

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

LIGIA MARINA DE MORAIS MONTAGNA

**AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS:
O CROCHÊ E A ARTE.**

GOIÂNIA - GO

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): **LIGIA MARINA DE MORAIS MONTAGNA**

Título do trabalho: **AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS: O CROCHÊ E A ARTE**

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

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

Casos de embargo:

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Marina De Morais Montagna, Discente**, em 01/03/2023, às 13:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 01/03/2023, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3541210** e o código CRC **A9CB5728**.

Referência: Processo nº 23070.002726/2023-53

SEI nº 3541210

LIGIA MARINA DE MORAIS MONTAGNA

**AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS:
O CROCHÊ E A ARTE.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de
Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás.

Professor/a Orientador(a): Dr^a Eliane Maria Chaud

GOIÂNIA - GO

2023

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

Montagna, Ligia Marina de Moraes

As mãos amarram nós, a boca canta pontos [manuscrito] : O crochê e a arte. / Ligia Marina de Moraes Montagna. - 2023.

LVII, 57 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Crochê. 2. Arte Têxtil. 3. Resistência. I. Chaud, Eliane Maria, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 15 do mês de fevereiro do ano de 2023 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **“AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS: O CROCHÊ E A ARTE”**, de autoria de **Ligia Marina de Morais Montagna**, estudante do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela Profa. Dra. Eliane Maria Chaud - orientadora FAV/UFG com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: membro 1 - Profa. Dr. Rubens Pilegi da Silva Sá, FAV/UFG; membro 2 - Profa. Ms. Maria Tereza Gomes Da Silva, FAV/UFG. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a **nota final - (9,0)**, tendo sido o TCC considerado **APROVADO**.

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



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 23/02/2023, às 12:18, 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 **Rubens Pilegi Da Silva Sá, Professor do Magistério Superior**, em 23/02/2023, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Tereza Gomes Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 01/03/2023, 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](#).



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 **3464249** e o código CRC **4F6966DF**.

LIGIA MARINA DE MORAIS MONTAGNA

AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS: O CROCHÊ E A ARTE.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do Título de Bacharel em Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

(Orientação)

Profa. Ms. Maria Tereza Gomes da Silva

Prof. Dr. Rubens Pillegi da Silva Sá

GOIÂNIA - GO

2023

Para minha avó Jacyr que me deu as primeiras agulhas.

Para minha mãe Conceição que me ensinou a tecer-me como mulher.

E para minhas filhas Lara e Elis para que elas saibam a importância de resistir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram comigo durante essa graduação que durou não quatro, mas quase sete anos, interrompida por nascimentos, mortes e uma pandemia que devastou a população mundial. Eu me graduei em artista visual e em mãe ao mesmo tempo, e não teria conseguido sozinha. A todos os colegas e professores que tantas vezes me incentivaram e não me deixaram desistir. Por todo o conhecimento de arte e de vida que me foi passado, por tantas experiências, encontros e descobertas sou eternamente grata.

Agradeço especialmente à minha orientadora Eliane Maria Chaud pelo cuidado, dedicação e orientação. À Alice Castro Cardoso que se tornou uma irmã de vida e por quem tenho grande respeito e admiração. E ao meu companheiro de vida, de pesquisa e de produção Leonardo Tomé de Souza e à sua mãe Maria Seli de Souza que são minha rede de apoio.

RESUMO

O presente trabalho apresenta as múltiplas origens do crochê e se apoia na teoria da Estética da Formatividade apontada por Luigi Pareyson, busco compreender as manualidades têxteis como arte e indicar os apagamentos históricos de mulheres artistas que hoje começam a ser revistos e repensados. Através da produção prática e do fazer artesanal encontro meios para criar questionamentos artísticos: como romper a homogeneidade histórica que as técnicas têxteis carregam na literatura? E como quebrar padrões pré-estabelecidos que classificam técnicas, corpos e objetos em ‘maiores’ e ‘menores’, ‘femininos’ e ‘masculinos’? O fazer como método de pesquisa e uma vivência com a técnica do crochê que me acompanha desde a infância se tornam linha e agulha para tecer ideias, trazer à tona a resistência presente nas manualidades têxteis tanto daquele que tece, quanto do objeto tecido e afirmar que o crochê é mais do que arte ou artesanato, é modo de vida.

Palavras-Chave: crochê; arte têxtil; resistência.

ABSTRACT

The present work presents the multiple origins of crochet and is based on the theory of Formative Aesthetics pointed out by Luigi Pareyson. I seek to understand the textile crafts as art and indicate the historical erasure of women artists that nowadays start to be reviewed and rethought. Through practical production and craft I find ways to create artistic questions like: how to break the historical homogeneity that textile techniques carry in literature? And how to break pre-established patterns that classify techniques, bodies and objects into 'bigger' and 'smaller', 'feminine' and 'masculine'? The doing as a research method and an experience with the technique of crochet, that has accompanied me since childhood become thread and needle to weave ideas, and bring out the resistance present in the textile crafts, both from the one who weaves, but also from the woven object that affirms that crochet is more than art or crafts, it is a way of life.

Key words: crochet; textile art; resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Série: Apêndices, 2017. Linhas de algodão e lã. Montagem na exposição Ponto Inicial – Expo Lab da Fav. Acervo pessoal.	17
Figura 2. Estudo de Corpo Humano, 2017. Argila. Acervo pessoal.	18
Figura 3. Abstração de corpo humano, 2017. Argila. Acervo pessoal	19
Figura 4. <i>Sem título</i> , 2018. Xilogravura e Linoleogravura sobre papel. Acervo pessoal.	20
Figura 5. <i>Sem título</i> , 2018. Estudo de cor; acrílica sobre papel. Acervo pessoal.	20
Figura 6. <i>Sem título</i> , 2018. Acrílica sobre tela. Acervo pessoal.	21
Figura 7. Colcha de gravuras, 2018. Ponta seca em acetato sobre papel; linha de algodão. Acervo pessoal.	22
Figura 8. Colcha de gravuras (detalhe), 2018. Ponta seca em acetato sobre papel. Acervo pessoal.	23
Figura 9. Colcha de gravuras (detalhe), 2018. Ponta seca em acetato sobre papel, linha de algodão. Acervo pessoal.	23
Figura 10. Estudo têxtil em tear de pregos, 2018. Acervo pessoal.	24
Figura 11. Estudo têxtil em tear de pregos (detalhe) , 2018. Acervo pessoal.	25
Figura 12. Estudo têxtil em tear de pregos (detalhe) , 2018. Acervo pessoal	25
Figura 13. Apêndices, 2017. Crochê. Acervo pessoal.	29
Figura 14. Viventes, 2022. Crochê. Acervo pessoal.	30

- Figura 15. Abraçáveis - 1, 2022. Crochê. Acervo pessoal. 32
- Figura 16. Abraçáveis - 2, 2022. Crochê. Acervo pessoal. 32
- Figura 17. Abraçáveis - 3, 2017. Crochê. Acervo pessoal. 33
- Figura 18. Abraçáveis, 2022. Crochê. Vista da Exposição Objeto-Matéria no Expo Lab da Fav. Acervo pessoal. 33
- Figura 19. Edith Derdyk, Moiras, 2019. Instalação - Sesc Ipiranga, SP. foto: Rosa Antuna. disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/> 37
- Figura 20. Edith Derdyk, Moiras, 2019. Instalação - Sesc Ipiranga, SP. foto: Divulgação. disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/> 38
- Figura 21. Vanessa Freitag, Topiarius - Jardín, 2020. Disponível em: <https://www.arteformado.com/galeria/vanessa-freitag/topiarius-jardin-68712> 39
- Figura 22. Vanessa Freitag, Jardim de Fora, Jardim de dentro, 2020. disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/60220> 39
- Figura 23 Rosina Godwin, Mutter VIII. Disponível em: <https://rosinagodwin1.wixsite.com/rosinagodwin/mutter?pgid=jff190mb-f6497d14-34b1-11e8-be88-12dd26dd586a> 41
- Figura 24 Rosina Godwin, Mutter VII, Disponível em: <https://rosinagodwin1.wixsite.com/rosinagodwin/mutter?pgid=jff190mb-f6494e85-34b1-11e8-be88-12dd26dd586a> 41

Figura 25. Berta Ribeiro, 1982. indígenas praticando crochê. p. 65. Disponível em:
http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-1982-tecelas/Ribeiro_1982_TecelasTupiXingu.pdf 43

Figura 26 Berta Ribeiro, 1982. indígenas praticando crochê. p. 66. Disponível em:
http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-1982-tecelas/Ribeiro_1982_TecelasTupiXingu.pdf 44

Figura 27 Berta Ribeiro, 1982. indígenas praticando crochê. p. 67. Disponível em:
http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-1982-tecelas/Ribeiro_1982_TecelasTupiXingu.pdf 45

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. ESCOLHENDO OS FIOS: MATERIALIDADES E PROCESSOS	14
2.1 TÉCNICAS E TRAMAS: GRADUAÇÃO E PRODUÇÃO.	15
2.1.1 APÊNDICES	28
2.1.2 VIVENTES	30
2.1.3 ABRAÇÁVEIS	31
3. DESEMBARAÇANDO OS NÓS: METODOLOGIA E REFERENCIAIS	34
4. CONHECER E RESISTIR: HISTÓRICO E ATUALIDADE	46
4.1 RESISTÊNCIA	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
6. REFERÊNCIAS	56
REFERÊNCIAS DIGITAIS	57

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu como resultado das investigações artísticas desenvolvidas no curso de graduação em Artes Visuais - Bacharelado na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) e apresentou questões importantes da minha vivência com o crochê, técnica que me acompanha desde menina, fazendo com que durante o curso nos processos artísticos, fosse inevitável que essa prática manual, passada na minha família entre gerações, estivesse presente.

As primeiras produções vieram de um fazer mais instintivo e sem muitas reflexões, mas aos poucos a ideia foi ganhando conteúdo, encontrando caminhos e descobrindo-se enquanto pesquisa. A prática por gosto passou a ser prática por investigação. E as discussões já existentes a respeito do crochê na arte, das artes têxteis, das artes e culturas populares abriram um mundo de possibilidades que eu não imaginaria enquanto crochetava (ato de fazer crochê) no passado. Descobrir os diálogos entre universos que se misturam e se diferem como a ‘arte’ e o ‘artesanato’ (conceitos criados) e em como essas relações agem no mundo e na vida das pessoas, são questões que criam espaço para discussões que muitas vezes foram invisibilizadas como as produções populares, as culturas populares, as produções artísticas de mulheres e minorias. A intenção aqui não é apontar todo o histórico de subjugação e invisibilidade, mas, ao contrário, mostrar como as artes têxteis – mais especificamente o crochê – e essas mulheres resistiram e resistem criando produções que circulam em vários sistemas, (re)estabelecendo diálogo com várias classes sociais e adquirindo o *status* que a arte proporciona às pessoas e às produções.

Acredito que a importância deste trabalho esteja em colaborar para que os padrões e estereótipos em relação às mulheres artistas e às técnicas têxteis possam ser rompidos de vez, para que haja cada vez menos apagamentos históricos e para que quando houver, eles possam ser retomados e repensados. Acredito contribuir também com a valorização das técnicas têxteis no universo da arte. Para realizar a pesquisa parti da prática, observando as questões que emergiam durante o processo artístico. Por este motivo, no primeiro capítulo, apresento a produção artística desenvolvida durante a graduação, as materialidades e o processo em geral.

