMONI, 2010, p. 7 - 8)

Ressalta-se a esse conjunto de convenções que seu ofício era realizado por homens e mulheres durante a Idade Média:

Oficinas seculares, empregando tanto homens como mulheres, existiam desde o início do período [século XI ao XVI] e tornaram-se cada vez mais importantes com o crescimento das cidades, o estabelecimento do sistema de guildas e o desenvolvimento do comércio internacional. Os bordados profissionais eram feitos dentro de comunidades de artesãos, e os desenhos eram frequentemente os trabalhos de artistas de outras disciplinas. Eles refletiam a firme passagem de estilos de Bizantino para Romanesco, de Gótico para Renascentista (HARRIS *apud* GEHRKE, 2021, p. 19).

Como continua Simoni, somente com o declínio das Academias no final do século XIX, é que houve uma revalorização dos suportes têxteis, propostos pelos movimentos *Art Nouveaux* e, principalmente, pelo movimento *Arts & Crafts*, tendo esse último maior destaque e sendo encabeçado pelo artista William Morris (1834 – 1896), que propunha através da união de ideais marxistas a preservação da história e da valorização do bordado “na defesa de uma arte ‘feita pelo povo para o povo’: a ideia é que o operário se torne artista e possa conferir valor estético ao trabalho desqualificado da indústria” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL *apud* GEHRKE, 2021, p. 42).

No entanto, nos limites utópicos de Morris, seu intento não foi tão difundido. Era ainda considerado artista apenas aqueles que haviam desenhado a produção. Aos demais cabia apenas o título de executores:

Enquanto executores continuaram ter seus nomes pouco mencionados, sendo negligenciados pela história da arte. 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. (SIMONI, 2010, p. 6)

Mesmo não tendo sido tão difundido, as produções de seus movimentos ainda sim previram o desenvolvimento do século XX (GEHRKE, 2021) que se utilizaram do bordado para gravar as lutas feministas que surgiram no início do século. Janie Terrero (1858 – 1944) foi uma das artistas sufragistas pelo direito ao voto das mulheres. Ela, de acordo com a revista *Selvedge*, foi presa devido à quebra de uma janela durante protestos em Holloway, distrito da cidade de Londres, no ano de 1912, e bordou um painel (Figura 7) dentro da prisão, sob greve de fome, os nomes de todas as companheiras de cela que também foram presas durante a causa:

A forma do bordado de Janie Terrero perfurra domesticidade; provavelmente nem o “lenço” nem as ferramentas do bordado foram negados às prisioneiras porque, no contexto da tradição, evocam o feminino. [...] Presumia-se que essas mulheres estavam desempenhando uma tarefa mais elegante do que os protestos que as colocaram na prisão. Ao bordar um registro da greve de fome e das suas violações pessoais, aparentemente debaixo do nariz das autoridades, a violência do encarceramento torna-se visível para um público futuro. (WHEELER, 2012, p. 8-9, tradução nossa)



Figura 7 - Janie Terrero (1858 – 1944). *Painel sufragista*. 1912. Seda, bordado e fotografia. 52 x 45,6 cm. Museu de Londres, Inglaterra.

Fonte: <https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/a-suffragette-detective-story> Acesso: 13 de ago. 2023.

À vista disso, artistas de todas as partes do mundo também davam seguimento bordando suas histórias de vida através de suas perspectivas, de suas subjetividades. A folclorista chilena Violeta Parra (1917 – 1967) bordou *arpilleras*, (Figura 8) como aponta Gherke:

[...] trabalho tradicional da Isla Negra do Chile em que se utilizam, como base, estopas de sacaria para transporte de batatas ou farinha (BACIC, 2015). [...] Para Violeta, “as arpilleras são como canções bordadas” (BACIC, 2012), uma linguagem que transmite histórias e ideias de forma muito peculiar. Essa tradição, retomada e divulgada por Violeta nas décadas de 1950 e 1960, permanece para dar voz aos oprimidos. Mulheres chilenas bordaram sua própria história, os conflitos sociais e políticos que vivenciaram durante a ditadura de Augusto Pinochet (BACIC, 2015). Com o tempo, como esclarece Roberta Bacic (2015), esses trabalhos se expandiram do Chile para o mundo, propiciando um meio de resistência e denúncia através da expressão de perda, protesto e cura, como no caso das Arpilleras das mulheres atingidas pelas barragens no Brasil. (GEHRKE, 2021, p. 69)



Figura 8 - Violeta Parra (1917 – 1967). *Contra la guerra*. 1962. Tela bordada. 141,5 x 193 cm. Colección Museo Violeta.

Fonte: <https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/> Acesso: 13 de ago. 2023.

Logo, o que anteriormente era associado ao bordado como arte feminina por excelência, adequado ao seu sexo por sua graça, encanto, domesticidade e

textilidade (SIMONI, 2012) – *dócil*, diga-se de passagem –, conseqüentemente, como efeito dessas reivindicações femininas, os bordados “tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico [...] também está sujeito às injunções de gênero” (SIMONI, 2012, p. 9).

Nas décadas de 1970 e 1980, portanto, há um declínio do bordado devido às lutas das mulheres ocidentais que, declara Gherke:

[...] reagem contra os papéis femininos tradicionais, recusando-se a costurar ou fazer outras tarefas domésticas percebidas como servis (BARRETT, 2008). [...] Mas foi essa ruptura na relação entre o bordado e as mulheres que serviria de base para o surgimento de uma tradição estética completamente inovadora. (GEHRKE, 2021, p. 72)

No Brasil, portanto, a partir da década de 1980, artistas atuaram em “tecer discursos contundentes e/ou provocar reflexões acerca de doença/morte, gênero, violência, preconceito, desigualdade” (GEHRKE, 2021, p. 85), dos quais ressaltamos Rosana Palazyan, Rosana Paulino e Beth Moysés.

Rosana Palazyan (1963) produz *Sangue e bordado* em 1997. Neste trabalho utiliza do travesseiro (Figura 9) seguindo a mesma dialética de suas precursoras, dispondo da materialidade do objeto como retomada ao feminino e ao doméstico, através, como diz Simoni, de seu rigor formal, de sua frieza, e seus modos serial e impessoal desse objeto, contrastando ao íntimo do sangue e do bordado e os integrando ao “jogo patriarcal” que as objetificam enquanto mulheres:

Alguns elementos formais se repetem nos dois: o brilho, a luminosidade branca, pura, e a trama delicada dos tecidos, efeitos que, combinados, seduzem o espectador desavisado. Este, uma vez atraído pelo objeto, aproxima-se, e, ao fazê-lo, surpreende-se. Aqueles artefatos de um cotidiano doméstico supostamente sereno apresentam-se inteiramente subvertidos: a almofada, objeto supostamente confortável, suscita. O hiato entre a expectativa suscitada por objetos tão delicados, brilhantes, sensualmente ternos, exemplares das supostas “passividade e delicadeza da alma feminina” e o elemento concreto que se nos apresenta provoca reações, críticas, dissonâncias. Há uma inegável suspensão da leveza, do encantamento. Tais pequenas costuras, tão sutis, nos obrigam a colocar as falsas evidências em suspenso; elas desvendam as muitas violências, outrora acobertadas. (SIMONI, 2020, p. 13 - 14)



Figura 9 - Rosana Palazyan (1963). *Sangue e bordado*. 1997. Bordado e sangue sobre travesseiro de cetim. 50 cm x 65 cm. Coleção Bruno Musatti. Reprodução fotográfica Vicente de Mello. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67336/m> Acesso: 13 ago. 2023.

