

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
ARTES VISUAIS

CLARA ALVES E SILVA

**TESSITURA DO TEMPO:  
A COMPLEXIDADE DO CROCHÊ NA REPRESENTAÇÃO DA DEPRESSÃO E NA  
RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL**

Uberlândia

2023

CLARA ALVES E SILVA

**TESSITURA DO TEMPO:  
A COMPLEXIDADE DO CROCHÊ NA REPRESENTAÇÃO DA DEPRESSÃO E NA  
RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr.<sup>a</sup> Clarissa Monteiro Borges

Uberlândia

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a)  
próprio(a) autor(a).

S586	Silva, Clara Alves e, 1996- 2023                      Tessitura do Tempo [recurso eletrônico] : A complexidade do crochê na representação da depressão e na ressignificação da arte têxtil / Clara Alves e Silva. - 2023.  Orientadora: Clarissa Monteiro Borges. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Artes Visuais. Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia.  1. Artes. I. Borges, Clarissa Monteiro, 1976-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Artes Visuais. III. Título.
------	--

CDU: 7

CLARA ALVES E SILVA

**TESSITURA DO TEMPO:  
A COMPLEXIDADE DO CROCHÊ NA REPRESENTAÇÃO DA DEPRESSÃO E NA  
RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Uberlândia, 30 de novembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Clarissa Monteiro Borges (UFU)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Patrícia Andrea Soto Osses (UFU)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Marisa, por me acompanhar e amparar desde a compra das primeiras linhas e agulhas, até nos mais diversos contratempos da montagem da instalação, sem ela esse trabalho não se concluiria. À minha irmã, Sofia, por ser a pessoa que eu mais confio no mundo e, não por acaso, a primeira pessoa para quem eu enviei esse texto, ansiosa para ouvir sua opinião. Ao meu pai, Franklin, por me ensinar a ser curiosa e a amar a arte em toda a sua diversidade.

À minha orientadora, Clarissa, pela orientação, conhecimentos compartilhados, cuidado e atenção, assim como pela gentileza de me oferecer a sua sala como espaço expositivo. A experiência do TCC foi, para mim, leve e muito enriquecedora, e sei que devo muito disso à Clarissa.

À minha namorada, Zi, que acompanhou de perto todo o processo de construção desse TCC, desde a idealização da instalação até à escrita do texto, sempre disposta a ouvir e dar ideias, e me ajudou na montagem e desmontagem da exposição.

Aos meus tios Marlise e Vitório, que fizeram o transporte dos móveis, e ao Gerli que montou a estrutura de cortinas da instalação e os tecidos presos às paredes.

Ao meu amigo Renan, por ser sempre uma grande companhia nos dias felizes e também nos tristes, e por ter se disponibilizado para ler esse texto e dar suas ótimas considerações.

À Universidade Federal de Uberlândia, instituição pública e gratuita brasileira, pela oportunidade de formação e pesquisa que me ofereceu nestes anos de graduação. À todos os meus professores e colegas do curso de Artes Visuais da UFU, que tornaram essa experiência tão fundamental na minha vida. Aqui talvez tenha sido o primeiro lugar onde me senti pertencente e aqui descobri quem eu sou.

Muito obrigado.

*“O tempo perguntou para o tempo  
Quanto tempo o tempo tem  
O tempo respondeu para o tempo  
Que o tempo tem tanto tempo  
Quanto tempo o tempo tem”*

*(Dito popular)*

## RESUMO

A monografia proposta visa aprofundar-se no processo artístico da instalação *Tessitura do Tempo*, explorando seu embasamento teórico e interrelações nas artes visuais. Dividida em três partes, inicialmente, destaca a conexão da obra com a temporalidade e a depressão, respaldada pelo livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* de Maria Rita Kehl. Em seguida, aborda a prática têxtil nas artes visuais, destacando a relevância histórica da tecelagem para as mulheres, com principais referências de Rozsika Parker e Ana Paula Cavalcanti Simioni. São também mencionadas as artistas contemporâneas Sonia Gomes, Ana Miguel e Nathalia García como influências. Finalmente, a instalação é detalhada em texto e imagens, narrando o processo criativo, a montagem, desafios enfrentados e uma análise das cores escolhidas em relação aos simbolismos propostos.

**Palavras-chave:** Instalação; Crochê; Depressão; Temporalidade; Arte Têxtil.

## ABSTRACT

The proposed thesis aims to delve into the artistic process of the installation *Tessitura do Tempo*, exploring its theoretical foundation and interrelations in the visual arts. Divided into three parts, it initially highlights the connection of the work with temporality and depression, supported by the book *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* by Maria Rita Kehl. Subsequently, it addresses textile practice in the visual arts, emphasizing the historical relevance of weaving for women, with key references from Rozsika Parker and Ana Paula Cavalcanti Simioni. Contemporary artists Sonia Gomes, Ana Miguel, and Nathalia García are also mentioned as influences. Finally, the installation is detailed in text and images, narrating the creative process, assembly, challenges faced, and an analysis of the chosen colors in relation to the proposed symbolism.