No segundo capítulo abordo algumas questões a respeito da Teoria da Formatividade, apontada pelo filósofo italiano Luigi Pareyson e sobre os escritos da antropóloga, etnóloga e museóloga moldava-brasileira Berta Ribeiro que me indicaram outras narrativas, que nos concedem caminhos alternativos à univocidade da origem das técnicas têxteis. Por meio dos trabalhos das artistas Edith Derdyk, Vanessa Freitag e Rosina Godwin ilustro como o têxtil vem sendo valorizado na arte contemporânea.

Durante todo o texto me apoio nos trabalhos da socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni, como ao comentar o caso da artista Regina Gomide Graz em que destaca a ação do sistema patriarcal que é capaz de criar apagamentos históricos mesmo de mulheres que obtiveram grande reconhecimento em seu tempo, porém, acredito que esses apagamentos estão sendo revistos na contemporaneidade e tais artistas começam a (re)adquirir o devido valor e reconhecimento. Me apoio no trabalho de Pippa Burns e Rosemary A. Van Der Meer para apontar que as técnicas têxteis, e o crochê mais especificamente, proporcionam bem-estar físico e mental. E recorro à dra. Gail Joy Kenning, pesquisadora e artista britânica que vive atualmente na Austrália (apud Bergamo e Silva 2020)¹, que define o crochê como iterativo e algorítmico, para falar a respeito do Rosário de Nós, termo que utilizo para descrever os efeitos meditativos e de bem-estar proporcionados pela técnica.

2. ESCOLHENDO OS FIOS: MATERIALIDADES E PROCESSOS

Uma das riquezas das técnicas têxteis é a possibilidade de utilizar infinitas matérias-primas para tecer, bordar, tricotar, crocheter e costurar. Cada técnica, com suas regras e ferramentas, é capaz de manipular fios orgânicos e sintéticos e transmutá-los em superfície plana e objetos tridimensionais. Essa possibilidade tão ampla me encanta desde quando era uma menina de 12 anos aprendendo a fazer os primeiros barrados de crochê-filé e as primeiras rosinhas em crochê. Quantas e quantas boinas e gorros confeccionei na adolescência onde corria orgulhosa mostrar para minha avó as peças prontas. Peças que ela elogiava não sem antes dizer: Eu sei fazer! Dela

¹ Marília Lyra Bergamo, professora adjunta do departamento de desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. André Luiz Silva, arquiteto urbanista, bolsista da CAPES pelo programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

herdei principalmente lãs pesadas, como as de tapete, muitas agulhas de tricô e uma paixão inexplicável pelos fios. Da minha mãe trouxe linhas de algodão, as famosas *Anne, Cléa, Duna* entre tantas outras e muitas agulhas de crochê. Esses fios me acompanham por toda a vida e ainda hoje quando olho para um novelo sei quem me deu, lembro o rosto da pessoa. E todas as vezes são mulheres. A memória é ativada durante todo o tempo em que se costura, borda ou tece. Trago os aprendizados com linhas e agulhas de herança através da minha mãe, minhas avós, sogras, tias. Mulheres que tecem e que apertam pontos, que cortam linhas e que, de certa maneira, são aquelas que costuram suas famílias por toda a vida. Apesar de saber que não são exclusividades femininas, o crochê e a costura ativam em mim questões ligadas à família e isso se apresenta claramente na minha produção. Questões relacionadas ao ser mulher, ao ser mãe, ao descobrir-se inteira falam comigo e falam também com outras mulheres. Não é preciso entender de arte contemporânea para ‘se sentir em casa’ ao olhar para um objeto. O meu universo está tão intrínseco a essas peças que não tem como olhar para elas sem conhecer um pouco de mim: mulher, mãe, artista e pesquisadora.

Esse emaranhado de fios que me acompanha, tantas e tantas vezes se embarça. Carrego comigo na verdade um monte de nós. Vez ou outra os tiro da caixa e passo horas a desembarcá-los. Separo por cor, espalho e deixo respirar. Depois enfio tudo dentro da caixa de novo e volto para vida de fora. Carrego um sentimento de meditação quando estou enrolada às linhas. O crochê é como um rosário de nós. Onde a mente flutua, a mão amarra e a boca canta pontos. E a materialidade do fio que se tece influencia muito na sensação que se tem ao tecer. Um fio mais acetinado me deixa feliz, a textura que desliza nos dedos transmite uma sensação de prazer. Já quando utilizo um barbante, ou uma lã que se desfaz muito fácil e enrosca na agulha a aspereza do material me leva para outro lugar. Talvez por isso haja tanta confusão de materiais no meu trabalho, são fios de todas as espécies unidos para tentar estruturar o tecido em um objeto e a vida em coisa plausível.

2.1 Técnicas e Tramas: graduação e produção.

Neste trabalho, a partir de um relato das experiências vividas durante a graduação, contextualizei como se apresenta a minha produção atual e quais questões estão amarradas a estes fios que teço com as mãos em agulhas e palavras. Crio objetos que se apresentam no

espaço para além do seu uso cotidiano, utilizo das técnicas de crochê criando objetos artísticos, que deslocam sua função original, o crochê não é mais uma toalha de mesa ou um aparador de copos, mas um objeto de dois metros de comprimento que pendurado gera um certo estranhamento para o espectador. O que antes era facilmente identificável agora torna-se elemento deslocado, perde sua função decorativa e abre espaço para reflexões.

Minha vivência com as técnicas têxteis surgiu muitos anos antes de eu entrar na faculdade. Nascida em uma família de mulheres criativas que durante toda a vida produziram peças em crochê, tricô, bordado, costura e tapeçaria, foi natural que eu me envolvesse com esses fazeres. O crochê é uma prática teoricamente simples, os pontos são semelhantes em sua execução. Apenas aumentando o número de voltas que o fio dá na agulha antes de iniciar o ponto criam-se os diferentes pontos de crochê, além disso eles podem ser agrupados ou separados para criar efeitos diferentes, relevos e texturas. Porém, é muito difícil realizar uma peça em crochê sem ter que desmanchar um pedaço ao longo do trabalho para alcançar o resultado esperado. Quando comecei a fazer crochê não pensava em conexões mentais profundas, a sintonia com a técnica era apenas por prazer. Aos poucos pude perceber que esse fazer e desfazer de pontos em busca da ‘perfeição’ ativava em mim sentimentos ligados à necessidade de raízes. Morei em diversas cidades, passando por muitas mudanças ao longo da vida, especialmente durante a adolescência e cada vez que tentava criar raízes eu era forçada a desmanchá-las e recomeçar em outro lugar. Os laços emocionais feitos, desfeitos, refeitos, embaraçados, desembaraçados, tecidos e desmanchados acabam agindo durante a prática do crochê em que busco finalizar as peças para estruturar os nós, mas que muitas vezes ficam incompletas assim como as relações que fui abandonando pelo caminho.

Assim que entrei na graduação em 2017, frequentei a disciplina de Introdução ao tridimensional onde tive os primeiros contatos com as técnicas têxteis manuais inseridas na arte contemporânea. Para esta disciplina, apresentei no final do semestre uma série de peças tridimensionais em crochê que denominei de *Apêndices* (Figura 1) e tive a oportunidade de apresentar no Expo Lab da FAV durante a exposição *Ponto Inicial* e na Feira de Arte de Goiás-FARGO no mesmo ano.



Figura 1. *Série: Apêndices*, 2017. Linhas de algodão e lã. Montagem na exposição Ponto Inicial – Expo Lab da Fav. Acervo pessoal.

Ainda em 2017 participei de uma viagem a Minas Gerais. Visitamos Ouro Preto, Mariana – e os escombros da Samarco, e o Instituto Inhotim em Brumadinho. Esta viagem foi muito enriquecedora para minha formação pois possibilitou um contato com a arte que até então eu não havia experienciado. A arte religiosa de Ouro Preto, as exposições no CCBB e no Centro Cultural Vale do Rio Doce em Belo Horizonte em que tive contato com obras como as bailarinas do artista Edgar Degas e principalmente as obras de Inhotim, como a galeria da artista Lygia Pape com a instalação *Ttéia IC* (2002) que me emocionou fortemente, influenciaram minha formação desde o início. A partir dessa visita se tornou mais fácil compreender a explanação dos professores a respeito da arte contemporânea.

O interesse pela escultura têxtil estava nascendo em mim. O processo criativo então foi variando de acordo com as disciplinas cursadas, mas a necessidade de manter uma certa volumetria e/ou tridimensionalidade permaneceu. Na disciplina de cerâmica iniciei algumas experimentações com as abstrações do corpo e pude aprofundar meu interesse pelas formas orgânicas. As formas mais arredondadas e biomorfas sempre foram uma preferência estética no meu gosto pessoal. Trago comigo a sensação de que ângulos e pontas são agressivos e violentos e as formas mais

orgânicas transmitem uma espécie de ‘serenidade no tato’, no trato, no lidar com outros seres humanos. Durante a disciplina tivemos um primeiro exercício de estudo de corpo (Figura 2). e depois um exercício de produzir abstrações do corpo humano onde modelei três peças que não chegaram a ser queimadas e das quais tenho registro de apenas uma (Figura 3).



Figura 2. *Estudo de Corpo Humano*, 2017. Argila. Acervo pessoal.



Figura 3. *Abstração de corpo humano*, 2017. Argila. Acervo pessoal

Durante esse percurso, engravidei duas vezes. Essa mudança pessoal direcionou minha pesquisa para um viés feminista a respeito da presença/ausência da maternagem na arte e para o corpo que gesta. Apesar de as questões relacionadas aos fazeres artesanais não terem sido o foco nesse momento, a busca por essas formas orgânicas e pelo tridimensional se manteve presente. Afinal o que é uma barriga gestante senão um tridimensional orgânico? Na pintura e na gravura também experimentei a pesquisa sobre o corpo gestante (Figuras 4, 5 e 6).



Figura 4. *Sem título*, 2018. Xilogravura e Linoleogravura sobre papel. Acervo pessoal.



Figura 5. *Sem título*, 2018. Estudo de cor; acrílica sobre papel. Acervo pessoal.