Rosana Paulino (1967), em sua série *Bastidores*, produzida no ano de 1997 (Figura 10), vai além da questão do gênero. A artista, enquanto mulher negra, traz sua autobiografia ao fazer uso de seu álbum de família. Dele, seis mulheres fotos foram copiadas, transferidas para tecidos e emolduradas em bastidores redondos próprios para o bordado. Ela costura suas bocas, seus olhos, suas testas e suas gargantas, reprisando a época de escravidão brasileira:

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprias e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas malfeitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. (JAREMTCHU apud SIMONI, 2020, p. 12 - 13)

Rosana Paulino, portanto, trouxe à tona a questão da diferenciação entre os corpos femininos, contribuindo para afirmar as diferenças de classe que se somam ao corpo da mulher negra ao lado dos privilégios da mulher branca, fornecendo, assim, evidências explícitas de sua mais urgente luta enquanto mulher negra, num país que um dia já fora escravagista.



Figura 10 - Rosana Paulino (1967). Série *Bastidores*. 1997. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. 31,3 x 310 cm. Acervo MAM-SP, Brasil.

Fonte:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223169/001127778.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Acesso em: 15 ago. 2023.

Beth Moysés (1960), de acordo com seu site pessoal, em 2005 realizou a performance *Reconstruindo Sonhos* (2005) pela primeira vez. Sua performance consistiu em convidar mulheres que, vestidas de noivas, caminharam pelas ruas de Las Palmas, Ilhas Canárias, e bordaram em suas luvas as linhas de suas mãos (Figura 11):



Figura 11 - Beth Moysés (1960). *Reconstruindo Sonhos*. 2005. Performance realizada em Las Palmas, Ilhas Canárias.

Fonte: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2597 Acesso em: 15 ago. 2023.

Nesta performance as mulheres caminharam pela cidade, vestidas de noiva e levando luvas brancas transparentes nas mãos, que simbolizavam a própria pele.

Em uma praça da cidade, em círculo, elas se sentaram no chão e, com uma agulha e linha preta, bordaram as luvas transparentes, copiando as linhas de suas mãos. Neste momento, elas recordavam todo sofrimento vivido. Como se cada ponto negro do bordado fosse uma lembrança e, de alguma maneira, uma transformação neste sentimento. (BETH MOYSÉS, 2020)

Os interesses da artista em utilizar-se das superfícies das vestimentas do casamento se devem justamente ao fato dos aspectos de transformação que sofrem as

mulheres ao ingressarem no matrimônio, inscrevendo-se, assim, sob seus papéis e tornando aquilo próprio dele, quiçá reduzidas a ele próprio:

Beth Moysés revela, através da memória contida em suas costuras, as mazelas que as mulheres passam dentro do ambiente doméstico, local onde a maioria das agressões sofridas por mulheres ocorre. O que Beth Moysés busca através dos vestidos de noiva é confrontar “o amor que ficou impregnado nessa vestimenta com a realidade vivida pelas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal” (MOYSÉS, 2004, p. 19). (RUFINO, 2019, p. 11)

Portanto, que o suporte do bordado se tornou um aparato para discussões em torno do feminino é evidente. Justamente por seu caráter subversivo é que decidi me apropriar de seu símbolo histórico de lutas das e pelas mulheres para também bordar as minhas.

2.1. O fio

Diante da escolha do meu corpo alinhavando a discussão à escolha da técnica como artefato que borda a pesquisa, alguns trabalhos serviram de enorme relevância para inspirar minhas criações e que trazem a linha como artefato para narrá-las. O primeiro trabalho é o filme *Malasartes e o Duelo com a Morte* (2017, Figura 12).

Ao assistir ao filme, em 2019, a relação do mito grego das fiandeiras⁴, que é apropriada por sua narrativa, também começou a ser correlacionado aos meus próprios trabalhos. Da mesma maneira que os fios tecidos pelas fiandeiras são confeccionados delimitando o destino vital, retratado no filme, o meu trabalho também passou a ser conceituado da mesma maneira.

Ao voltarmos para a própria história mitológica das fiandeiras, portanto, observa-se uma abertura para uma leitura mais subjetiva de seu contexto que vem para somar em toda a urdidura conceitual que apresento em meus trabalhos. O fio,

⁴ O mito das fiandeiras, também conhecidas como Moiras ou Parcas na mitologia grega, é uma narrativa que aborda o destino humano. As fiandeiras são três irmãs, Cloto, Láquesis e Átropos, responsáveis por tecer, medir e cortar o fio da vida de cada indivíduo. Cloto, a fiandeira, representa o nascimento, Láquesis, a medidora, simboliza a trajetória da vida, enquanto Átropos, a impiedosa, figura a morte. Juntas, elas personificam o inevitável destino humano, tecendo o complexo padrão da existência de cada ser desde o nascimento até o seu fim. O mito das fiandeiras destaca a inexorabilidade do destino, a universalidade da morte e a fragilidade da vida humana diante do inexorável fio do destino que transcende a vontade e as ações individuais.

ao longo da história, tornou-se agente de alguns símbolos que são retratados até hoje. De início, na pré-história, eram elaborados para delimitar o espaço humano:

Essas obras de cordas vegetais, dão testemunho de arquiteturas que, ainda hoje, acusam o parentesco com os entrelaçamentos e entrecruzamentos do fio. São usos do fio com o objetivo de conter, de encerrar; organizam as imensidões terrestres em séries, dividindo-as em interiores e exteriores. (LIBOREL, 1998, p. 382, grifo nosso)



Figura 12 - Frame do filme *Malasartes e o Duelo com a Morte*. 2017. Direção de Paulo Morelli.
Fonte: <https://cinetop.com.br/critica-malasartes-e-o-duelo-com-a-morte-superproducao-nacional-151615/> Acesso em: 08 nov. 2023.

Contraopondo essas funções, do outro lado estão as funções de ligar espaços, pessoas e mundos, além de proteção e marcadores de ritos de passagem, adquirindo para si uma essência muito além de sua função material:

As meninas usam esses mesmos cordões vegetais para pular corda; com elas trançam coroas de noiva que elas enfeitam com flores para os ritos de passagem. Quando um garoto adocece de coqueluche, sua mãe o faz usar um colar ou pulseirinhas de fio vermelho. O fio, cósmico, maléfico, protetor ou iniciático, é o fio da história que liga também os mundos e os estados: mundo visível e mundo invisível; estados de oferecer e de receber um sacrifício. O fio que engendra o liame, a corda, a trança, o cipó; revela-nos fisicamente o espaço, quando seguimos o seu rastro, ou o vemos animar-se em vibrações; faz-se símbolo do amor e da dualidade, quando se enrosca em torno da árvore. Foram formatos helicoidais tão conspícuos nas plantas chamadas volúveis que chamaram a atenção do homem para o belo movimento circular aberto, desenvolvido a partir da espiral. (LIBOREL, 1998, p. 382)

Como consequência, o fio foi associado também ao fio da palavra, da escrita e da voz, conferindo a elas o caráter, como para as próprias fiandeiras, de fabricar/criar (LIBOREL, 1998). A palavra, a escrita e a voz, portanto, originam possibilidades e

multiplicidades na mesma alusão como se circunscrevem as sucessões de vidas pelo poder de começar e interromper das fiandeiras (LIBOREL,1998). Logo, também o tem quem possui o mesmo encargo de criadora. A pessoa que fala, que escreve, mas também que desenha, que esculpe, que fotografa e que borda.