**Keywords:** Installation; Crochet; Depression; Temporality; Textile Art.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Clara Alves, <i>O beijo</i> . Têmpera vinílica sobre tecido, 170 x 80 cm. Uberlândia, 2022	14
Figura 2	Clara Alves, <i>Casulo</i> . Crochê, ponto rede, barbante vermelho nº 8, 250 x 85 cm. Uberlândia, 2023.	15
Figura 3	Clara Alves, <i>Esboço nº2 de "Tessitura do tempo"</i> , grafite sobre papel, 21 x 29 cm. Uberlândia, 2023.	19
Figura 4	Clara Alves, <i>Esboço nº1 de "Tessitura do tempo"</i> , grafite e lápis de cor sobre papel, 21 x 29 cm. Uberlândia, 2023.	21
Figura 5	Sonia Gomes, "Sem título", 2004 - 2021, costura, encadernação, diferentes tecidos e atacadores, 180 x 100 x 80 cm.	34
Figura 6	Ana Miguel, <i>I Love You</i> , 2000. Cetim, veludo, crochê com lã mohair, mecanismos sonoros e de corda. 400 x 400 x 330 cm.	37
Figura 7	Ana Miguel, <i>Um Livro para Rapunzel</i> , 2004. Papel, tecido, fios de algodão e seda, gravuras e áudio.	38
Figura 8	Ana Miguel, <i>Um Livro para Rapunzel</i> , 2004. Papel, tecido, fios de algodão e seda, gravuras e áudio.	38
Figura 9	Nathalia García, <i>Suspensão I</i> . Linha e madeira, 400 x 40 x 40 cm. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 2009.	40
Figura 10	Nathalia García, <i>Colchão</i> . Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010.	41
Figura 11	Clara Alves, <i>Fragmento maior da rede de crochê</i> , 250 x 150 cm. Uberlândia, 2023.	43
Figura 12	Clara Alves, <i>Fragmento maior da rede de crochê</i> , 250 x 150 cm. Uberlândia, 2023.	43
Figura 13	Clara Alves. Montagem da instalação " <i>Tessitura do tempo</i> ", antes da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	45
Figura 14	Clara Alves. Montagem da instalação " <i>Tessitura do tempo</i> ", antes da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	45
Figura 15	Clara Alves. Montagem da instalação " <i>Tessitura do tempo</i> ", antes da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	45
Figura 16	Clara Alves. Montagem da instalação " <i>Tessitura do tempo</i> ", antes da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	45

Figura 17	Clara Alves. Montagem da instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, início da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	46
Figura 18	Clara Alves. Montagem da instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, início da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.	47
Figura 19	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, detalhe na localização do cabideiro e do espelho. Uberlândia, 2023.	48
Figura 20	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, detalhe na localização do cabideiro e do espelho. Uberlândia, 2023.	48
Figura 21	Clara Alves. Flyer da exposição “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, fotografia e arte digital. Uberlândia, 2023.	50
Figura 22	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	51
Figura 23	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	52
Figura 24	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	53
Figura 25	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	54
Figura 26	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	55
Figura 27	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	56
Figura 28	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.	57
Figura 29	Clara Alves. Instalação “ <i>Tessitura do tempo</i> ” e a artista. Uberlândia, 2023.	58
Figura 30	Círculo cromático apresentando o Esquema de Cores Triádicas	59

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>O COMEÇO.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>TEMPO.....</b>	<b>17</b>
<b>3.1</b>	<b>Tempo e Psiquismo .....</b>	<b>21</b>
<b>3.2</b>	<b>Percepção do Tempo.....</b>	<b>24</b>
<b>4</b>	<b>LINHA .....</b>	<b>28</b>
<b>4.1</b>	<b>A linha e a feminilidade.....</b>	<b>28</b>
<b>4.2</b>	<b>Relações com a arte contemporânea .....</b>	<b>33</b>
<b>5</b>	<b>A INSTALAÇÃO.....</b>	<b>43</b>
<b>5.1</b>	<b>As cores .....</b>	<b>59</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>62</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A seguinte monografia pretende esmiuçar o processo artístico de criação da instalação *Tessitura do Tempo*, assim como o seu referencial teórico e as possíveis relações que podem ser feitas dentro da arte contemporânea com esta obra. Para isso, o texto foi dividido em três partes.

Em um primeiro momento, acredito que seja importante delinear a relação da obra com a temporalidade e com a depressão, em uma perspectiva pessoal e profunda, mas também embasada na literatura a respeito do tema. Como principal referencial teórico, vou utilizar o livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, da psicanalista Maria Rita Kehl.

Em seguida, pretendo trazer para o texto a discussão da prática têxtil dentro do âmbito das artes visuais, destacando a influência histórica da tecelagem e da costura para as mulheres. Utilizo, principalmente, os textos das autoras Rozsika Parker e Ana Paula Cavalcanti Simioni para desenvolver a discussão. Como principais referências artísticas para essa instalação, discorro rapidamente nesse texto a respeito das artistas contemporâneas Sonia Gomes, Ana Miguel e Nathalia García.

Por último, apresento a instalação que produzi, em texto e imagens, contando detalhadamente sobre o processo de criação e montagem da instalação, assim como os desafios a eles associados. Concluo a análise estabelecendo uma relação entre as cores escolhidas na construção da obra e a atmosfera que pretendi alcançar no ambiente da instalação, de modo a remeter aos simbolismos aqui apresentados.

## 2 O COMEÇO

*A linguagem da arte*

*Chinolope vendia jornais e engraxava sapatos em Havana. Para deixar de ser pobre, foi-se embora para Nova Iorque. Lá, alguém deu de presente a ele uma máquina de fotografia. Chinolope nunca tinha segurado uma câmara nas mãos, mas disseram a ele que era fácil: — Você olha por aqui e aperta ali. E ele começou a andar pelas ruas. Tinha andado pouco quando escutou tiros e se meteu num barbeiro e levantou a câmara e olhou por aqui e apertou ali. Na barbearia tinham baleado o gângster Joe Anastasia, que estava fazendo a barba, e aquela foi a primeira foto da vida profissional de Chinolope. Pagaram uma fortuna por ela. A foto era uma façanha. Chinolope tinha conseguido fotografar a morte. A morte estava ali: não no morto, nem no matador. A morte estava na cara do barbeiro que a viu.*

*Eduardo Galeano (2005, p.25)*

Se deparar com um papel (ou tela, tecido, o ecrã do computador) em branco é sempre um desafio. Da mesma forma que me deparo com a ausência antes de compor qualquer obra, começo a tecer esse texto. Mas como iniciar, de que forma preencher o vazio?