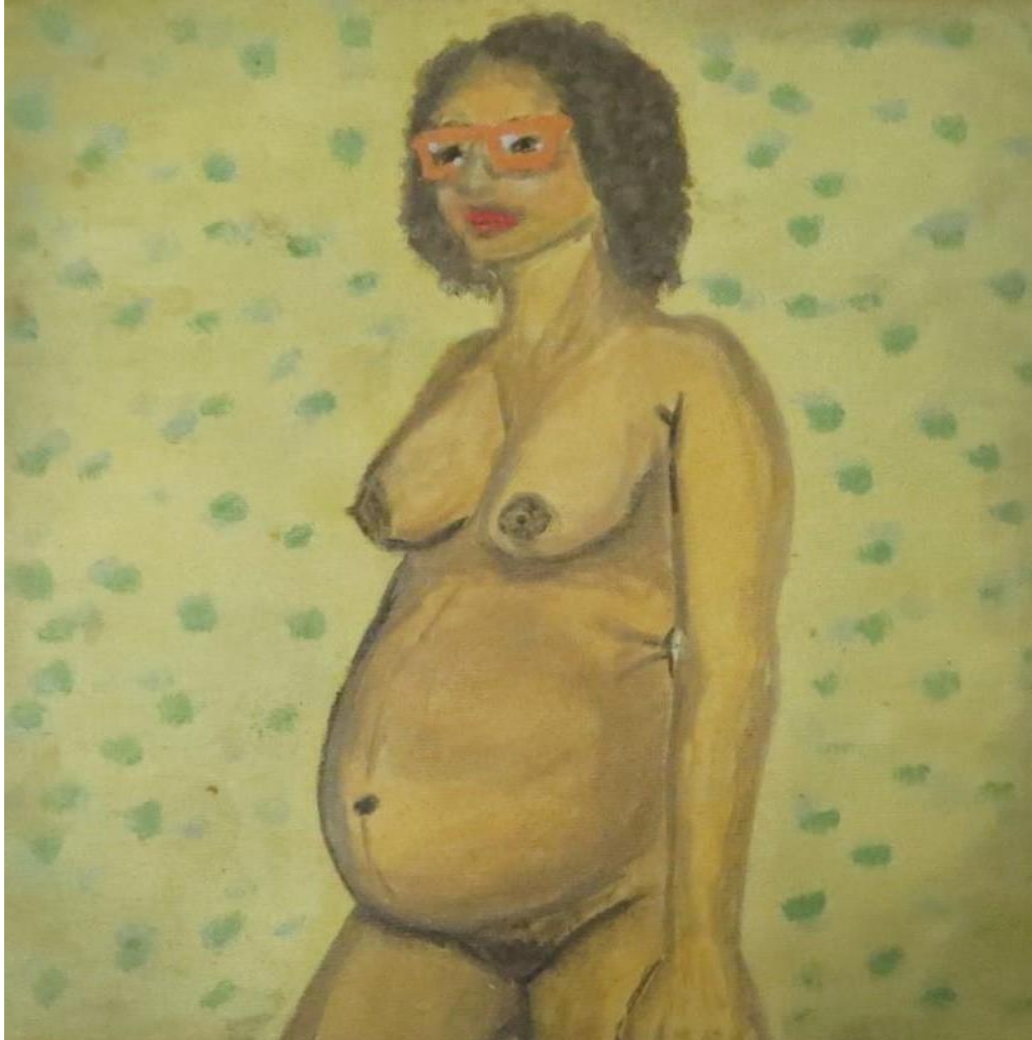


Figura 6. *Sem título*, 2018. Acrílica sobre tela. Acervo pessoal.

Neste fazer bidimensional da pintura e da gravura eu ainda pensava nas técnicas têxteis e isso gerou alguns experimentos que tenho interesse e pretendo dar continuidade. Com a matriz de acetato gravei uma série de quadrados em crochê – mais conhecidos no universo do crochê como *squares da vovó* – e depois tentei uni-los costurando (Figuras 7, 8 e 9), e já na pintura me arrisquei pelo universo da tecelagem. À época em que cursei a disciplina eu estava grávida da minha primeira filha e não podia trabalhar com tinta óleo, então em acordo com a professora Dânia Soldera fiz experimentos com fios no tear de pregos.

Fica claro nessas incursões por outros universos que o têxtil é parte fundamental da minha produção e que mesmo quando estou produzindo no bidimensional, os fundamentos do tridimensional estão pulsando nesse fazer, como quando pego uma gravura e a costuro com outra e outra de forma a fazer com que elas ganhem corpo no espaço tridimensional.

Quando experimentei a técnica de ponta seca em acetato na disciplina de gravura, me interessei pela textura que a impressão obtinha, com um aspecto aveludado que me remeteu à textura das lãs. Assim resolvi gravar os ‘*squares da vovó*’ e criar uma colcha remetendo às colchas de crochê tão comuns nos lares brasileiros.



Figura 7. *Colcha de gravuras*, 2018. Ponta seca em acetato sobre papel; linha de algodão. Acervo pessoal.

O ato de costurar as gravuras me levou a pensar sobre as configurações da bidimensionalidade e da tridimensionalidade. Conduziu a pensamentos em que a ação de perfurar o plano e revelar o que está atrás podia ao mesmo tempo ser uma ação agressiva e cuidadosa, o costurar as partes criava um conjunto e estruturava relevos, aos poucos o que era plano ocupava o espaço. A linha

transita pelo bi e pelo tridimensional, ela une as gravuras em uma costura com volume, mas também é a linha que marca a matriz e que é impressa no papel. Foi instigante pensar nessas questões da tridimensionalidade lidando com a técnica da gravura.

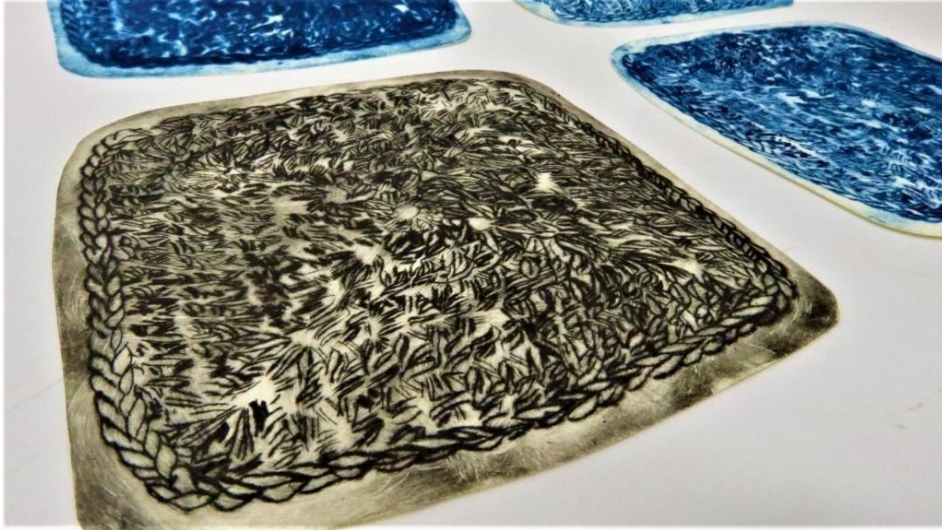


Figura 8. *Colcha de gravuras* (detalhe), 2018. Ponta seca em acetato sobre papel. Acervo pessoal.

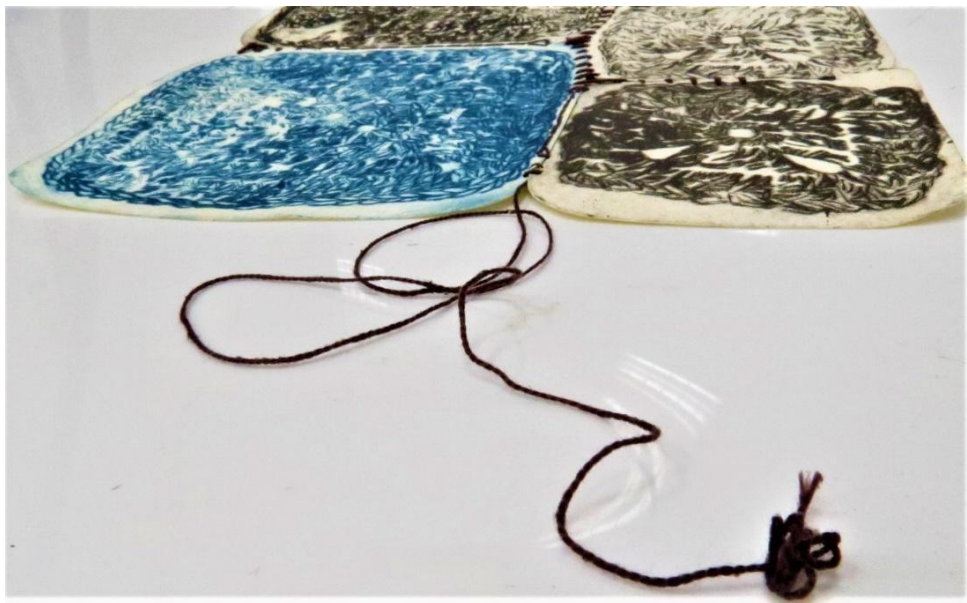


Figura 9. *Colcha de gravuras* (detalhe), 2018. Ponta seca em acetato sobre papel, linha de algodão. Acervo pessoal.

Estes questionamentos a respeito da passagem do bi para o tridimensional também apareceram na pintura (Figuras 10, 11 e 12). Comecei tramando fios vermelhos de materiais diferentes junto

com um fio sintético branco. Depois comecei a coletar alguns elementos naturais que encontrava no percurso de casa para a faculdade e inseri-los nessa pintura com fios. Assim como na gravura, me interessava mais a estruturação do plano no espaço do que as questões formais da pintura ou mesmo a estética. Cecília Almeida Salles (2006), doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas e especialista em crítica genética, fala sobre os modos de fazer estabelecendo conexões com cultura, memória, tempo e percepção. A coleta de materiais pelo artista durante o processo artístico, segundo ela, são seus modos de se apropriar do mundo:

[...]a coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e mais que isso é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade. (SALLES, 2006, p. 68)

Essas imagens geradas na pintura com fios e na colcha de gravuras me levaram a descobertas na prática do crochê.



Figura 10. *Estudo têxtil em tear de pregos*, 2018. Acervo pessoal.



Figura 11. *Estudo têxtil em tear de pregos* (detalhe), 2018. Acervo pessoal.



Figura 12. *Estudo têxtil em tear de pregos* (detalhe), 2018. Acervo pessoal

Tranquei o curso por um ano e meio para me dedicar às minhas filhas, mas a todo momento eu estava produzindo. Às vezes é muito difícil simplesmente ignorar as obrigações da vida e se sentar para crocheter e costurar ou bordar, mas também pode ser praticamente impossível ignorar essa coisa que sai de dentro sozinha e pulsa em fios para a vida. Neste período fiz peças

mais ‘artesanais’, peças ‘utilitárias’ como roupas para as crianças e para mim. Então veio a pandemia e pude continuar os estudos de forma remota. Durante a disciplina de escultura, os debates sobre a desconstrução da forma, os concretistas russos, o espaço transcendental e a historiografia a respeito da escultura me reforçaram a necessidade de trabalhar no espaço tridimensional.

Neste processo de fazer peças utilitárias e, ao mesmo tempo, pensar nos elementos conceituais da forma - como a bi e tridimensionalidade, a volumetria, o peso - e nas técnicas têxteis no contexto da arte contemporânea alguns questionamentos começaram a aparecer. O artesanato é necessariamente utilitário? O objeto de arte também tem utilidade? Os artistas que utilizam o crochê, o tricô e a costura estão apenas usando essas técnicas artesanais como um meio, como suporte ou estão pensando nesta dicotomia Arte X Artesanato? Por que os fazeres têxteis são considerados femininos? Ser ‘feminino’ diminui o valor de um objeto de arte? Ao iniciar a disciplina de TCC I tive que refazer meu pré-projeto que estava com outra proposta mais voltada para a maternagem e que eu já tinha decidido que não seria o foco da pesquisa. Foi inevitável que essa problemática acabasse por se tornar o tema do trabalho. A leitura de vários textos de Ana Paula Cavalcanti Simioni, socióloga especialista em sociologia da arte, me ajudaram a esclarecer muitas dessas dúvidas e me direcionar na busca de compreender melhor o universo têxtil no contexto artístico. É interessante pensar em como algumas disciplinas que poderiam não ter nada a ver com a minha produção enriquecem a discussão e levantam questionamentos a respeito do que estou fazendo.

Costumo recheiar as peças na busca dessa estruturação. Tenho nos projetos para o futuro algumas alternativas como utilizar arames que possibilitem estruturar as linhas permitindo observar o espaço interno. Mas geralmente costumo recheiar as formas porque gosto de investigar o espaço externo. Como as peças se apresentam em sua forma exterior. Apesar dessa característica comum, cada uma possui em seu interior coisas diferentes. Há manta acrílica em algumas, tecidos e rendas em outras, pedaços de espuma, e por aí vai.