Diante disso, por sempre ter estado imersa nas narrativas e no audiovisual, uma conexão que sempre esteve presente nos meus trabalhos posteriores da época mencionada acima foi com a performance. As performances da artista Bjork (1965) foram, portanto, de grande relevância para mim, pois ela misturou o corpo com o uso do fio de maneira única. Na sua música *Cocoon* (2001, Figura 13) a artista fala sobre o amor e traz o fio vermelho, que sai de dentro de si e enrola em seu corpo no seu performar. Revive também o mito das Fiandeiras e reforça a ideia da fertilidade da criação quando decide trazer seu corpo completamente despido.

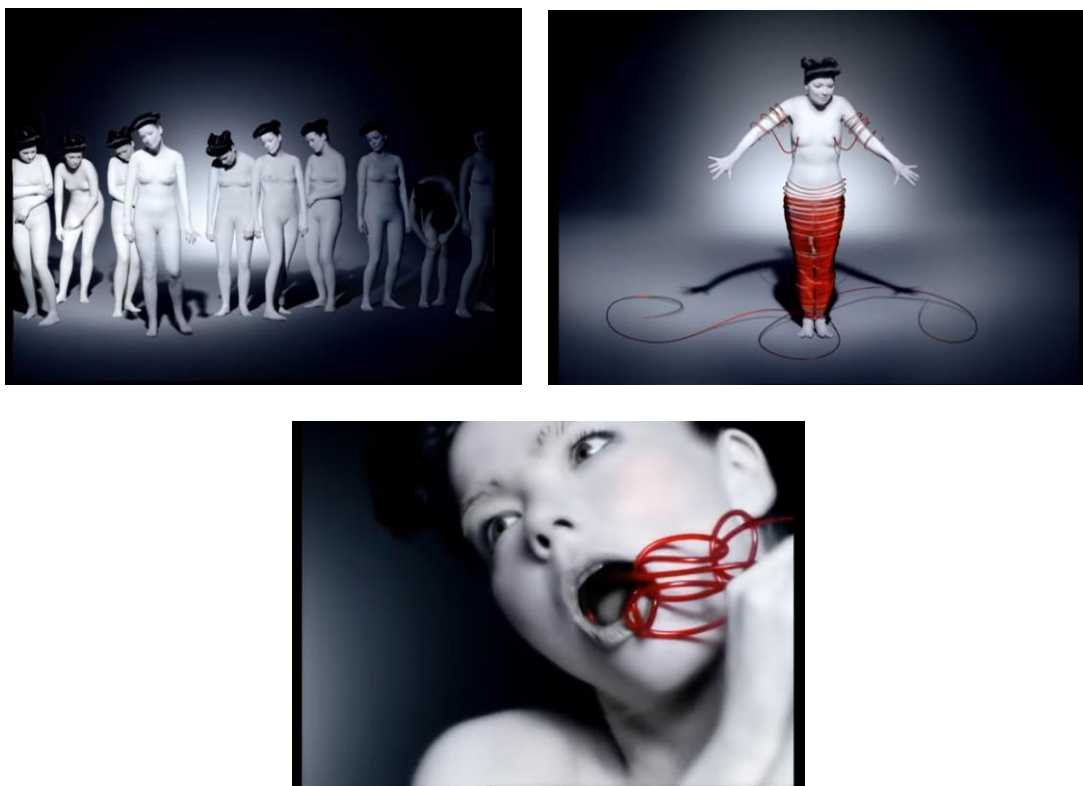


Figura 13 - Frames da música *Cocoon* da artista Bjork. 2001.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FPbILCFA2Uc> Acesso em: 08 nov. 2023.

Outro trabalho é *As duas Fridas* (1939, Figura 14) de Frida Kahlo (1907 - 1954). Na obra, o imaginário é imposto e admite visceralmente o interior ao expor dois corações que se conectam por suas artérias, marcando a questão dual, expressiva e surreal ao passo que Frida coloca-se como clone de si mesma, evocando o mito do

duplo, outra parte da mitologia que serviu de base para conceituar a série que foi desenvolvida no capítulo 3.



Figura 14 - Frida Kahlo (1907 – 1954). *As duas Fridas*. 1939. Pintura a óleo sobre tela. 174 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, México.

Fonte: https://artsandculture.google.com/story/as-duas-fridas-1939/_wJCem8xJOWKLw?hl=pt-BR
Acesso em: 08 nov. 2023.

Na obra, o duplo apresenta-se pela perspectiva trazida desde a revolução francesa pela versão heterogênea da fração da unidade do eu, colocando em primeiro plano o aspecto psicológico (BRAVO, 1997). O eu, guiado pela razão e não mais a religião desde então, torna-se o centro, e a identidade pessoal é instigada e marcada pela dicotomia interior. Aqui se explora o conflito psíquico e a desordem íntima, a alienação, ligando o passado ao presente, o desejo e a recusa, que em Frida é contraposto pelas vestes, onde um lado há o vestido colorido tehuana, retomando à identidade de sua terra natal, e do outro um vestido em estilo europeu em tons claros: “O encontro simboliza a libertação de um outro eu, ao mesmo tempo que anuncia a morte próxima - a ligação do duplo com a sensualidade e com a morte.” (BRAVO, 1997, p. 280). Logo, o encontro com seu duplo, provocou a morte da identidade imposta socialmente quando se divide entre os dois eus de culturas distintas. Ao ser confrontada lhe é cortada a artéria que sangra e lhe marca. Eleva-se a dicotomia entre vida e morte do mito na busca da verdadeira identidade, da emancipação da alienação que obedecia, ligando-se ao seu lado subversivo: “o

duplo, símbolo da alienação individual numa sociedade que se massifica (Dostoievski), pode ser também a condição de uma libertação social e política (Fuentes).” (BRAVO, 1997, p. 287).

Outra referência está em dois trabalhos de Tunga (1952 - 2016) que apresentam uma intensa aproximação aos meus quanto à utilização do duplo também. Em sua performance *Semeando Sereias* (1987, Figura 15), o artista encontra uma cabeça idêntica à sua e a lança ao mar e posteriormente encontra um corpo de mulher sem cabeça flutuando nas águas. Aqui a questão do mito das Sereias aqui é colocada em peso para o artista quando escreve sobre seu trabalho por impelir a falha da própria pulsão que leva a esse corpo e cabeça simulacros à sua própria morte nas águas do mar, implicando na dúvida que permeiam em torno do seu corpo e sua duplicata. As figuras trazem mais dúvidas do que respostas. Convoca-se a subjetividade pela raiz dos cabelos que não deixaram de crescer. Elas crescem a partir do fluxo vital. Há vida na morte nos retomando à mitologia da fênix:

Algumas reminiscências mnêmicas mostravam claramente ser eu a das intenções ali presentes. Assistir aquele emblema obrigou-me à reflexão e posso assegurar ter-me remetido a quimeras. Quimeras de uma cultura. O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, uma fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta!” (TUNGA *apud* MARTINS, 2013, p. 458).