O meu fazer artístico é cheio de hiatos, de pausas silenciosas que desembocam em alguma mudança. Esse projeto de conclusão de curso não escapou dessa maneira de compor: a ideia inicial era criar um livro de artista, com pinturas pequenas e textos próprios; depois, uma exposição de pinturas em grande formato; de repente, a ideia se desfez e virou algo completamente diferente.

O primeiro sopro de mudança aconteceu quando vi de perto, pela primeira vez, as obras da artista Adriana Varejão. Visitei uma extensa exposição, composta por várias fases de sua carreira, em maio de 2022, na Pinacoteca de São Paulo. Não vou, nesse texto, tentar esmiuçar o complexo caminho, as contradições e a importância do trabalho dessa grande artista brasileira, mas é importante dizer que a primeira coisa que me chegou aos olhos enquanto circulava pela exposição foi a dimensão das obras. As pinturas e esculturas de Varejão são, em sua maioria, grandes.

O impacto que a exposição me provocou me disse algo. A compreensão de que São Paulo, a maior cidade da América Latina, é hoje a pretensão de um futuro, também. Entendi que a arte, quando em grande formato, me atinge de forma muito mais avassaladora, preenche o meu olhar e reverbera na profundidade do sentimento.

A partir disso, a primeira decisão: pintar em telas que ocupam paredes inteiras. Essa escolha me pareceu fazer mais sentido e me causou a feliz ansiedade do desafio. Em julho de 2022 produzi minha primeira pintura em grande formato (pelo menos, comparativamente ao que vinha fazendo até então). Um metro e setenta de largura por oitenta centímetros de altura, têmpera vinílica sobre tecido, duas mulheres nuas, cores muito vivas (Fig. 1).

Aproveitei a disciplina de pintura que estava fazendo, do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora Ana Helena Duarte, e exercitei ao máximo esse novo fazer artístico. Por um tempo achei que desembocaria nesse trabalho de conclusão de curso. Mas ainda não.



Fig. 1 – Clara Alves, *O beijo*. Têmpera vinílica sobre tecido, 170 x 80 cm. Uberlândia, 2022.

Percebo hoje que aumentar o tamanho das telas que estava pintando foi o primeiro passo para entender novas possibilidades de pensar o espaço. Primeiro ampliei a dimensão dentro da bidimensionalidade, para depois começar a sair dela. A pintura, ainda, caminhou comigo durante todo o percurso de execução desse projeto: ela é indissociável da obra que produzi, no que tange as noções de composição e cor – e que serão destrinchadas posteriormente.

Ao final da disciplina de pintura, precisei de um novo hiato. Sentia que não possuía técnica suficiente, que não geraria impacto por meio dessa linguagem ou que realmente não conseguiria exprimir o que estava sentindo, estudando e pensando através das telas que estava pintando. Percebi que precisava expandir ainda mais a minha noção de espaço. Então me matriculei nas disciplinas de Ateliê de Espaço (antigo Ateliê de Instalação) e Poéticas Urbanas, ambas ministradas pela professora Patrícia Osses, para começar a estudar novas linguagens, pensar novas possibilidades, ocupar novos lugares dentro da arte.

Tive um semestre muito rico, tanto em produções próprias, quanto em trocas com colegas e professores. No primeiro exercício prático proposto durante o Ateliê, a obra que dá nome a este projeto começou a surgir. A orientação da professora era que começássemos a pensar as instalações do menor ao maior espaço, do mais perto ao mais distante, e, por isso, nesse primeiro momento, deveríamos criar um casulo.

A minha primeira ideia de casulo foi a lembrança infantil de me esconder de baixo das cobertas, buscando ninho, quando me sentia amedrontada ou triste. É uma memória, na verdade, muito solitária e desprotegida, de uma criança que se sente perdida em um momento que deveria ter alguém a recorrer. A partir dessa lembrança, pensei em construir algo utilizando o crochê, uma técnica que conhecia a algum tempo e que me remetia à casa e à memória. Comecei então a tecer uma espécie de manta de crochê, utilizando o ponto rede, com barbante vermelho, para simbolizar esse cobertor que cobre, mas não protege, nem mesmo do frio. (Fig. 2)



Fig. 2 – Clara Alves, *Casulo*. Crochê, ponto rede, barbante vermelho nº 8, 250 x 85 cm. Uberlândia, 2023.

Entreguei o exercício. Mas durante as discussões em sala, percebi que existia ali a possibilidade de continuidade: a manta que comecei a tecer, não necessariamente, precisaria estar pronta em algum momento. Então continuei a tecê-la durante todo o semestre, enquanto realizava os outros exercícios concomitantemente.

Com o passar do tempo, o trabalho cresceu de tamanho e de sentido. A manta, ou rede, que teci durante meses, conforme aumentava de tamanho, acrescentou uma outra dimensão para a obra: o próprio tempo. Se na contemporaneidade somos convidados, o tempo todo, à euforia e à produtividade de mercado, o trabalho minuciosamente lento que me propus a fazer tinha um motivo: falar da minha própria temporalidade diante do mundo.