Gosto de trabalhar em peças grandes, com materiais como o fio de malha que permite a rápida execução de um trabalho maior. Algumas vezes junto uma grande quantidade de fios para obter essa característica. Mas a execução de peças pequenas com fios finos como a linha de costura

proporciona um outro tipo de fazer, mais paciente, mais trabalhoso e mais delicado. Utilizar retalhos de tecidos e restos de linhas também proporciona características diferentes às peças. As pontas dos fios podem ficar escondidas no interior ou no meio da trama ou podem ficar expostas na parte externa.

Além disso, gosto de misturar cores apesar de saber que quando o trabalho é feito com cor única a forma tem maior destaque. Esses objetos costumam possuir uma força que atrai o espectador que chama a mão para o toque e quando a junção de cores pode significar uma textura mais agradável ao toque, então essa pode ser uma escolha feita durante o processo artístico que se torna mais interessante no todo daquela peça, por exemplo. Os objetos ganham vida própria durante o fazer e eles pedem cores e curvas que muitas vezes eu não sou capaz de controlar. A estrutura dos objetos também é, de certa forma, autônoma. Mesmo se eu planejasse os desenhos e contornos das formas antes de começar, ainda assim não seria possível controlar o resultado. A depender do material que é utilizado no recheio das formas tridimensionais, o tecido se acomoda de um jeito ou de outro, dependendo também do material utilizado na linha – algodão, lã, viscose, malha etc. – os pontos se estruturam alguns mais abertos, outros mais fechados, alguns cedem com mais facilidade aos elementos colocados em seu interior, outros são mais rígidos e dominam o material interno. Para estruturar o trabalho na tridimensionalidade se torna necessário subir um terceiro eixo. E assim, quando crio tridimensionais com linhas de costura e agulha 0.75mm por exemplo, estou tentando desafiar o material para fazê-lo aparecer no espaço.

Acredito que a beleza dessas formas está na incerteza quanto ao seu resultado. Por mais que eu utilize a mesma técnica para produzi-las. Ainda que eu esteja usando a mesma linha, agulha e o mesmo material de recheio o resultado sempre será diferente. A materialidade é um dos elementos que caracteriza o processo, mas não é o único e o próprio fazer cria modos de fazer diversos.

O espaço tridimensional é definido por três eixos: altura, largura e profundidade. Definindo esses três eixos é possível colocar um objeto no espaço com volume, peso, massa. Me interessa a possibilidade de tirar o crochê do plano e fazê-lo aparecer no espaço. Ser visto em todas suas dimensões e não apenas no plano. Faço uma relação com a vida, com a necessidade de ser vista

e aceita. Cresci em uma família com cinco irmãos e uma ‘mãe-solo’ (como são popularmente chamadas as mães que criam seus filhos sem a ajuda do pai) que lutou muito para dar aos filhos a melhor vida possível. Mas entre nós havia sempre uma disputa por baixo dos panos: minha mãe! Mãe, olha para mim! Esse sentimento teve que ser trabalhado de muitas formas para que eu conseguisse ser uma pessoa melhor e uma das formas em que ele se apresenta é no meu trabalho. Essa necessidade de um crochê tridimensional que atraia os olhares, o toque, o afeto. Essa presença lúdica do objeto que em suas formas, cores e texturas cria sensações divertidas no espectador. O fazer que é prazeroso, quase uma brincadeira experimental de juntar fios e amarrar com agulhas até surgir um ser, um corpo ou partes de um, uma planta, um bicho. Essa prática, que tece arte e vida, inventa. O filósofo Luigi Pareyson (1997) comenta sobre essa inventividade:

Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (PAREYSON, 1997, p. 25)

Esses objetos/organismos crochutados em meio às tarefas diárias, entre leitura e pesquisa, nasceram de uma forma em que só estavam completos quando colocados em conjuntos, em séries e em momentos diferentes. Cada um deles, depois de pronto, me revelou seu nome: Apêndices, Viventes e Abraçáveis. A seguir apresento um pouco das três séries.

2.1.1 Apêndices

A série que produzi em 2017 traz o nome de *Apêndices* porque era assim que eu percebia tais peças no momento. Pedacos separados de um corpo que eu ainda não conhecia e que estava, de alguma forma, costurado a eles. Como se através desses apêndices eu tivesse tomado contato com esse corpo e conforme o conhecia, apalpando, aprofundando, buscando compreendê-lo, suas dimensões passaram a se ampliar. Em 2017, nos primeiros contatos com a arte têxtil, quando os professores apresentaram artistas que eu não conhecia fui descobrindo que a técnica do crochê podia ser usada na produção de um objeto artístico. No decorrer dos anos e das

disciplinas percebi que poderia articular a técnica do crochê com produções em gravura, escultura, pintura, instalação, ready made, ou qualquer outra forma de arte, estas indagações se aprofundaram enquanto a pesquisa acontecia. O crochê poderia ser além de apenas uma técnica, um modo de vida? Quais os motivos de o crochê não ser considerado arte por muitos ainda hoje? Porque o crochê é considerado feminino e o porquê de esse ‘feminino’ ser pejorativo. Quanto mais me questionava e quanto mais eu descobria, maior era a dimensão que esse corpo ocupava no espaço, um corpo imaginário tecido com textos e imagens, sentimentos e melodias que se materializa em partes de crochê. Vejo que o título *Apêndices* é exatamente o que deveria ser e não teria como escolher outro melhor. Partes de um todo que acessei aos poucos e que ainda acesso (Figura 13).



Figura 13. *Apêndices*, 2017. Crochê. Acervo pessoal.

2.1.2 Viventes

Estas peças surgiram em uma proposta de criar em tamanho reduzido. Com três tons de azul, em fio sintético que possui certo brilho, comecei a tecer pequenas peças querendo buscar a aparência de pedras lapidadas. A tentativa de criar ângulos foi frustrada pelo material escolhido, pela dificuldade em criar ângulos rígidos com uma técnica que produz peças maleáveis. Durante o processo ocorreu uma situação em uma conversa com colegas no intervalo das aulas.

Senti como se estivesse passando por uma gestação. Puxei a linha de dentro do bolso da frente da minha blusa e comecei a crocheter peças que ganhavam formas sozinhas. Ao entregar nas mãos de uma amiga a peça que estava crochutando, presa por aquela linha que saía de minha barriga, senti como quando mostrava a foto da ultrassom durante a gravidez. A sensação foi tão intensa que senti fisicamente em meu corpo a conexão mental, artística e sensorial criada naquela cena, naquele momento, naquela imagem. A partir deste momento comecei a sentir as peças como seres vivos. Há vida em cada uma delas, mesmo que sejam feitas de linha 100% sintética. A organicidade das formas é concebida de acordo com a resistência do material utilizado. O corpo tecido pede aumentos e diminuições que as mãos realizam enquanto a mente vai processando o exterior. Dessa forma, elas me revelaram seu nome e, mesmo que não seja minha série preferida, tenho imenso carinho por cada um daqueles vivos (Figura 14).



Figura 14. *Viventes*, 2022. Crochê. Acervo pessoal.

2.1.3 Abraçáveis

Esta série foi produzida durante a disciplina O Objeto na Arte Contemporânea e apresentada na exposição *Objeto-Matéria*, em 2022 no ExpoLab da Fav-UFG. Após a experiência com peças pequenas nos *Viventes*, voltei a produzir peças grandes, mas dessa vez preferi não as rechear para perceber as formas que o objeto toma sem a pressão interna exercendo força no crochê. Apenas uma delas, a primeira da série, ainda mantém o recheio, criando um contraste interessante com as outras duas que são longas e ‘vazias’.

Utilizei nas peças restos de fios sintéticos e orgânicos que compõem as cores de forma irregular, mas com um sentido estético que remete ao ‘artesanato’ e às culturas populares. Essa mescla de fios proporciona à peça maior irregularidade, junto ao fato de serem peças vazias, acabam se tornando mais ‘moles’ do que os *Viventes* e os *Apêndices*, assim como são as roupas, os barrados, os tapetes e cortinas. Da mesma forma como as peças que encontramos em feiras de artesanato, tão comuns em todo o país.

Apesar de acreditar que os objetos são organismos que falam por si só e que o espectador tira suas interpretações de acordo com suas experiências e subjetividades, possuo a minha interpretação de tais objetos. Essa impressão, fique claro, é pós-produção e não foi pensada previamente. Quando olho para as peças expostas, sou levada a uma imagem de mercearia de cidadezinha do interior, daquelas pequeninas e aconchegantes. Em um canto algumas carnes secas expostas, do outro lado cordas e redes penduradas nas paredes. No chão, cestos com guarda-chuvas, vassouras e rodos, e toda sorte de coisas. Prateleiras de madeiras e um ambiente tingido pela poeira vermelha que toma conta do lugar. O calor e a receptividade das pessoas nos convidam ao abraço, assim como os crochês pendurados, coloridos e moles que chamam a mão ao toque e envolvem o espectador com uma diversão inesperada. E foi assim, com essa imagem mental que a série me falou seu nome: Abraçáveis (Figuras 15, 16, 17 e 18)



Figura 15. *Abraçáveis - I*, 2022. Crochê. Acervo pessoal.



Figura 16. *Abraçáveis* - 2, 2022. Crochê. Acervo pessoal.



Figura 17. *Abraçáveis* - 3, 2017. Crochê. Acervo pessoal.



Figura 18. *Abraçáveis*, 2022. Crochê. Vista da Exposição Objeto-Matéria no Expo Lab da Fav. Acervo pessoal.

3. DESEMBARAÇANDO OS NÓS: METODOLOGIA E REFERENCIAIS

Ao iniciar a pesquisa teórica sobre essa prática que me acompanha ao longo da vida, não foi difícil me questionar o porquê de suas origens serem tão pouco estudadas, ou melhor, manterem uma narrativa unívoca e até eurocentrada que nos leva a pensar que o crochê poderia ter tido uma origem única. Berta Ribeiro (1982) fala que a cultura do algodão está atrelada às técnicas têxteis visto que o algodão não é produzido para alimentação, sendo possível afirmar que tais técnicas surgiram em todos esses lugares sem necessariamente terem sido levadas de um lugar ao outro por povos específicos:

A eleição das técnicas de fiação e tecelagem – interdependentes, porque uma não existiria sem a outra – como tema de estudo, demanda uma explicação. Trata-se de desenvolvimentos presentes em todas as culturas, desde a mais remota antiguidade, porque atendem a necessidades humanas fundamentais. As soluções encontradas para

satisfazê-las, relativamente homogêneas, obedeceram a alguns pré-requisitos, tais como: a descoberta das propriedades filamentosas de certas plantas, como o algodão (Malváceas) de algumas palmáceas e bromeliáceas, no caso das culturas indígenas brasileiras. O algodão e o caroá passaram a ser cultivados, o que exigiu descobertas adicionais no campo da genética de plantas e da agricultura. (RIBEIRO, 1982 p.1)

Dessa forma percebo que não é necessário reproduzir um discurso hegemônico sobre a origem do crochê, pois as técnicas têxteis se apresentam em inúmeras culturas. Gostaria de, neste ponto, abordar um pouco mais sobre algumas dessas outras origens, mas devido ao curto período de escrita do trabalho, optei em não aprofundar neste assunto e focar em questões que no momento são de maior importância.