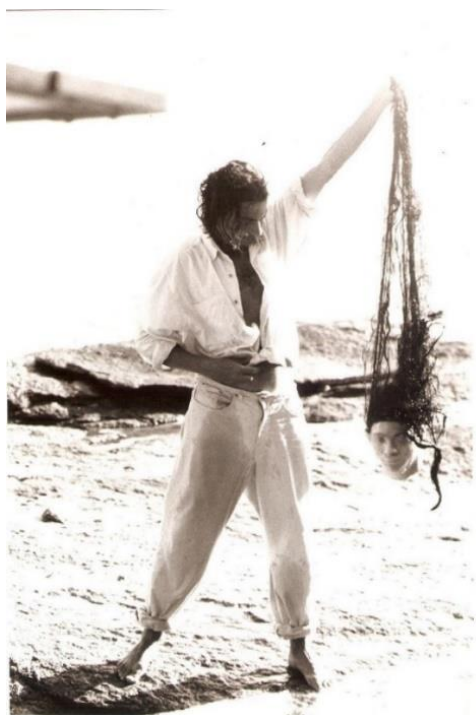


Figura 15 - Tunga (1952 - 2016). *Semeando Sereias*. 1987. Fotografia. Dimensão não informada. Localização não encontrada.

Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/semendo-sereias/> Acesso em 26 nov. 2023.

E também apresenta a multiplicidade pelo dual, a cabeça-mulher e o corpo-homem:

Embora as sereias na narrativa de Tunga estejam sem fala e talvez sem vida, isto não impede que possuam ainda os poderes de atração magnética. Pois por trás da aparente inércia da cabeça encontrada, existe algo da ordem da vida, pois os cabelos não pararam de crescer. Esta margem latente de vida no elemento mítico possibilita ao narrador que ele semeie. E o fato de que a semente se encontre na cabeça deste Outro-mulher, pode nos levar a pensar, que estaria posta em filigrana pelo artista, a ideia de que a identidade não é uma construção imutável, fixa, indivisa. [...] Se as identidades contemporâneas são multifacetadas e casuais, as identidades da América Latina possuiriam, segundo algumas interpretações, immanentemente este caráter fragmentário. Esta interpretação da América Latina como uma espécie de usina das fusões raciais, e que pode ser exemplificada no modelo do Real-maravilhoso de Alejo Carpentier, iria excluir qualquer possibilidade conflitiva das mesclas identitárias e transitórias.¹ (CHIAMPI *apud* MARTINS, 2013, p. 459).

Em *Xifópagas Capilares Entre Nós* (1987, Figura 16), o artista busca questionar a representação, a subjetividade e a unidade, dispondo da ideia do duplo homogêneo, que antecipa ao duplo pós românticos heterogêneo anteriormente citado. Na obra o duplo está no exterior, na dicotomia das irmãs siamesas e também ligada à mitologia nórdica na ligação pelos cabelos das gêmeas:

Nos registros da performance *Xifópagas Capilares*, de 1984, lenda mitológica das gêmeas nórdicas unidas por longos cabelos, percebe-se alguns signos-chave para a compreensão da obra de Tunga como os duplos, a mistura de ficção e realidade, a alquimia e o sonho. (VEIGA, 2018)



Figura 16 - Tunga (1952 - 2016). *Xifópagas Capilares Entre Nós*. 1987. Fotografia em preto e branco. 120 x 80 cm. Galleria Franco Noero, Torino, Itália.

Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/> Acesso em: 08 nov. 2023.

Por último, *O trabalho de uma mulher nunca termina* (2012 - 2014) de Eliza Bennet (1980). Aqui a artista borda sua própria pele (Figura 17), sua própria carne, o que retoma bastante a alguns dos meus conceitos em torno da efemeridade, trazido pela performance, e da invisibilidade, trazido pelas marcas do bordado que fixa à pele as marcas do trabalho da mulher. O real está visível e cravado em sua pele.



Figura 17 - Eliza Bennet (1980). *O trabalho de uma mulher nunca termina*. 2012/2014. Carne, linha, impressão digital. Videoperformance. Localização não encontrada.

Fonte: <https://www.elizabennett.co.uk/new-gallery/d04djafht08i76icv2ce3qja2yu4jv> Acesso em: 08 nov. 2023.

3. A POÉTICA BORDADA DO EU

Na perspectiva supracitada nos tópicos anteriores, busquei desenvolver nesta pesquisa uma produção artística voltada para a minha singularidade subjetiva e não estar mais imersa numa superindividualização a que me encontrava. Afirmar a minha experiência de vida é importante e me volto às técnicas de constituição de si, a qual Foucault traz como conceito estéticas do viver e artes do viver, objetivando a prática libertária pela escrita de si. Busquei traduzir essa escrita para minha representação em telas bordadas nas quais critico as verdades normativas hegemônicas ditadas sobre meu corpo enquanto mulher:

Escrever-se é [...] um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade. (RAGO, 2013, p. 56)

Como observado, minhas produções artísticas desenvolvidas até chegar aqui tiveram seu caminho trilhado pela figura de mim mesma e continuará assim sendo. A decisão da tomada pelo próprio corpo como algo presente e representado vem da vontade de exprimir suas sensações, seus descontentamentos e um desejo reprimido do deslocamento de si.

Portanto, expandir meu trabalho artístico para a coletividade centrada no feminismo foi fundamental para sair do processo de superindividualização e de desconexão com o mundo exterior, estabelecendo conexões com outras singularidades subjetivas existentes a partir da minha biografia.

É dessa forma que acato meu processo criativo como resultado político. A crítica está no questionamento estrutural, em como ainda se faz necessário esse posicionamento questionador perante as políticas públicas, que, por contradição, querem permanecer ainda imersas em leituras errôneas de teorias evolucionistas que não buscam agregar outras verdades, condenam e exilam socialmente corpos da diferença, marginalizando e intentando seu apagamento.

É necessário trazer meu corpo de mulher que não se identifica com a lógica binária e heteronormativa, para contar sua própria história, a minha própria narrativa, e, assim, avançar, persistir, perdurar e sobreviver para poder viver a liberdade,

deixando de lado sua passividade, obediência e submissão (FOUCAULT, 1977) que ainda nos atravessam.

3.1. (Re)Trós

Transformo minhas linhas em caos, meus fios em veias, minha matéria em pensamento puro e genuíno. Cada fio borda minha própria história, cada ponto marca o começo de outro. E assim segue a trama que se desenrola e enrola em si mesma. E tece o verso como tece a própria carne e deixa marcado de forma quase que perene os começos e os fins do todo que não se aterra e nem parece se perpetuar. Estou presa em meu próprio paradoxo antagônico. Mas resisto e reexisto.