Mas eu ainda não sabia como dispor ou instalar a rede, se seria sobre algo ou simplesmente suspensa. Paralelamente, começaram a surgir questões sobre a ancestralidade que a linha, a tecelagem e o crochê carregam; e a relação desse fazer artístico com o feminino, o feminismo e as repercussões disso na arte contemporânea.

Essas questões foram sendo resolvidas ao longo da produção da obra e dos estudos adjacentes. Nos capítulos que se seguem, pretendo contar sobre o meu processo criativo de produção e do percurso interpretativo que tracei a respeito da instalação *Tessitura do tempo*. Começamos pela motivação primeira, um lampejo que me surgiu diante da pergunta: o que quero dizer através da arte?



### 3 TEMPO

*As atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim, se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênio, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.*

*Walter Benjamin (1987, p.204)*

Como abordado no capítulo anterior, a produção dessa obra se iniciou a partir da criação da rede de crochê. Agora, enquanto escrevo, não me lembro ao certo quando surgiu a ideia de montar o quarto por de baixo dela. Digamos que foi por volta do segundo ou terceiro metro quadrado – sabendo que a rede tem por volta de nove metros quadrados ao todo – e que eu possuía uma vontade, um ímpeto, de dizer algo relevante através do que estava fazendo.

Ao longo de toda a minha formação em Artes Visuais, os professores incitaram sempre a mesma questão: definir uma “poética” própria enquanto artista. Acredito que foi aqui, ao final do curso, que realmente entendi o que isso quer dizer. Ao buscar expressar algo significativo através dessa obra, compreendi que só poderia ser feito através da minha própria vivência, memória pessoal e construção enquanto sujeito social. A partir disso, aos poucos, o motivo central da instalação foi se definindo. Fazia sentido, então, abordar como temática algo que perpassa a minha vida desde a infância e, não somente, oferece um problema de saúde pública – por conta disso, a psicanalista Maria Rita Kehl analisa como um *sintoma social* –, a depressão.

A respeito da definição da depressão como sintoma social, Kehl enuncia em seu livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*:

*Analisar as depressões como uma das expressões do sintoma social contemporâneo significa supor que os depressivos constituam, em seu silêncio e em seu recolhimento, um grupo tão incômodo e ruidoso quanto foram as histéricas no século XIX. A depressão é a expressão de mal-estar que faz água e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia prêt-à-porter, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do*

consumo generalizado. A depressão é sintoma social porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira década do século XXI. Por isso mesmo, os depressivos, além de se sentirem na contramão de seu tempo, veem sua solidão agravar-se em função do desprestígio social de sua tristeza. (KEHL, 2009, p.22)

A decisão do motivo ou assunto que essa instalação abordaria e a ideia de construir um quarto se deram de forma inerente. A representação da depressão em imagem para mim, remetia, primeiramente, ao cenário que a circunda. Um pouco depois, a necessidade de montar um quarto escuro, sem cores prevaletentes de baixo da rede vermelha, se deu por duas razões: a estética, no que diz respeito a noções de composição e cor juntamente ao destaque que eu gostaria que a rede tivesse, sendo o único objeto colorido do ambiente; e a simbólica, de acordo com o retrato construído de um sujeito que enxerga o mundo de uma forma desencantada.

Por essas razões, comecei a pensar em montar uma estrutura de cortinas pretas, no canto da sala, para delimitar o espaço necessário e aludir às quatro paredes do quarto. As outras duas paredes da sala seriam forradas por um tecido preto e o chão por um tatame da mesma cor. A cama, que pertenceu a minha avó, ficaria encostada em uma das paredes, com a cabeceira de madeira virada para o fundo do quarto e coberta por uma manta preta. O móvel de cabeceira, a xícara e o pires, a caixa no centro do quarto, o espelho, as bolsas, blusa e chapéu pendurados no cabideiro de madeira e a cesta de lixo: todos apresentariam uma completa ausência de cor. Neste primeiro momento realizei um esboço, em desenho, do que seria esta instalação (Fig. 3), pensando também que o sujeito a quem faço alusão nessa obra não se presentifica, quem toma o seu lugar é o próprio espectador, que assistirá a tudo sob sua ótica.