A história do crochê que eu conheço nasce com a minha avó materna, filha de indígenas, adotada por italianos e que carregou consigo as práticas têxteis durante toda a vida, transmitindo, através da oralidade, para filhas e netas. E essa costuma ser a história das manualidades têxteis em geral. A tradição vem de lugares diferentes, mas é repassada através da prática e da oralidade principalmente entre mulheres. Com as peças confeccionadas é possível fazer um enxoval, decorar a casa, fazer roupas, presentear familiares e amigos e ainda criar uma fonte de renda. Vânia Carneiro de Carvalho (2011) escreve que a casa possui simbolismos sociais assim como os objetos e que estes são marcados por divisões de gênero. A autora mostra como os objetos ditos femininos agem para ocultar a função dos objetos masculinos e decorar as casas, além disso eles possuem a intenção de ‘disfarçar’ o mobiliário mais simples nas casas de classes mais baixas:

[...]As chamadas artes aplicadas ou artes decorativas são altamente difundidas ao mesmo tempo em que discriminadas como um trabalho de menor importância, porque exercido por mulheres e para o espaço da casa.

A substituição das matérias-primas para a confecção dos trabalhos manuais (da seda para fios de algodão até chegarmos aos trabalhos industrializados em fios sintéticos ou estampados em plástico), bem como a introdução de técnicas de tecelagem artesanal mais acessíveis como o crochê, o tricô, o macramê, o *paneaux* nos dão provas da penetração social vertical dos valores associados ao aburguesamento da casa. Os trabalhos com agulhas permitiram a reprodução de padrões de ornamentação

com diferentes técnicas e matérias-primas. Bordados e rendas podiam ter versões simplificadas, mescladas com partes já produzidas em série pela indústria. Esse conjunto de possibilidades e imitações permitia que famílias remediadas ou mesmo pobres decorassem suas casas por meio de um sistema de coberturas que substituía a ausência de móveis refinados. Tais estratégias facilitaram o comprometimento dessas camadas sociais, antes marginalizadas, com o ideário burguês – cosmopolitismo, asseio, ordem e especialização. Por meio de rendas e bordados as marcações femininas no espaço da casa encontraram opções fáceis e acessíveis (CARVALHO, 2011. p. 453)

Assim como Vânia Carvalho, outra autora que abordou sobre dos objetos no espaço doméstico é Carla Bassanezi Pinsky, em seu livro *Mulheres dos anos Dourados* comentou sobre o espaço doméstico e os objetos artesanais chamados de fazeres domésticos ou prendas domésticas:

A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas da feminilidade, enquanto iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse seus caminhos estaria indo contra a natureza [...] Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar (PINSKY, 2009. p. 609-610)

Se tivéssemos como regra a divisão por gêneros das funções sociais e dos objetos domésticos, seria estranho pensar o crochê nos textos acadêmicos assim como o crochê no sistema das artes. Esta divisão já foi regra e dominou a sociedade por muitos anos, felizmente na atualidade esse cenário vem mudando, possibilitando que as técnicas têxteis, as mulheres e minorias cheguem a lugares que antes lhes eram negados. No meu caso, o crochê levou à pesquisa em arte, pesquisa essa que partiu da prática, do fazer, do desfazer, do começar de novo, esse fazer artístico nos leva a possíveis caminhos da pesquisa. É o modo do porvir. O crochê tem em si uma necessidade intrínseca ao ser pensante. Tece tramas e pensamentos, tece vidas e histórias, tece sonhos e realidades sem ao menos saber dizer o porquê. Pareyson (1997) logo após falar sobre a inventividade da arte, continua:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte também é *invenção*. Ela não é execução de

qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (PAREYSON, 1997, p.25-26)

O fazer artístico que apresento neste trabalho age da maneira descrita por Pareyson. As peças que desenvolvo em crochê surgem ponto-a-ponto, sem regras, sem receitas ou gráficos que as expliquem. Um ponto leva ao outro, um nó amarra o anterior e inventa o próximo. Os sentimentos expressados influenciam na tensão do ponto, na escolha de cores e agulhas e aos poucos as peças ganham vida própria. Eu decido qual ponto utilizar, mas o próprio crochê decide a forma que vai tomar. É um trabalho conjunto de mãos, cabeça, agulha e da peça em si que pede mais ou menos tensão, que não aceita uma ou outra ideia e me força a desmanchar partes e até mesmo decide em qual posição vai ficar no espaço, mesmo que eu tente colocá-la de outra maneira. No trabalho de Edith Derdyk podemos ver um exemplo desse fazer incessante, essa necessidade de produzir, de costurar, rasurar, coser, para se fixar no tempo e no espaço:

Como diz Edith “eu tenho a linha costurada na minha mão” (1997). Edith escreve como costura: “Costurando, ligando, furando, recortando, costurando pensamentos e tudo mais.” (*Ibid*) Escreve para que? “Escrevo para me fixar, é quase ficção. Escrevo, desenho, costuro, construo para me fixar” (*Ibid*) (DERDYK apud MASAGÃO, 2009, p.2)

As questões teóricas da artista são outras, mas a necessidade do fazer contínuo e do inventar ao fazer permanecem. (Figuras 19 e 20) Acredito, por experiência e vivência com crocheteiras a vida toda, que o crochetar se torna um hábito em que o fazer aparece em situações do cotidiano como dentro de um ônibus, em uma fila, ou ao assistir televisão. Porém a prática não está restrita a isso. É necessário um trabalho ‘intelectual’ para definir a peça a ser executada, selecionar os materiais, definir qual receita ou gráfico irá utilizar ou mesmo desenvolver uma peça nova.



Figura 19. Edith Derdyk, *Moiras*, 2019. Instalação - Sesc Ipiranga, SP. foto: Rosa Antuna. disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/>

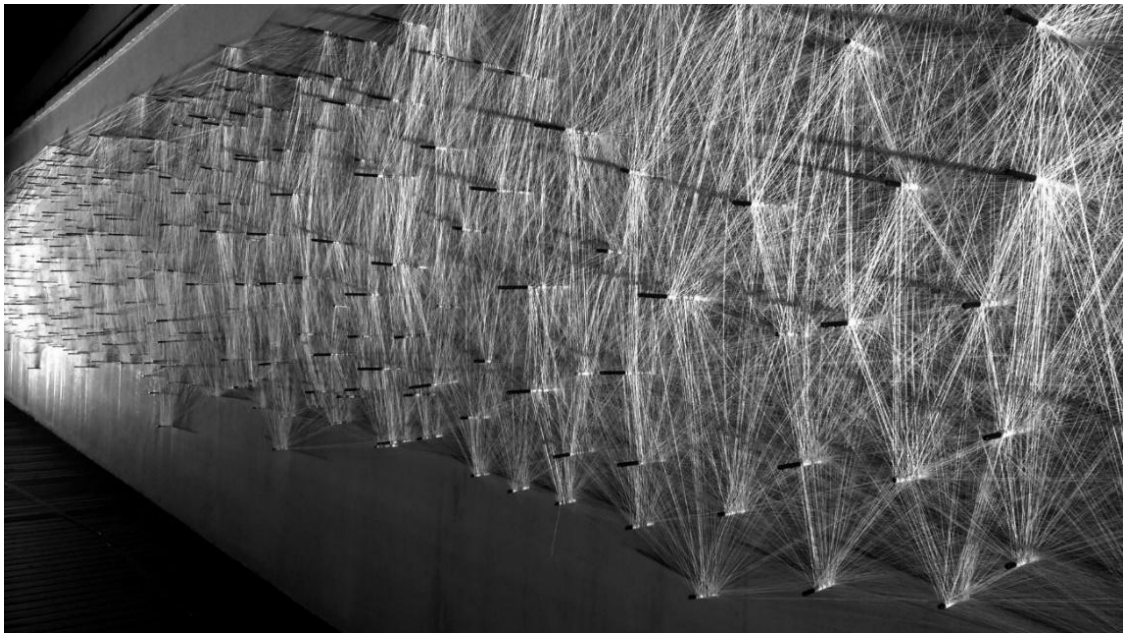


Figura 20. Edith Derdyk, *Moiras*, 2019. Instalação - Sesc Ipiranga, SP. foto: Divulgação. disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/>

Essa invenção que nasce da prática pode ser observada também nas obras de Vanessa Freitag, artista que cria, com suas peças em crochê e costura, jardins imaginários, flores, formas e cores que nos fazem imergir em um universo fantástico. No ensaio visual *Jardim de dentro, Jardim de fora* (2020), a artista fala como seu olhar era ‘treinado’ para enxergar ‘arte e ‘artesanato’ como coisas diferentes. “Um tipo de produção cultural que era feita por mãos não acadêmicas, não “eruditas”. Conseqüentemente, não era arte, e sim, manualidades.” (FREITAG, 2020. p. 14) Freitag passa a se questionar:

A partir disso, pergunto-me como introjetar essas ideias? O que é que estamos lendo, ouvindo, vendo e consumindo que nos leva a pensar os fenômenos, as práticas e as coisas de forma fragmentada, polarizada e, algumas vezes, inferiorizada? O que nos leva a afirmar algo através da negação de uma suposta contraparte?” (FREITAG, 2020. p. 14)

Encontrei, nos questionamentos da artista, similaridade com as questões que identifiquei durante a pesquisa. Tanto em relação aos conceitos teóricos ligados às artes populares, quanto nas questões da forma, da cor e do objeto no espaço (Figuras 21 e 22).



Figura 21. Vanessa Freitag, *Topiarius - Jardín*, 2020. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/galeria/vanessa-freitag/topiarius-jardin-68712>



Figura 22. Vanessa Freitag, *Jardim de Fora, Jardim de dentro*, 2020. disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/60220>

Vanessa Freitag é uma grande influência pelas aproximações teóricas e poéticas com meu trabalho. Além dela, o imagético e o imaginário de minha produção também é influenciado por Rosina Godwin, artista britânica que utiliza o tricô (outra técnica manual têxtil que possui históricos semelhantes aos do crochê) para criar seres antropomorfos que questionam as ideias tradicionais de feminilidade (Figuras 23 e 24):

As esculturas de malha visam desafiar as ideias tradicionais sobre feminilidade. A obra examina o conflito entre as necessidades individuais, contra a pressão criada pela sociedade para se adequar a um padrão de papel e ideal de beleza. Inspirado no corpo, o trabalho se inspira nas pesquisas de Sigmund Freud e Carl Jung sobre nosso desenvolvimento psicosssexual inicial. A coleção Mütter explora a duplicidade nutridora do arquétipo da Mãe, à medida que as associações domésticas de tecidos se tornam estranhas, quando transformadas em órgãos internos e outras partes tabus do corpo. De acordo com Freud, o gênero feminino é baseado em termos masculinos (masculino = pênis vs. feminino = sem pênis) - sem referência ao útero ou vagina. Inspirada na importância do falo na cultura ocidental, a obra reconfigura o complexo de Édipo para borrar as fronteiras de gênero. [...] Explorando a semelhança da flora com os órgãos sexuais femininos, Mutter VII apresenta uma língua fálica. Em Mutter IV, a inocência feminina da cor rosa é contrabalançada com pelos pubianos para

celebrar a forma feminina natural. A obra explora nosso medo cultural da genitália feminina; onde os tabus sociais e a pressão sutil dos colegas servem para reforçar os ideais patriarcais e capitalistas e deixam muitas mulheres com vergonha de seus próprios corpos. (Godwin, 2022. Site da artista)

Meu primeiro interesse no trabalho de Rosina Godwin foi na parte visual, assim como nos trabalhos de Freitag. Os intestinos fálicos de Godwin e as flores de Freitag dizem respeito ao universo da mulher, nos levam a viagens pelo imaginário e imagético relacionado sócio culturalmente ao corpo e ao lugar da mulher. E tanto o crochê quanto o tricô são técnicas que carregaram historicamente a intenção de manter essas mulheres em casa com seus ‘fazeres domésticos’. Mesmo aquelas privilegiadas que tinham acesso aos estudos foram excluídas de certas disciplinas destinadas apenas aos homens e possuíam em seus currículos disciplinas têxteis, cerâmica e outras práticas que eram consideradas de ‘baixo valor intelectual’ (assunto que abordo melhor no terceiro capítulo). Porém, precisamos ter em mente que esse histórico é de algumas entre inúmeras culturas que desenvolveram técnicas têxteis.