Isadhora Inácio, 2022.



Figura 18 - (Re)Trós. 2022. Bordado sobre tela. 1,40m x 1,70m. Acervo pessoal de Fernando Bueno, Brasília (DF).

É desse pesar, desse descontentamento, do limite da pulsão docilizada que Foucault mencionava, que surgiu essa necessidade do extravasamento posto na minha autoimagem, no meu autorretrato.

Os fios, para mim, ao sair das linhas do desenho, tomaram forma para representar as relações. Empregado em trabalhos meus envolvendo a fotoperformance, volta para o bidimensional para transpor o *self*.

(*Re*)Trós (2022, Figura 18, p. 49) nasce, então, dentro dessa perspectiva para enfatizar as operações sutis que a força normativa contorna os corpos. A sutileza com que se tramam e bordam os fios contrastam com a rigidez dos quadros. A forma sutil que as legitimadas verdades, obrigando aos corpos segui-las, esvaziando o eu de nós mesmas psicológica e emocionalmente muitas vezes.

Para enfatizar o efeito desse movimento, faço uso do que irei chamar de *bordadoperformance* - pegando emprestado a lógica da fotoperformance -, para narrar o meu fazer. Em escala natural, excetuando a tela inferior (Figura 18, p. 49), retrato meu corpo em quatro telas sequenciadas que dizem respeito a uma ação que ocorre. O fio lhes borda e performa seus corpos as unindo. A primeira dá início, bordando a si mesma na alusão da falsa escolha que sobrecarrega sob as demais. O olhar fechado volta-se para o interior. Borda-se por fora o que fica gravado no dentro, tomando a si por completo, como é observado na tela inferior, adentrando o Eu e a imaginação.

Aqui, para dar suporte ao conceito do trabalho, utilizo recursos próprios do bordado para também ressaltá-lo. O ponto haste é utilizado pelo avesso, a linha se serrilha e vai se fechando à medida que se vai conectando com as figuras abaixo e ao lado delas até se tornar um ponto atrás, contínua e inteira (Figura 19).

O ciclo, portanto, é intimado na conexão das telas através do fio que sai de cada uma de suas telas. E com os chassis virados para o espectador, retoma o avesso, que, oposto ao lado direito, busca arrematar as questões do dentro, do *self*, haja vista que o lado avesso é o de dentro da roupa.



Figura 19 - Detalhes de *(Re)Trós*. 2022.

Portanto, este trabalho tem em suas escolhas de seu desenvolvimento artefatos que, em conjunto, foram utilizados para reforçar a sua poética, autobiografando o seu íntimo e denunciando suas invisibilidades ao criar uma atmosfera de continuidade das estonteantes alienações que aparentemente parece o corpo ceder ao tomá-las por inteiro. Sendo assim, essa produção serviu de base para a seguinte série de bordados nomeada por *Tecedura*.

3.2. Série: Tecedura

Cada criatura traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...

Machado de Assis – O Espelho



Figura 20 - Série: *Tecedura – Cataclisma interior*. 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 30 cm. 1/5 Acervo pessoal.

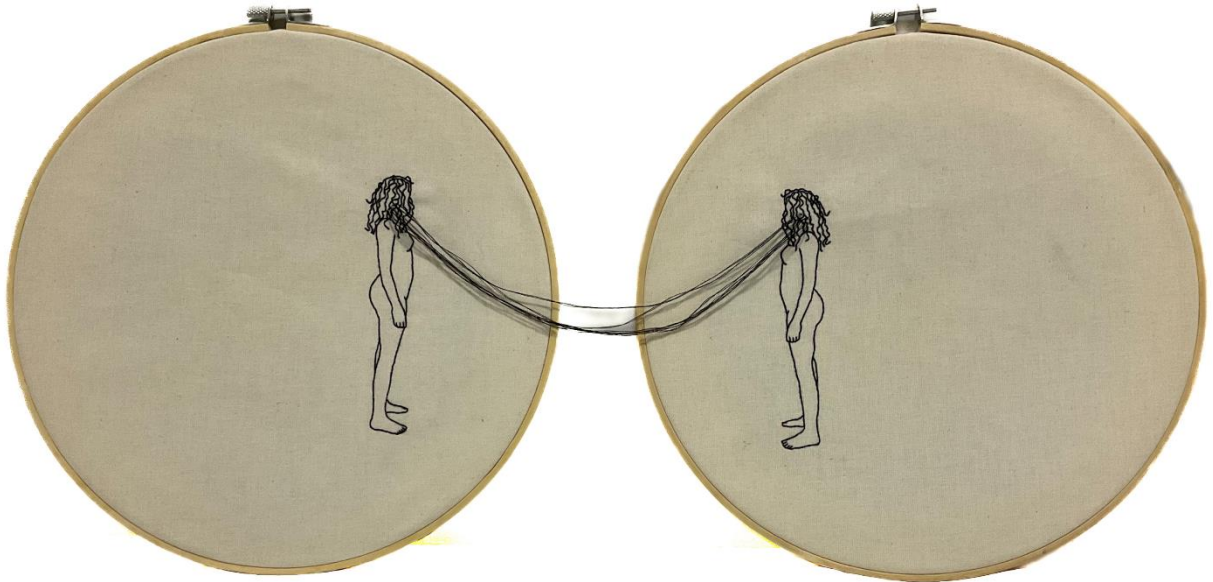


Figura 21 - Série: *Tecedura* – *O nascimento do duplo*. 2023. Bordado sobre tecido cru. 65 x 30 cm. 2/5. Acervo pessoal.

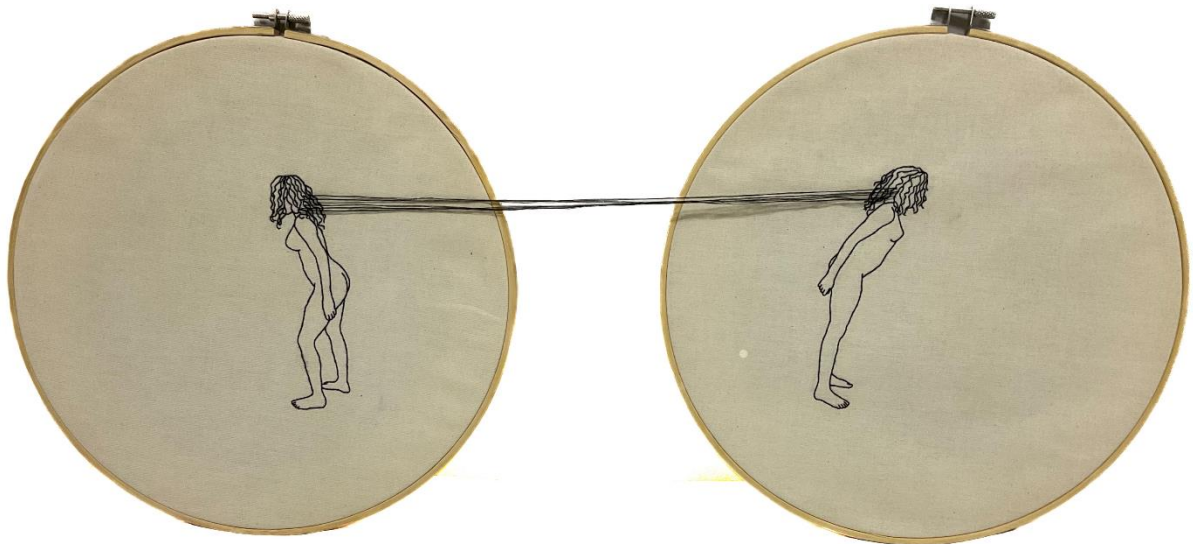


Figura 22 - Série: *Tecedura* – *Compartimento*. 2023. Bordado sobre tecido cru. 70 x 30 cm. 3/5. Acervo pessoal.