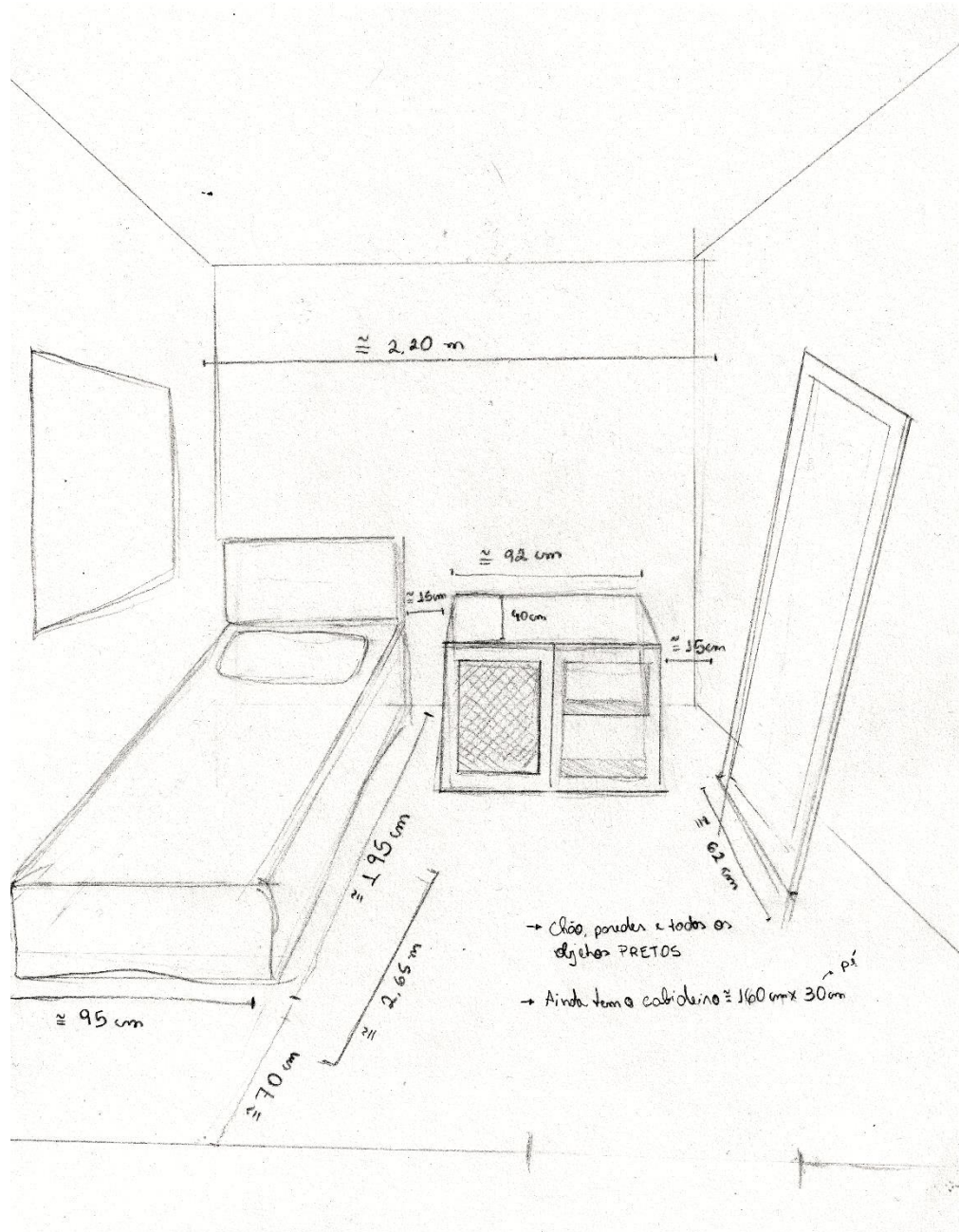


Fig. 3 – Clara Alves, *Esboço nº2 de “Tessitura do tempo”*, grafite sobre papel, 21 x 29 cm. Uberlândia, 2023.

O lugar de recolhimento que busquei retratar apresenta implicitamente um indivíduo que, se retirando naquele ambiente, experimenta uma profunda sensação de desamparo. Ao perceber-se em perigo iminente, por sentir-se sem recursos ou forças para se defender dessa ameaça inconsciente, o depressivo prefere o quarto, a cama, as cobertas. A depressão leva a uma sensação de vulnerabilidade extrema, na qual a pessoa se sente à mercê de forças externas e, ao mesmo tempo, se retira cada vez mais para evitar enfrentar essas forças. A vida psíquica da pessoa deprimida fica muito reduzida, tornando-se quase insuportável, como se estivesse à

beira de um desaparecimento de si ou uma *economia de morte*, o que reflete a sensação de vazio e desesperança.

É corriqueira a ideia de que algumas pessoas não conseguem sair do quarto porque estão deprimidas. Proponho abordar esse fenômeno no sentido inverso: o ato originário que motivou essa retirada teria sido, ele próprio, responsável pela depressão. Primeiro o sujeito se retira para, em consequência disso, deprimir-se. Daí em diante, recolhimento e depressão alimentam-se mutuamente, impulsionados por todas as modalidades gozantes da pulsão de morte (KEHL, 2009, p. 184)

A partir daí, estabeleço uma proposição: o tempo de dentro do quarto proposto se difere do tempo de fora. Nessa instalação, o tempo que passa mais vagarosamente na percepção subjetiva se apresenta tanto na ideia do isolamento em quatro paredes, quanto na própria simbologia da rede vermelha feita em crochê (Fig 4). A recusa de habitar o espaço público, por parte da pessoa deprimida, é tão espacial quanto temporal. O tempo do mundo (que é regido, nas atuais sociedades capitalistas, pela pressa e pela velocidade) não impera nesse espaço privado. Nesse ambiente, psicicamente empobrecido, nada se produz e o tempo não passa.

Para muitos depressivos, recolhidos durante anos a fio entre as quatro paredes de um quarto, a entrada em análise é o primeiro contato com o espaço público, por meio da mediação do analista.[...] Mas tal passagem não se dá, para o depressivo, sem uma perda: a perda da totalidade que ele constituiu ao isolar-se com seu silêncio e com sua tristeza. A passagem do privado ao público implica uma perda de gozo. Entrar em contato com o outro implica em sair da autossuficiência que o apego à tristeza parece conferir ao depressivo. Ninguém é mais pobre do que aquele que não se interessa pelo mundo em que vivem seus semelhantes. No entanto, ninguém se imagina mais completo em sua indiferença do que estes pobres soberanos do isolamento. (KEHL, 2009, p. 215)

A rede, por outro lado, ocupa o papel da depressão em si e do tempo estagnado, aos olhos do deprimido. A grande peça de crochê, além de conter o tempo como um de seus materiais constituintes – levei cerca de 6 meses para produzi-la –, se inscreve no quarto tomando conta dele, subindo pelas paredes, invadindo os objetos, como demonstrado no desenho abaixo (Fig. 4). O quarto permanece habitável, mas a grande rede vermelha prende, sufoca e angustia quem está ali dentro. Ao mesmo tempo, a rede, como um objeto colorido dentro do quarto escuro, apresenta uma vivacidade própria, revelando um outro aspecto subjetivo na construção de significados: o apego que o deprimido estabelece com a própria tristeza.