Figura 23 Rosina Godwin, *Mutter VIII*. Disponível em:
<https://rosinagodwin1.wixsite.com/rosinagodwin/mutter?pgid=jff190mb-f6497d14-34b1-11e8-be88-12dd26dd586a>



Figura 24 Rosina Godwin, *Mutter VII*, Disponível em:

<https://rosinagodwin1.wixsite.com/rosinagodwin/mutter?pgid=jff190mb-f6494e85-34b1-11e8-be88-12dd26dd586a>

Berta Ribeiro (1982) mostra como, em quatro diferentes culturas indígenas (Yudja, Kawaiwete, Asurini do Xingu e Araweté), há a presença do crochê e de outras técnicas têxteis como a tecelagem e a cestaria, apresentando fotos das ferramentas, dos materiais utilizados e da execução dos trabalhos, principalmente por mulheres (Figuras 25, 26 e 27). O texto de Berta nos mostra que essas técnicas são em algumas culturas, meios essenciais para o dia a dia de toda uma comunidade, através de peças que vão além do vestuário e estão presentes em objetos de uso doméstico, decorativo e até mesmo de identificação e identidade com a criação de padrões que relacionam pessoas e famílias.



Foto 67

Mbuirá crochitando com linha extra-fina e agulha de gancho de metal (džoaka) um adorno masculino: muyry-na. Índ. Asuriní, ig. Ipiaçava, março 1981.



Foto 68. Close de Mbuirá fazendo crochê. Índ. Asuriní, ig. Ipiaçava, março 1981.

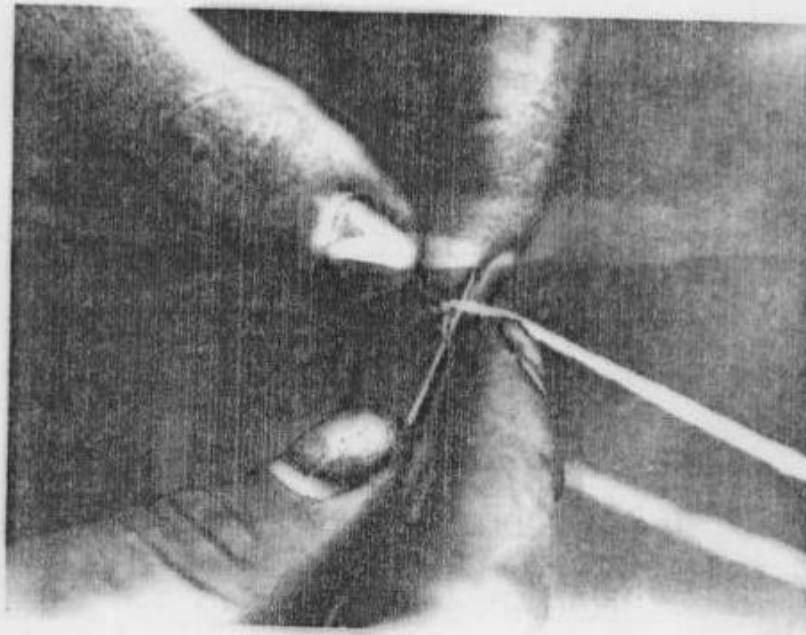


Foto 69
 Close da agulha de crochiê e respectivo trabalho.
 Ind. Asuriní, ig. Ipiaçava, março 1981.

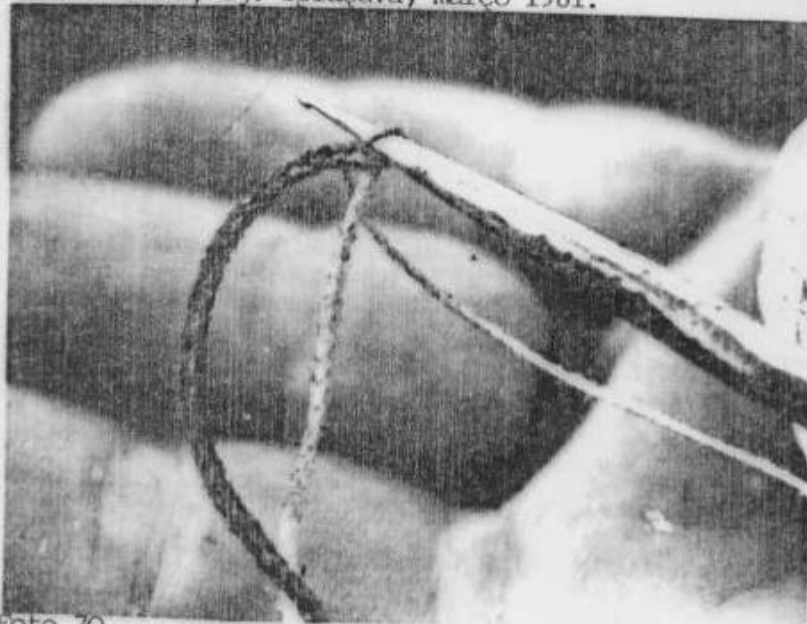


Foto 70
 Agulha e trabalho de crochiê. Antigamente de osso (tíbia do mutum), a džuaka é agora feita do cabo de garfo de metal. Ind. Asuriní, ig. Ipiaçava, março 1981.

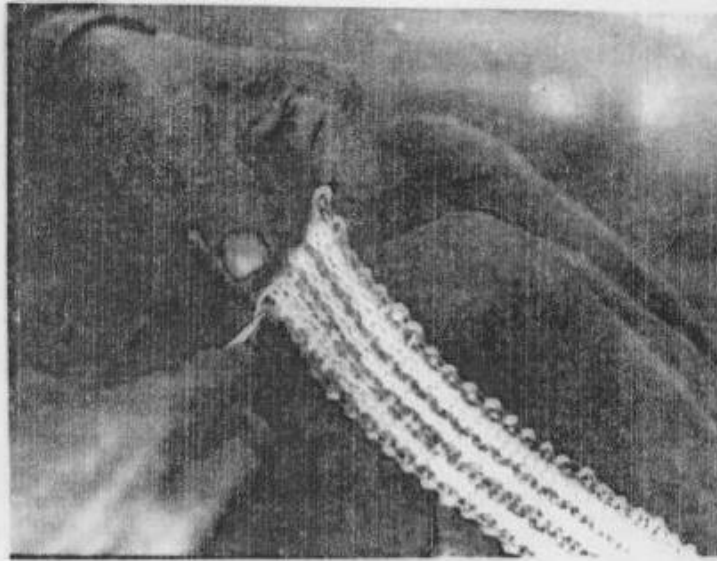


Foto 71
 Patua^P fazendo o acabamento em crochê de um cinto:
 akoa'awa. Índ. Asuriní, ig. Ipiaçava, abril 1981.

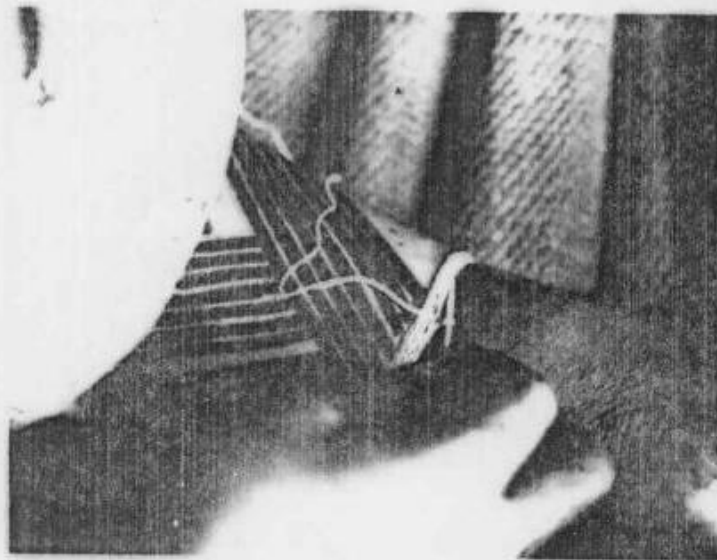


Foto 72
 Mbuirã tecendo uma tomozeleira (tapukurá) na perna
 pintada de Apeona. Trabalho de crochê. Índ. Asuri-
 ní, ig. Ipiaçava, abril 1981.

Figura 27 Berta Ribeiro, 1982. indígenas praticando crochê. p. 67. Disponível em:
http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aribeiro-1982-tecelas/Ribeiro_1982_TecelasTupiXingu.pdf

Edith Derdyk trabalha com costura, Vanessa Freitag com crochê e Rosina Godwin com tricô. Pareyson é quem fala sobre esse fazer que se descobre fazendo, inventa, cria organismos. Berta Ribeiro diz que não há como tecer sem fiar e não há por que fiar se não for tecer. Pareyson diz que a prática sem a invenção não é arte e a invenção não pode ocorrer sem a prática. E nas práticas têxteis o fazer e o inventar andam de mãos dadas. Também nas práticas têxteis a troca cultural é muito grande e é muito difícil hoje executar tais técnicas que sejam ‘puras’, livres de qualquer influência de outros povos.

Aceitando essas múltiplas origens do crochê e conhecendo a teoria da Formatividade pude compreender a minha prática como arte. Aceitar que o fazer artesanal pode ser um meio para criar questionamentos artísticos. Tirar do fazer incessante descobertas e modos de questionar a homogeneidade histórica que as técnicas têxteis carregam na literatura. Colocar um objeto de crochê em uma exposição de arte é muito mais do que simplesmente unir por um momento dois mundos distintos. É mostrar que esses mundos não são distintos, que as técnicas têxteis podem criar produtos comerciais (e que também são artísticos) e produtos artísticos (que não deixam de ser comerciais). Talvez seja possível até mesmo dizer que esta é uma forma de validar o crochê como arte, mesmo que ele não precise ser validado por um sistema, afinal a técnica existe antes mesmo do termo arte e vai continuar existindo mesmo que nunca mais se publicasse nenhum texto a respeito na Academia.

4. CONHECER E RESISTIR: HISTÓRICO E ATUALIDADE

Sabendo que as técnicas têxteis possuem origens múltiplas acredito ser desnecessário repetir aqui a narrativa já tão fixada pela historiografia tradicional. Porém, foi preciso localizar nacionalmente o histórico têxtil na arte para que eu conseguisse, no próximo tópico, justificar o porquê de apresentar o crochê como resistência. Ana Paula Cavalcanti Simioni, socióloga especialista em sociologia da arte, possui vasta produção a respeito das mulheres artistas no Brasil, em seus textos costuma mostrar como era o cenário artístico para as mulheres desde os finais de 1800 até a modernidade demonstrando os apagamentos históricos que essas artistas enfrentaram e o quanto isso contribuiu para que fossem praticamente esquecidas no sistema artístico nacional. Seu trabalho foi de grande importância em minha pesquisa, porém, não

pretendi me aprofundar nas questões sociológicas da arte devido ao curto tempo de escrita deste trabalho.