Figura 23 - Série: *Tecedura – Resgate do âmago*. 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 70 cm. 4/5. Acervo pessoal.



Figura 24 - Série: *Tecedura* – *O abraço da liberdade*. 2023. Bordado sobre tecido cru. 30 x 70 cm. 5/5. Acervo pessoal.

Como desdobramento do trabalho anterior, surge a série *Tecedura* (2023, inspirada num de meus poemas feitos no ano de 2020:

*A censura do ego açoita
Emudece o âmago ferido
Causada por sua gêmea revolta
Embaraçada num sentido vil
Na delirante rebordose do sensível
Me entorpece
Isadhora Inácio, 2020*

O poema traz o duplo como duas forças existentes dentro do Eu. A série, portanto, foi feita em escala menor que o trabalho anterior a fim de ampliar os vínculos com esse íntimo, com o dentro e seu imaginário.

Este é mais um *bordadoperformance*. Porém agora bordo o meu próprio corpo para criar novas relações e com elas criar novas realidades que são latentes desse eu que o habita e que, centralizadas nos bastidores, as imagens são envoltas de um vazio que dá apoio para conceituar a relação do eu com ele mesmo.

Neste trabalho opto pelo uso do próprio bastidor para desconstruir a ideia do quadrado. Busco, com isso, transpassar o conceito da sua flexibilidade, uma vez que o seu aro passou pelo processo de envergadura para tomar sua forma circular e cíclica que retoma ao feminino e sua essência de periodicidade, renovação, transformação, ruptura e nascimento (LIBOREL, 1998). Flexibilizar o eu para criar e transformar as novas relações consigo são bordadas.

A fim de recriar signos e produzir novos significados, portanto, o corpo põe em ação a si. Pelo seu cataclisma, simboliza o estopim de seu desconforto e descontentamento. Dele se divide em dois. Um que parece ser sua essência, no entanto, perde suas forças, enquanto o outro, que parece ser seu consciente, resgata-o para se encontrarem e tornar um só de novo, simbolizado pelo abraço. (Figura 24, p. 55).

Em *Tecedura – O abraço da Liberdade* o fio ganha uma nova cor, como observado na Figura 24 (p. 55). Aqui o vermelho teve a intenção de transpor uma nova áurea. Para além do que seria esse imaginário, esse fio começa a ganhar vida e tenta aproximar do real.

Cada trabalho funciona sem o outro, mas é em conjunto que eles vivem sua resistência e subversão ao convocar novas possibilidades de existir e alcançam sua enunciação através da narrativa criada.

3.3. O processo

O processo de *Tecedura* é constituído por 11 etapas. A primeira delas é a tiragem da fotografia que serviu de base para o desenho do bordado. Para tal, utilizei o meu celular para fazer as fotos. Prefiro não as expor por conter nudez explícita. A segunda é fazer o desenho (Figura 25), o qual também utilizei do meio digital para fazê-lo, especificamente o aplicativo *procreate*. A terceira é a impressão de todos os desenhos do projeto. Eles foram impressos e cortados rente a estatura da imagem (Figura 26).

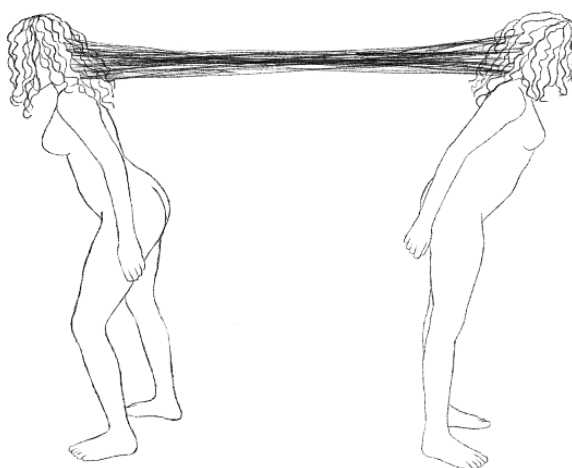


Figura 25 - Esboço para a série *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.



Figura 26 - Esboço para a série *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

Após essa terceira etapa, volto-me para o tecido na quarta etapa. Nela, cortei o tecido um pouco maior que o tamanho do bastidor e os coloquei neles para iniciar o processo do bordado (Figura 27). Na próxima e sexta etapa, foi realizada a transferência dos desenhos para o tecido com o papel carbono, precisando alguns deles serem retirados do bastidor para não os prejudicar quanto à forma por serem mais rentes à borda do aro (Figura 28).



Figura 27 - Detalhe dos tecidos e bastidores para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.



Figura 28 - Detalhe dos tecidos e bastidores para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

Feito isso, na sétima etapa, iniciei o bordado, através do ponto atrás, como supracitado no tópico anterior (Figura 29). Na oitava, alguns dos tecidos, que amassaram pelo suor das mãos ao bordar, foram passados e devolvidos para o bastidor (Figura 30).

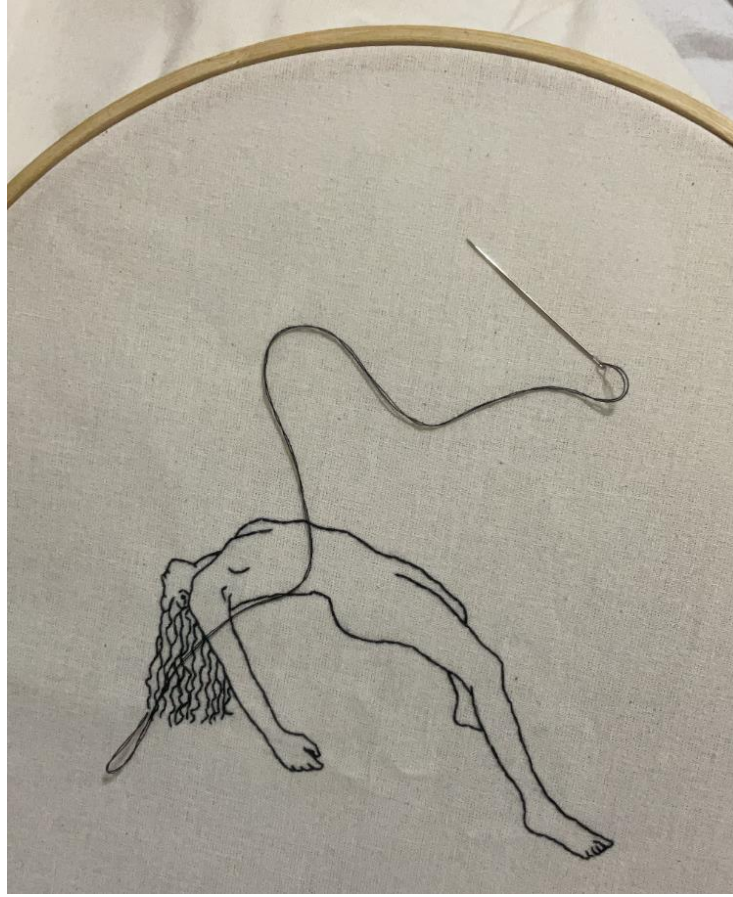


Figura 29 - Detalhe do bordado em ponto atrás para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