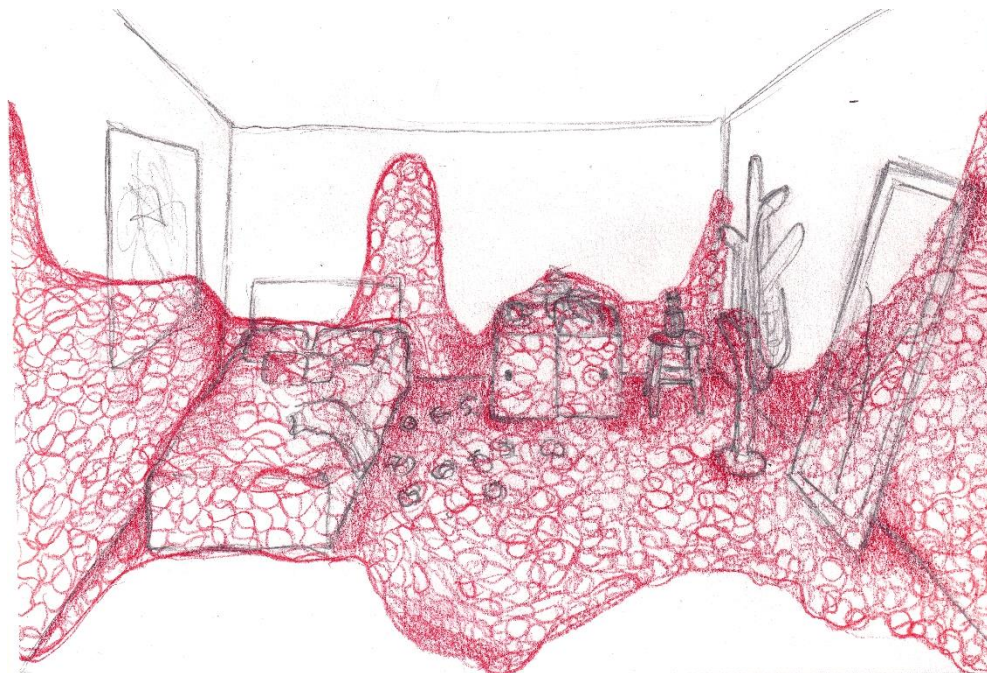


Fig. 4 – Clara Alves, *Esboço nº1 de “Tessitura do tempo”*, grafite e lápis de cor sobre papel, 21 x 29 cm. Uberlândia, 2023.

Ainda que a temática aqui apresentada se debruce sobre um assunto complexo e doloroso – a nível pessoal, principalmente – incluí na composição dessa obra dois elementos que acredito valer a pena ressaltar: a xícara e o pires, cerâmicas que eu mesma produzi e que já planejava colocar no quarto, dispostos por cima do móvel de cabeceira, e o cabideiro, que nesse momento de planejamento, estaria alocado em frente ao móvel de cabeceira. Esses objetos representam aqui uma possibilidade de movimento, uma ideia de ir e vir em relação àquele ambiente. Como se a pessoa que habita o quarto, em alguns momentos, se vestisse com o chapéu, a blusa e a bolsa pendurados no cabideiro e saísse para habitar outros ambientes. Ou simplesmente perambulasse pelos outros cômodos da casa, com sua xícara em mãos, em busca de um café. Esses objetos representam, portanto, uma visão esperançosa de retomada, pelo sujeito, da vida e dos espaços públicos.

Nos subcapítulos que se seguem, pretendo trazer uma perspectiva mais aprofundada a respeito dos conceitos que abordei no início desse capítulo. Utilizei como principal material teórico para embasar a discussão o livro “O tempo e o cão: a atualidade das depressões”, da psicanalista Maria Rita Kehl.

### 3.1 Tempo e Psiquismo

O conceito de tempo desempenha um papel fundamental na experiência humana e na formação do psiquismo. O tempo é uma construção social e exerce sua influência de maneira

única em todas as estruturas sociais, sendo uma das propriedades mais sutis e onipresentes do poder. A existência do psiquismo está intrinsecamente ligada ao tempo, uma vez que sua característica distintiva não é de natureza espacial, mas temporal. Isso se evidencia na dificuldade que os neurocientistas enfrentam ao tentar localizar o inconsciente freudiano no tecido cerebral.

A introdução da dimensão temporal, especialmente na forma subjetiva da espera pela satisfação, marca o surgimento do sujeito psíquico. Quando o bebê recém-nascido é submetido à demora na satisfação de suas necessidades imediatas, a primeira demonstração de poder do Outro primordial (aqui, a figura materna<sup>1</sup>) ocorre. O psiquismo começa a se desenvolver quando o bebê tenta representar o objeto de satisfação esperado, através de uma alucinação, na esperança de reduzir o angustiante intervalo de tempo vazio. Inicialmente, essa representação alucinatória é chamada por Sigmund Freud de *identidade de percepção* do objeto de desejo que demora a se materializar. Quando, inevitavelmente, essa satisfação alucinatória da pulsão falha, ocorre uma mudança qualitativa no processo psíquico, onde a identidade de percepção é substituída por uma *identidade mental*. (FREUD, 1900 apud KEHL, 2009)