Assim como o próprio termo arte, o sistema artístico é decorrente de um histórico ocidental, europeu e que influenciou a cultura em várias partes do mundo, principalmente os locais colonizados pelos países da Europa. No Brasil isso também aconteceu. Nossos modos de fazer e pensar a arte estiveram vinculados ao que se fazia e pensava na Europa, principalmente na França e mais recentemente -a partir do modernismo- nos Estados Unidos da América.

Esses modos de se fazer e pensar arte desde o Renascimento separaram as categorias de ‘artista’ e ‘artesão’, arte e ofício, arte maior e arte menor, belas artes e artes aplicadas. Segundo Simioni (2009) houve uma feminização das ditas ‘artes aplicadas’ ou ‘artes menores’ que ocorreram devido a alguns fatores: historicamente as mulheres foram excluídas das Academias de arte e quando puderam participar (mesmo nas Academias mais modernas como a Bauhaus), não tinham acesso aos estudos de corpo, como modelo vivo, sendo forçadas a frequentar apenas as disciplinas que exigiam menor conhecimento do corpo como a cerâmica e a tecelagem. Além disso a crítica de arte considerava os trabalhos feitos por mulheres como trabalho de ‘amadores’ e mesmo artistas que obtiveram algum reconhecimento em seu tempo, como é o caso de Regina Gomide Graz, logo caíram no esquecimento e pouco se conhece sobre seus trabalhos nos dias de hoje. Essas mulheres comumente foram associadas à parceiros homens (maridos, irmãos, pais) creditando a eles o trabalho ‘intelectual’ e a elas a mera execução do trabalho manual e prático que não carregava consigo o gênio da criação artística. Simioni comenta em seus vários textos a respeito das mulheres artistas no Brasil sobre os processos sociais que marcaram as artesanias com tais estigmas como podemos ver nos trechos a seguir:

O argumento central aqui apresentado é o de que a desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização. (SIMIONI, 2009, p.2)

[...] Vale ainda notar que, a divisão do trabalho não cessou de ocorrer dentro dos circuitos modernistas, há muitos casos de grupos de vanguarda em que apenas foi

considerado “artista” aquele que desenhava a produção, enquanto os “executores” continuaram ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte. Seria interessante pensarmos nas muitas “artistas colaboradoras” presentes nas páginas de rodapés da história da arte. Tais como a esposa e irmã de Morris, que executavam os tapetes que ele desenhava, cujos nomes são praticamente desconhecidos; ou ainda Charlotte Perriand, colaboradora de Le Corbusier nas decorações para seus edifícios, figura ofuscada pela fama do arquiteto, a quem se atribuem muitas de suas próprias criações; e ainda Elise Djo-Bourgeois, esposa do arquiteto DjoBourgeois, colaboradora nos conjuntos decorativos, responsável pela parte têxtil, raramente nomeada; exatamente o que ocorre no Brasil com Regina Graz, esposa de John Graz, parceira nos projetos de decoração do marido, responsável pela parte têxtil, classificada, geralmente, como “executora”, e ele como “designer”. (SIMIONI, 2009, p. 4-5)

Os modernistas buscavam uma brasilidade que retomava as culturas populares, as práticas, os povos de nosso território. As artes têxteis eram presentes no país tanto pela herança europeia, quanto através das culturas indígenas que tinham suas próprias produções têxteis como vimos com Berta Ribeiro. Neste período, alguns artistas se voltaram para as técnicas têxteis como é o caso de Regina Gomide Graz. Entretanto, por mais que as peças da artista (almofadas, tapetes e tecelagens em geral) fossem encaradas como arte, só obtinham esse status por fazerem parte do projeto artístico de seu irmão, o artista Antônio Gonçalves Gomide e/ou de seu marido, também artista, Jhon Graz que eram quem realmente ganhavam o reconhecimento do gênio artístico. Porém, segundo Simioni (2019), no Brasil ocorreu algo diferente do restante do mundo. Existiram mulheres que foram pioneiras e adquiriram status no mundo da arte, como é o caso de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Entretanto, mesmo que elas tenham sido responsáveis pela introdução do modernismo no país, após cerca de duas décadas as artistas já haviam sido esquecidas pela crítica e o cenário artístico da época.

Um ponto a ressaltar é que essa feminização do têxtil colaborou para que as peças fossem consideradas de menor valor, chamadas de artesanato, termo que ao longo do tempo adquiriu certo valor pejorativo. Simioni (2010) ao comentar sobre a reflexão de Vânia Carneiro de Carvalho a respeito das atribuições de gênero para os objetos no sistema doméstico burguês concorda com Carvalho que essa atribuição, os objetos emblematicamente sexualizados, são resultados da prática social:

O livro da autora permite que se perceba como as identidades de gênero, na sociedade ocidental de finais do XIX e inícios do XX, são constituídas a partir e por meio dos objetos, no caso, domésticos. A organização material da moradia, os arranjos do mobiliário, o tipo de ornamentação que se apresenta nos objetos pessoais e domésticos, a especialização dos cômodos, a rotina doméstica e os trabalhos que ela envolve são capazes de produzir e reproduzir diferenças de natureza sexuada (Op.cit pg 20). Óculos, canetas, bustos escultóricos, móveis de escritório em imbuia maciça e, especialmente, objetos e vestimentas em couro (material “naturalmente” associado ao mundo dos homens), são artefatos da cultura material por meio dos quais as identidades masculinas se expressam nos interiores das casas, ressaltando a força e a individualidade de seus sujeitos, mesmo que ausentes. 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. (SIMIONI, 2010, p. 7-8)

Em outro momento, a socióloga nos lembra que quando falamos das mulheres reclusas em casa, que não podiam sair sozinhas e eram dependentes dos homens, precisamos perceber que estamos falando de mulheres de classe média e alta. As mulheres das classes baixas viviam em um contexto em que a subsistência e sobrevivência eram quem ditavam as regras (SIMIONI, 2016). Grande parte de mulheres das classes mais baixas sempre trabalhou, criou seus fazeres para comercializar e complementar a renda familiar. Com o passar do tempo, as técnicas já feminizadas foram também associadas às classes baixas e perderam mais ainda seu valor.

A partir da década de 1970, nos Estados Unidos, artistas como Miriam Schapiro realizaram uma retomada a essas técnicas e contestaram politicamente a desqualificação deste tipo de trabalho manual. No Brasil, a partir de 1980 certos artistas também passam se voltar para os fazeres manuais e questionar os status que lhes foram atribuídos. Leonilson, Lia Mena Barreto, Edith Derdyk, Rosana Paulino e Rosana Palazyan são exemplos de artistas que começam a fazer tais questionamentos. Nas próximas décadas há uma abertura cada vez maior para a arte têxtil e o sistema artístico acaba absorvendo-a definitivamente. Podemos citar, na atualidade, nomes

de inúmeros artistas que recorrem a tais técnicas para desenvolver seus trabalhos mesmo que não estejam pensando ou questionando sobre o status que o têxtil obtém. É importante lembrar também que existe até mesmo uma bienal têxtil (CONTEXTILE – Bienal de Arte têxtil Contemporânea) que ocorre desde 2012, em Portugal, e nos mostra que as técnicas manuais alcançaram o reconhecimento do cenário artístico nacional e internacional.

4.1 Resistência

Durante a pré-banca de conclusão de curso, após apresentar meu trabalho, ouvi um comentário que me guiou nos momentos finais de processo da escrita. Eu falava sobre o apagamento de mulheres artistas e ouvi que mais do que mostrar apagamentos, nós, artistas e pesquisadores(as), devemos mostrar a resistência existente e que quase não é descrita. Esse comentário me atingiu profundamente e foi necessário repensar toda a estrutura do trabalho, percebendo as formas de resistência que havia e que eu não houvera reparado. Após traçar brevemente esse histórico e chegando na contemporaneidade, onde o têxtil é amplamente aceito no sistema das artes, pude então entrar no assunto das crocheteiras do cotidiano, aquelas mulheres (e muitos homens hoje) que crocheta sem a intenção de entrar no sistema artístico, mas que são as responsáveis pela manutenção da técnica ao longo de todo esse tempo. São pessoas que fazem do têxtil meio de sobrevivência, seja financeiramente, seja mentalmente.

Na minha família tenho dois exemplos bem claros dessas crocheteiras do cotidiano. A avó de minhas filhas que durante grande parte de sua vida produziu e ainda produz almofadas, tapetes, barrados em toalhas e panos de prato como meio de complementar a renda. E também a minha avó, que ao longo de sua vida produziu não só o crochê, mas também tricô, tecelagem, tapeçaria e inúmeras técnicas têxteis, utilizadas não para venda, mas na produção de todo o enxoval de sua casa, peças do cotidiano que decoravam a casa e eram funcionais no dia a dia, as tais peças emblematicamente sexualizadas descritas por Carvalho e comentadas por Simioni. Essas duas grandes mulheres: Maria Seli de Souza (goiana, avó de minhas filhas) e Jacyr de Lima Moraes (paulista, minha avó) são pessoas como milhares de crocheteiras, tricoteiras, artesãs e tecelãs que de certa forma tem responsabilidades pela manutenção e transmissão das técnicas, através da oralidade, ensinando filhas, irmãs, vizinhas e quem mais se dispuser a aprender. Se não

fossem elas, talvez não tivéssemos Leonilson, Lia Mena Barreto, Vanessa Freitag, Ernesto Neto, Rosana Paulino entre outros.

Nesse momento achei importante falar sobre outros aspectos do crochê como sua iteratividade programável e seus efeitos positivos ao corpo e mente daquela que pratica tal fazer. Minha avó era religiosa, foi católica como a maior parte das mulheres de sua geração, e herdei um gosto por santos e por alguns elementos do catolicismo que me tocam mais pela memória de pessoas queridas do que pela religiosidade em si. O Rosário é uma delas. Acho bonito aquele gesto de calar por um instante, focar em um movimento repetitivo, entoando orações. Sei que outras religiões possuem seus próprios objetos como o Japamala budista. Mas pela minha história de vida, o Rosário é o que mais tenho intimidade apesar de não ser católica. Quando faço crochê ativa em mim uma espécie de Rosário que gosto de chamar de *Rosário de Nós*. Encontro nesta prática o mesmo movimento repetitivo e o entoar de cantos – ou de pontos- que causa um efeito meditativo no corpo e diminui a frequência cardíaca, acalma a respiração e a mente. Um estudo realizado por Burns e Van Der Meer (2021) afirma:

“Os dados sugerem que o crochê oferece benefícios positivos para o bem-estar pessoal, com muitos entrevistados usando ativamente o crochê para gerenciar condições de saúde mental e eventos da vida, como luto, doenças crônicas e dor. O crochê é uma atividade portátil de custo relativamente baixo que pode ser facilmente aprendida e parece transmitir todos os benefícios positivos proporcionados pelo tricô. Esta pesquisa sugere que o crochê pode desempenhar um papel na promoção do bem-estar positivo na população em geral, aumentando a base de evidências de prescrição social.” (tradução nossa) (BURNS, VAN DER MEER. 2021)

Durante o processo de produção e concepção deste trabalho e durante todos os anos que venho crochêando percebo esses efeitos positivos na prática. Além da minha natureza ansiosa e insegura, passar por duas gestações (uma delas já durante a pandemia), maternar duas crianças, viver as dificuldades do dia a dia ao mesmo tempo em que estou graduando, pesquisando e fazendo arte acabou por me adoecer. Sofri de depressão pós-parto e ainda faço tratamento medicado para depressão. Quando pego minhas agulhas e linhas e imerjo na criação de um crochê, mesmo que seja apenas um retalho, uma amostra, algo copiado de receita ou gráfico, o

corpo se acalma, a respiração tranquiliza, a mente sai do agora e viaja por lugares e tempos distintos.