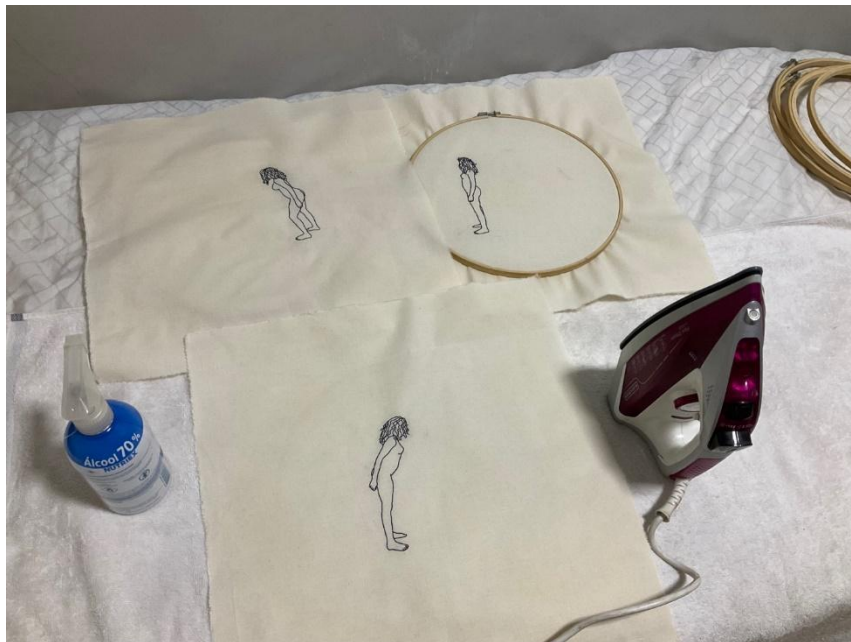


Figura 30 - Passando, com o ferro de passar roupas, alguns dos tecidos para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

As duas próximas etapas foram voltadas ao acabamento dos bastidores. Na nona foram cortados o excesso dos tecidos no formato circular com uma margem de 2

centímetros do bastidor (Figura 31). A décima, por consequência, eu tinha duas opções: franzir o tecido ou colar o excesso no bastidor. Eu decidi por franzir os tecidos, pela técnica do fuxico (Figura 32), dando o acabamento final aos trabalhos.



Figura 31 - Cortando o excesso de tecidos dos bordados para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.



Figura 32 - Fuxicando o verso dos bordados para lhes dar acabamento para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

A última das etapas, por fim, foi a união de algumas das telas dos bordados que, pelo projeto, deveriam ser unidas uma à outra. Para isso, não fixei as linhas completamente. Apenas foi dado um nó nos fios e passada do bastidor que iniciou ao outro, dando apenas um pequeno ponto no último bastidor e um nó com a

agulha, pois a fragilidade do trabalho que se dá conceitualmente precisava ser passada em certo grau à materialidade do trabalho também (Figura 33).



Figura 33 - Telas dos bastidores unidas pelo fio do bordado para *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

3.4. O espaço e a expografia

A expografia dos meus trabalhos sempre foi muito relevante para mim. Por eu ter um forte contato com a performance, como mencionado anteriormente, o espaço sempre foi uma questão a se considerar e procurar relações.

Neste sentido, pensando no espaço expográfico, os meus trabalhos foram todos pensados para o ambiente do cubo branco. Em *(Re)Trós* (Figura 18, p. 49), como observado anteriormente, as telas foram expostas pregadas na parede, acentuando seu aspecto bidimensional, mas, em parte, adquiriram o caráter de instalação por serem unidas uma à outra por meio das linhas que saem de seu interior e as conectam.

Portanto, essa exterioridade das obras é um assunto que me interessa e que pretendo buscar de modo mais presente em *Tecedura* e trazer com mais ênfase a tridimensionalidade do fio que sai das telas. Para tal feito, decidi utilizar os ângulos da própria parede, fixando-os com mãos francesas, para alcançar uma maior conectividade com o fora da tela e comunicar com o outro de uma forma mais íntima.

Algumas das telas ficaram em ângulo em relação à parede e outras não, como é observado no esquema a seguir (Figura 34 e 35):