Em “Os dois princípios do funcionamento mental”, posterior à “Interpretação dos sonhos”, Freud escreve que tal substituição instaura no psiquismo a possibilidade de já não “representar (apenas) o prazeroso, mas o real, ainda que desagradável”. Tal modificação acarreta para o funcionamento psíquico uma dimensão temporal: em vez de presentificar imediatamente o objeto faltante na forma de uma alucinação, o aparelho psíquico passa a representá-lo como aquilo que não está, mas deverá retornar. (KEHL, 2009, p.112)

Para cada indivíduo, o tempo se estabelece no intervalo entre a tensão das necessidades pulsionais e a satisfação. No entanto, para o bebê, a satisfação de suas necessidades depende inteiramente da vontade de um Outro<sup>2</sup>. Portanto, esse intervalo se apresenta como o tempo que

---

<sup>1</sup> Na psicanálise, a "figura materna" e a "figura paterna" referem-se a conceitos que desempenham papéis significativos no desenvolvimento psicológico de uma pessoa, conforme proposto por Sigmund Freud e desenvolvido por outros psicanalistas. Esses conceitos não se limitam apenas aos pais biológicos, mas representam papéis simbólicos na psique do indivíduo. A figura materna reflete a influência da mãe ou de figuras femininas, sendo central no desenvolvimento emocional e formação da personalidade. A figura paterna refere-se à influência do pai ou de figuras masculinas, incorporando o conceito do complexo de Édipo de Freud, onde a resolução bem-sucedida é vital para um desenvolvimento saudável. Ambas desempenham papéis essenciais na formação da identidade, padrões de relacionamento e funcionamento emocional, indo além das relações biológicas para abranger dinâmicas emocionais e psicológicas na psique do indivíduo. (BORGES, 2005)

<sup>2</sup> Na teoria lacaniana, o "Outro" é um conceito fundamental que abrange diversas dimensões. Ele representa o domínio da linguagem e do simbólico, incluindo cultura, normas sociais, estruturas linguísticas e significações compartilhadas socialmente. Além disso, o Outro denota a ideia de alteridade, ou seja, a percepção de que existe algo ou alguém fora do eu. Esta dimensão indica a presença do diferente e desafia a identidade individual. No "Estádio do Espelho", o Outro é percebido como um espelho que contribui para o desenvolvimento da noção de eu. Associado à ordem simbólica, o Outro estrutura a realidade percebida pelo sujeito, influenciando sua

separa a demanda do Outro da capacidade do sujeito de responder a ela. Essa dinâmica é a essência da alienação que distingue os seres humanos de outras formas de vida animal: não somos senhores da nossa relação com o tempo.

A vivência contemporânea da temporalidade, frequentemente marcada pela pressa, tende a eliminar a duração necessária que caracteriza o momento de compreensão, enfraquecendo a base do conhecimento do sujeito e tornando-o mais suscetível à depressão, independentemente de sua estrutura psíquica. Ou seja, a velocidade presente na sociedade atual, caracterizada por impulsos rápidos e ações imediatas, pode influenciar a maneira como as pessoas experimentam o tempo em suas vidas cotidianas. A rapidez mencionada não se refere apenas à velocidade física, mas também à superficialidade nas interações. Agir com pressa pode levar a encontros falhados, nos quais as pessoas podem não se conectar verdadeiramente devido à falta de profundidade e reflexão. Contrapondo a pressa, a duração é destacada como fundamental para a verdade do sujeito. Isto é, o tempo prolongado e a reflexão são necessários para uma compreensão mais profunda de si mesmo e de suas experiências.

A partir disso, é plausível considerar uma relação entre o aumento dos casos de depressão e a pressão que a vida social exerce sobre a experiência subjetiva do tempo. A temporalidade, que muitas vezes se traduz em uma sucessão de instantes que impulsionam ações repetitivas, sem considerar a experiência de duração, cria uma temporalidade vazia na qual a criação e a memória significativa são negligenciadas.

Freud, em “A interpretação dos sonhos”, nos faz entender que o tempo ocioso que antecede as descobertas criativas, os “achados” aparentemente espontâneos que nos ocorrem independentemente dos processos conscientes de cálculo e raciocínio, é o tempo do pensamento inconsciente (não necessariamente recalçado). O instante do *Eureka!* na criação artística, na pesquisa intelectual, no setting analítico etc, depende de um tempo interior, singular para cada sujeito e impossível de determinar. (KEHL, 2009, p. 119)

Colette Soler (SOLER, 2008 apud KEHL, 2009), em uma conferência sobre o tempo nas sessões de análise e o tempo do término da análise, enfatiza a existência de um *tempo não lógico*, que é uma variável imprevisível e essencial para o processo analítico. Soler sugere que a psicanálise lacaniana valorize esse *tempo não lógico*, que oferece uma margem de liberdade essencial para que o sujeito não seja simplesmente controlado por seu inconsciente. O término do processo implica na conquista de uma certa autonomia em relação às pressões sociais, e Colette Soler salienta que o *tempo diacrônico* (ou tempo não cronológico) na psicanálise

---

compreensão de si mesmo e do mundo. Essa complexa relação com o Outro desempenha um papel central na teoria lacaniana sobre o desenvolvimento humano e a experiência subjetiva. (FERREIRA, 2022)

proporciona um espaço de acolhimento para aqueles que sofrem de depressão, permitindo-lhes se desvincular das esmagadoras demandas externas. (KEHL, 2009)

### 3.2 Percepção do Tempo

As maneiras de organizar e perceber o tempo sob uma perspectiva subjetiva, a qual podemos denominar como temporalidade, desempenham um papel crucial na regulação das pulsões (impulsos ou forças instintivas que impulsionam o comportamento humano), o que é particularmente relevante nesse contexto. A referência não é ao circuito pulsional, que se relaciona com os locais do corpo associados à experiência de satisfação, mas sim ao ritmo que é imposto às formas de satisfação, procrastinação e prazer.