Já há alguns anos observo que ao crochetar conto (e canto) os pontos como uma espécie de mantra e que aquele movimento repetitivo com as mãos e o contar e recontar de pontos funcionam como se estivesse rezando um rosário. Um artigo publicado no DATJournal em 2020 por Bergamo e Silva fala ao citar Kenning, 2009 sobre a possibilidade de os padrões de crochê serem programados digitalmente por serem algorítmicos e iterativos:

“Padrões de crochê são algorítmicos e isso significa que eles podem existir conceitualmente como um conjunto de processos em que as ações envolvidas na construção de um padrão podem ser estabelecidas antes do padrão se materializar fisicamente. Outra característica dos padrões de crochê é a iteratividade. Embora todos os padrões de crochê não sejam iterativos, grande parte dos desenhos são construídos a partir de um processo iterativo, logo, as mesmas ações podem ser aplicadas repetidamente a partir do ponto de início até o fim do padrão. É interessante perceber que os padrões de crochê não existem somente como formas físicas, mas também como código. As receitas de crochê muito veiculadas em revistas de artesanato, são um conjunto de instruções verbais do padrão que quando abreviadas, se transformam em uma sintaxe que inclui repetições de ciclos e módulos. Essa sintaxe é paralela ao desenvolvimento de programação em computadores, uma vez que, as instruções do padrão contidas na sintaxe funcionam como um código a ser interpretado pelo artesão (Kenning, 2009 apud Bergamo, Silva, 2020). Quando trabalhada no ambiente digital a técnica de crochê pode ganhar algumas oportunidades para a sua exploração. O foco pode ser removido do objeto físico e ser reposicionado no processo de desenvolvimento dos padrões.

O padrão de crochê pode se transformar num híbrido de influência humana e tecnológica, e ser influenciado não apenas por decisões subjetivas do artesão, mas pelo fluxo de informação dos scripts e sistemas operacionais, e o ambiente digital pode lidar com algoritmos complexos e permitir que grandes processos iterativos aconteçam de forma mais rápida e efetiva, permitindo que grandes números de padrões sejam criados, sofram mutações e sejam observados” (Kenning, 2009 apud Bergamo, Silva, 2020).

A iteratividade dentro desse processo algorítmico do contar pontos a meu ver funciona como a repetição feita no rosário cristão ou no japamala budista. Estes artefatos meditativos auxiliam a pessoa a entrar em um estado meditativo. Japamala é uma palavra com origem no sânscrito em que “japa” significa murmurar e “mala” guirlanda ou colar. O Rosário cristão surge por volta do ano 800 d.C. para auxiliar os leigos nas orações, enquanto os padres rezavam os salmos os fiéis repetiam a ave-maria e o pai-nosso acompanhando as contas do objeto.

Se analisarmos o crochê nestes dois aspectos, tanto em relação às melhorias no bem-estar afirmadas por Burns e Van Der Meer quanto o caráter algorítmico e iterativo da técnica que Belgamo e Silva explanam a respeito dos conceitos de Kenning, se torna evidente, na minha concepção, que o Rosário de Nós que eu senti antes de estudar essas questões faz sentido. E aliado à produção e às referências de diversas áreas e campos do conhecimento que obtive durante a graduação, volto ao título deste trabalho para tentar conceituar o termo Rosário de nós como um estado que ocorre durante a prática têxtil: Onde a mente flutua, a mão amarra nós e a boca canta pontos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever um trabalho de conclusão de curso ao mesmo tempo em que se cria uma produção plástica/visual nova pode ser tarefa árdua, mas, para nós artistas artesãos que temos o fio emaranhado na vida, a produção nasce sozinha, lateja das mãos para o universo num pulsar infinito que nos faz tecer enquanto escrevemos, lemos, comemos, pensamos, amamos e morremos. Certa vez em uma conversa com um amigo artista eu disse para ele que gostava muito de seu trabalho e ele me respondeu: “-obrigado, se eu não fizer isso eu morro.” É assim que a arte é, uma necessidade de vida, de sobrevivência. É a vida escorrendo para fora em retalhos, nós, pontos e costuras. São resquícios mentais ganhando corpo e se transformando em fragmentos materiais. Dessa forma a pesquisa teórica acaba por se tornar mais leve, é uma consequência do fazer como nos mostrou Pareyson. O têxtil carrega consigo a familiaridade, está presente ao nosso redor durante toda a vida, faz parte de muitas culturas no cotidiano e nas noções estéticas que tem suas origens em várias partes do mundo como apontado por Berta. Vimos em Edith Derdyk um fazer incessante, encontramos em Vanessa Freitag jardins imaginários que nos permitem acessar múltiplas culturas, observamos como Rosina Godwin

questiona padrões já fixados e cria novas possibilidades para os corpos. E temos em Regina Gomide Graz um grande exemplo de como o sistema pode apagar uma pessoa e como é importante a pesquisa acadêmica para resgatar esses apagamentos e reacender histórias. Além disso, Vania Carvalho é incisiva ao afirmar que esse sistema cria padrões não só para pessoas como também para objetos, para profissões, para o vestuário, ou seja, ele molda a cultura de acordo com valores específicos. Eu acredito que temos que cada vez mais falar sobre esses padrões e questionar os pensamentos impostos e fixados e as narrativas unívocas.

O trabalho prático aqui apresentado chega como um grande arremate do que foi essa graduação e todas essas experiências sem a necessidade de ser uma conclusão, pois a pesquisa e a produção nunca acabam. E esse fazer que não cessa faz com que a pesquisa também continue, mesmo depois de concluir a graduação, porque a prática gera questionamentos e estes impulsionam mais prática.

Quando o crochê é transportado do 'lar' para outros espaços enquanto 'corpo-organismo' ele perde sua função inicial de elemento decorativo e seu caráter de artefato, ao ocupar o cubo-branco de uma galeria de arte por exemplo passa a impulsionar questionamentos no espectador. Entretanto o cubo branco não é o único e nem o principal local que o corpo-crochê utiliza para se comunicar, ele invade a cidade abraçando árvores, carros, pontes e uma infinidade de coisas, ele estimula o olhar e o pensamento das pessoas que passam, dos motoristas e transeuntes. Enormes instalações de crochê em estações de trens, praças e inúmeros espaços urbanos e públicos, até mesmo estampado em 'lambe-lambes' (tipo de arte urbana que utiliza impressões coladas nas paredes das cidades) já aconteceram e acontecem pelo mundo e no Brasil. Assim acredito que essa técnica manual têxtil possui a inventividade, a expressão, o fazer que não cessa e a pesquisa que decorre e estimula o fazer e, dessa forma, pode ser denominado arte mesmo que não necessite de rótulos para sobreviver.

As manualidades têxteis atualmente proporcionam um modo de subsistência para pessoas que foram tantas vezes, por um lado silenciadas através delas e por outro reforçam a importância dessas práticas no cotidiano não apenas de grupos indígenas específicos como nos mostrou Berta Ribeiro, mas de quase todos nós. Encontramos Resistência como uma qualidade inata nas técnicas, nas mulheres, no material e na forma com que é trabalhado, por exemplo, o algodão bruto, material tão frágil que passa pela fiação ganhando resistência, é enrolado em um novelo organizando a matéria e depois é tramado ou amarrado gerando um tecido. Trago essa

resistência na tentativa de fazer desses ‘tecidos’ (do passado do verbo tecer), objetos tridimensionais que invadem o espaço e se fazem enxergar.

Assim como nos trabalhos de Edith, Vanessa e Rosina, é natural que o universo da mulher apareça em minha produção. Mas o crochê não é um fazer exclusivamente feminino, encontramos muitos homens que praticam e não tem vergonha de estar realizando uma técnica ‘de mulher’ porque hoje esses estereótipos começam a ser rompidos. Encontramos o crochê em programas de recuperação em penitenciárias que possuem oficinas e aulas de trabalhos manuais. E muitos desses homens e mulheres encontram no crochê uma fonte de renda e meio de resistência. Ao mesmo tempo vemos peças de crochê sendo vendidas com etiqueta de marcas famosas a valores exorbitantes. Encontramos também crianças que aprendem crochê com as mães, tias, avós e desde cedo começam a gerar o seu próprio dinheiro; mulheres abandonadas pelos maridos, mães-solos, viúvas, mulheres solteiras, enfim, pessoas de todas as classes e gêneros encontram nas técnicas têxteis, outrora classificadas como menores, modos de viver, resistir, existir, assim como eu encontro ancestralidade, paz, arte, pesquisa, sobrevivência e vida.

O Crochê existe e resiste!

6. REFERÊNCIAS

BERGAMO, M. L., and SILVA, A. L. "**Doilies Digitais: Um Estudo Da Aplicação De Criatividade Computacional Ao Crochê.**" DAT Journal 5.1 (2020): 138-52. Web.

BURNS P., VAN DER MEER R. **Happy Hookers: findings from an international study exploring the effects of crochet on wellbeing.** Perspectives in Public Health. 2021;141(3):149-157. doi:10.1177/1757913920911961

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Cultura material, espaço doméstico e musealização.** Revista Varia Historia, Belo Horizonte, v. 27, ed. 46, p. 443-469, jul-dez 2011. DOI <https://doi.org/10.1590/S0104-87752011000200003>. Disponível em: scielo.br/j/vh/a/RHStVwb66c3vVtjkGXfbYTg/?lang=pt Acesso em: 8 jan. 2023.

FREITAG, V. **Jardim de dentro, jardim de fora.** Visualidades, Goiânia, v. 18, p. 15, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/60220>>. Acesso em: 1 dez. 2022.

GODWIN, R. Mutter. **This collection fuses nurture with repulsion, to explore the mother archetype as the all devouring female.** Rosina Godwin Artist (site da artista), 2022. disponível em <<https://rosinagodwin1.wixsite.com/rosinagodwin/mutter>> Acesso em: 1 dez. 2022.

MASAGÃO, A. C. B. M. **Da sutura a rasura a costura de Edith Derdyk.** In: IX Jornada corpolinguagem/II encontro Outrarte, 2009, Campinas. Sessão 7: Escrita e rasura e(m) ato, 2009. v. 1. p. 1-7.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 2001

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (Org), História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2009. p. 607--639.

RIBEIRO, Berta. Tecelãs tupi do Xingu. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27-28, p. 355-402, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte.** Vinhedo: Horizonte, 2006. v.1 p. 68.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan.** Revista Proa, v. 2, p. 1-19, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 19 jan. 2023.

SIMIONI, A. P. C. (2007). **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil.** *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (45), 87-106. São Paulo. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106> Acesso em: 19 jan. 2023.

Referências digitais

SIMIONI, A.P.C. **ARTES Visuais na Semana de 22 | Ana Paula Cavalcanti Simioni.** Produção de Tv Cultura. Realização de Fundação Padre Anchieta. São Paulo: Tv Cultura, 2019. 1 video no youtube (50 min.), Digital, son., color. Série Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jR5zV39o6E>. Acesso em: 19 jan. 2023.

SIMIONI, A.P.C. SEMINÁRIO. **A Presença Feminina na História Brasileira - Parte 3.** Produção de Unibes Cultural. 2016. 1 video no youtube (84 min.), Digital, son., color. Com curadoria de Rosane Pavam, o seminário “A presença feminina na história brasileira” abordou o empoderamento das mulheres por um viés literário, artístico e educacional. Nesta parte do seminário, a docente do IEB, Ana Paula Cavalcanti Simioni fala sobre as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pIWBEsDt2k>. Acesso em: 19 jan. 2023.