Figura 34 – Expografia de *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

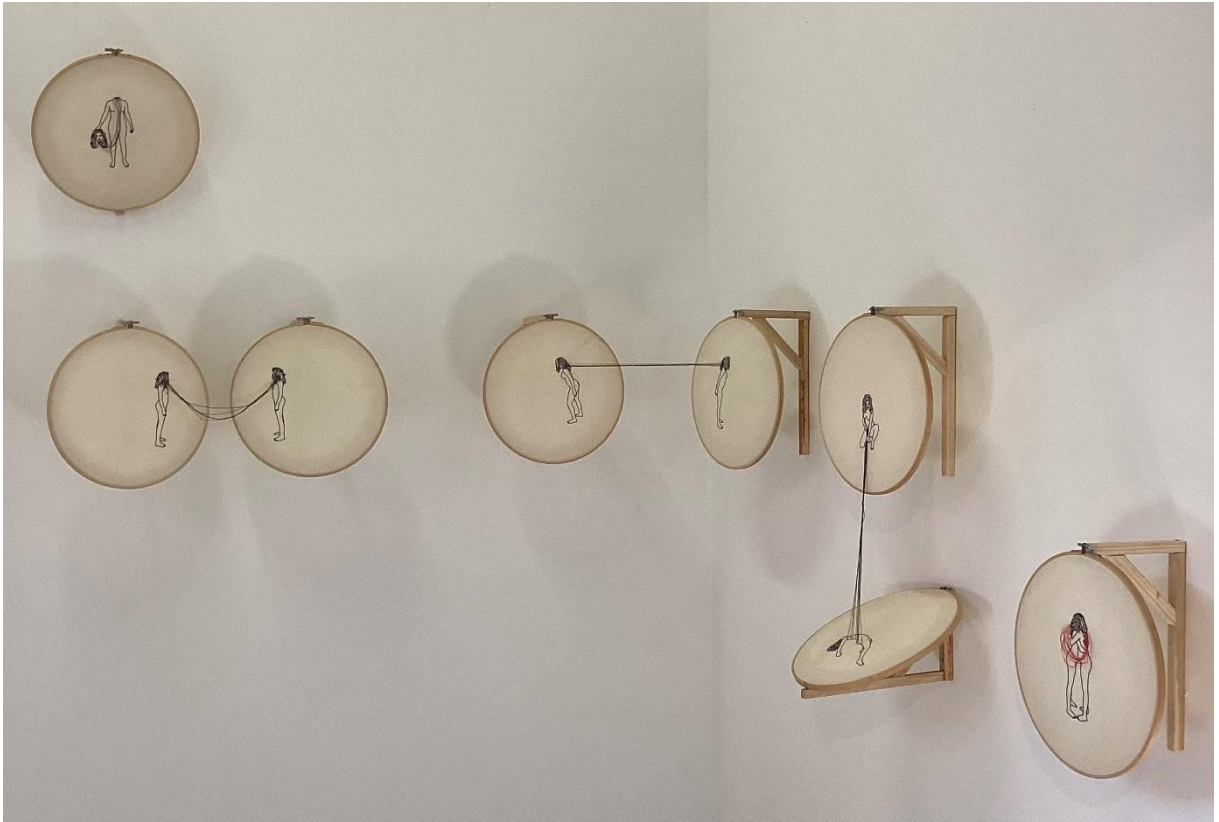


Figura 35 - Detalhe da expografia de *Tecedura*. 2023. Acervo pessoal.

Logo, a expografia também vem para favorecer a conceituação dos meus trabalhos, unindo-os ao real pelo modo como são apresentados, e convida o público a estabelecer relações mais intimistas por sua organicidade dos bastidores e a madeira de seus suportes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo contemporâneo, ainda as imagens são intrínsecas à cultura e ao patriarcado ainda é o perpetuador das convenções que as regem. Acima de tudo, o patriarcado, ditando ao longo dos séculos seus papéis de gênero, que, ao refletirem sobre os corpos e as coisas com a finalidade de subserviência, principalmente no que tange o feminino, se tornou necessário encontrar na história suas tramas, desfiá-las e fiá-las novamente através de outros mecanismos.

A imposição de gênero que se estende à sexualidade, continua descendo goela abaixo daqueles que não se encaixam nesses padrões, porém não são suficientes nos definir. Ao passo que nos baliza por sua alienação ao Eu levada pela sutileza de que opera a biopolítica fazendo com que a sujeição seja tomada tenuamente. Justamente por isso, intimo minha arte como criadora, como faziam as fiandeiras na tecedura do destino vital, e refaço com o bordados novas relações e novas possibilidades que exteriorizam através do ser múltiplo que tange ao desdobramento do duplo, a fim de não repetir os erros do passado com suas imposições e fazendo com que o meu corpo-mulher negue e se posicione também politicamente.

Para tanto, foi extremamente necessário me identificar no lugar das lutas atuais dos feminismos pelo gênero e do universo LGBTQIAP+ e pensar a sua desconstrução como forma de afirmar, por outro lado, a sujeição sutil que lhe prestou por tanto tempo a outros tantos corpos que ainda continuou sentenciando através de seu poder.

O bordado, portanto, age como um desses mecanismos para ressignificar a história através do que a denúncia e a reivindicação que meu corpo, ao ser retratado, performado e bordado enquanto mulher que não se encaixa nos padrões do binarismo heteronormativo e traz para a superfície das telas seu caráter político. Resignificar e subverter os mecanismos que se utilizavam para o seu controle, como o bordado, é reafirmar a visibilidade do que também foi por muito tempo negado como possibilidade de existência e, desta maneira, torná-las inteligíveis.

Ter assumido todas essas políticas não foi fácil, mas a arte reafirmou a mim de mim. Assim pude percorrer a mudança de representar fantasias, objetos utilitários e animais, que eu fazia, para me encontrar no lugar das políticas que com meu próprio corpo e minha própria história de vida sustenta. Teço os discursos políticos

em defesa das mulheres e dessa multiplicidade latente a nós, e que não se unifica em uma techedura só, em contraponto com a superindividualização que enxergo no coletivo as inúmeras possibilidades de ser, fazendo-se perceber ainda a necessidade de conquistar as nossas visibilidades. A luta ainda não acabou.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Obra Completa. *In*: ASSIS, Machado de (org.). *O espelho*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 345-352.
- BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. *In*: Barros, Manoel de (org.). *Matéria de poesia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019. pp. 16-19.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERTOLINI, J. O conceito de biopoder em Foucault: Apontamentos Bibliográficos. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação*, [S. l.], v. 18, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/15937> Acesso em: 10 set. 2022.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 261-289.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FIRMINO, Flávio H.; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. *DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51–61, 2017. DOI: 10.30715/rbpe.v19.n1.2017.10819. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/10819> Acesso em: 10 set. 2022.
- GEHRKE, Laura Clara. *Bordando feminismos: uma questão de gênero*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223169/001127778.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 12 ago. 2023.
- GÊNERO* in Dicio Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/genero/> Acesso em: 15 ago. 2023.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. *In*: GREINER, Christine (org.). *O corpo artista*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005. p. 108-124.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2021.
- IDENTIDADE* in Dicio Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/identidade/> Acesso em: 15 ago. 2023.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- JONES, Denise. *Uma história de detetive sufragista*. Selvedge, São Rafael, Estados Unidos da América, 11 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/a-suffragette-detective-story> Acesso em: 13 ago. 2023.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 370-384.

MACEDO, Lídia S. R.; SILVEIRA, Amanda C. Self: um conceito em desenvolvimento. *Paidéia (Ribeirão Preto)*, v. 22, n. 52, p. 281–290, ago. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-863X2012000200014> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/Bcb4hf9B9TmfwqZJtQRPTRs/#:~:text=Trata%2Dse%20do%20self%20como,passa%20no%20interior%20do%20sujeito> Acesso em: 8 jan. 2024.

MARTINS, Marta Lúcia Pereira. Semear Sereias, Colher Encantamentos. / *Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual: Poéticas Visuales y Procesos de Creación*, [S. l.], 2013. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L2_059.pdf Acesso em: 28 nov. 2023.

MOYSÉS, Beth. *Reconstruyendo sueños – Las Palmas*. In: Beth Moysés (org.), 2020©. Disponível em: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4350 Acesso em: 16 ago. 2023.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RUFINO, Alessandra Ramalho. *A arte de Beth Moysés: performance e ativismo feminista*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8711/1/ARufino.pdf> Acesso em: 15 ago. 2023.

SARDINHA, Márcia da C. *Gênero e identidade(s) na contemporaneidade: os desafios do não-binário*. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/4dd6be2b-d95a-490a-a485-c6ea5108ae29/content> Acesso em: 20 ago. 2023.

SIMONI, Ana Paula. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosa Palasyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]*. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasilimoni.html> Acesso em: 07 ago. 2023.

VEIGA, Valesca. Transbordamentos dos traços às formas. *O Fermento*, [S. l.], 20 de julho de 2018. Disponível em: <http://ofermentorevista.com.br/2018/07/20/tunga/> Acesso em: 21 dez. 2023.

WHEELER, Eileen. The Political Stitch: Voicing Resistance in a Suffrage Textil (2012). *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, 18 a 22 de setembro de 2012. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/758> Acesso em: 08 jan. 2024.