As diversas culturas oferecem uma ampla gama de formas de satisfação para atender às demandas pulsionais, muitas vezes influenciadas pela maneira como percebem a passagem do tempo. A experiência humana do corpo, com suas necessidades, ritmos, urgências e a capacidade de suportar o prazer e o desprazer, varia significativamente de uma cultura para outra e de uma época histórica para outra. Para Kehl:

O uso do tempo também é sujeito às transformações da cultura; a duração de um dia, por exemplo, desde o amanhecer até o momento do repouso, não era experimentada, no tempo em que “o tempo não contava”, da forma como a experimentamos hoje, quando cada minuto exige uma decisão e promete alguma forma rápida de satisfação. De todas as formações sociais que a história deixou para trás, as experiências passadas de percepção do tempo talvez sejam as que mais se perderam, uma vez que seu registro não se encontra em nenhum documento e precisa ser deduzido a partir de outras formas de testemunhos históricos. (KEHL, 2009, p. 122)

Atualmente, a sociedade contemporânea se encontra distante não apenas das culturas que desempenharam um papel significativo em sua história, mas também daquelas que sempre lhe pareceram distantes. O momento atual é caracterizado pela determinação do tempo por meio da mediação tecnológica, que influencia todas as interações humanas com a natureza. A humanidade está imersa na urgência dos relógios de alta precisão, onde cada minuto exige uma decisão e promete uma forma rápida de satisfação. Assim, já não é possível conceber outras maneiras de existir no mundo que não sejam baseadas na velocidade e na pressa.

No final do século XIII, os primeiros relógios mecânicos começaram a marcar uma nova forma de temporalidade nas igrejas de algumas cidades da Europa. Até então, a passagem do tempo era regulada pelos ciclos naturais, que eram fundamentais para as atividades agrícolas, bem como pelos horários dos rituais religiosos. Havia uma interconexão entre o tempo do



trabalho, governado pelo movimento do sol, e o tempo social, regido pela Igreja, cujos sinos indicavam os momentos das orações matinais e vespertinas, missas e cerimônias fúnebres. A marcação religiosa do tempo servia para enfatizar o caráter sagrado dos ciclos naturais, pois a noite, o dia, as chuvas e as estações eram considerados obras divinas. Além disso, a Igreja controlava como os fiéis deveriam usar o tempo ao impor períodos de jejum, festas religiosas, horários de oração e restrições em relação à sexualidade. Nesse momento histórico e cultural, as noções que se tem hoje de individualidade ainda não haviam se desenvolvido. (KEHL, 2009)

Em uma sociedade predominantemente agrária, as atividades cotidianas eram realizadas com uma lentidão que caracterizava uma temporalidade mais espaçada. Somente no final da Idade Média, com o crescimento das cidades e o aumento da produção artesanal e das trocas comerciais, começou a surgir a necessidade de uma nova relação com o tempo.

Os ciclos de produção dos artesãos não eram determinados pela alternância das estações. [...] o artesão da cidade estava ligado à natureza por relações mais complexas e contraditórias. Havia criado entre ela e ele um ambiente artificial constituído por seus diversos instrumentos de trabalho e por todas as espécies de dispositivos e mecanismos que mediatizavam suas relações com o ambiente natural. Na civilização urbana nascente, o homem já estava mais submisso à ordem que ele mesmo criara do que aos ritmos naturais (GOUREVITCH, 1975, p.278 apud KEHL, 2009, p.125)

Nesse novo contexto ditado pela economia, a medição do tempo tornou-se mais precisa e estrita. O tempo dedicado ao trabalho passou a ser contado minuto a minuto, não mais dependendo apenas da luz diurna. Nos séculos XIV e XV, relógios mais avançados, embora ainda sem ponteiros de minutos, começaram a ser instalados nas prefeituras municipais, marcando uma grande transformação na forma como o tempo social era percebido. Gradualmente, o tempo do comércio, com suas próprias demandas, substituiu o tempo da Igreja.

Desde então, o tempo humano nunca mais deixou de ser traduzido em termos financeiros. Quatro séculos após a criação dos primeiros relógios, a Revolução Industrial começou a regular o tempo com base no trabalho mecânico e na produtividade. Minutos passaram a ser cruciais para a eficiência do trabalho, assim como hoje os segundos são vitais para as operações de equipamentos computadorizados e os relógios de precisão digital que monitoram constantemente as flutuações dos investimentos nas bolsas de valores, por exemplo.

A.Y. Gourevitch destaca uma conexão significativa entre o individualismo e o controle do tempo: "O tempo do indivíduo não era seu próprio, mas estava submetido a uma força superior que o governava." (GOUREVITCH, 1975 apud KEHL, 2009). O indivíduo moderno também não é completamente senhor do seu tempo, mas, diferentemente do passado, muitas vezes não percebe essa falta de controle. *Aproveitar o tempo* tornou-se um dos mandamentos

da vida contemporânea, refletindo a ampla gama de escolhas disponíveis para o apreço do tempo livre nas sociedades liberais. No entanto, o tempo de trabalho, sob o capitalismo liberal, continua a invadir a experiência da temporalidade, mesmo durante as horas de lazer. Aqui, não se faz uma referência ao ócio, que frequentemente é desvalorizado, mas sim às atividades de lazer, que são muitas vezes marcadas pela compulsão incessante de produzir resultados, provas e efeitos de entretenimento. Isso torna a experiência do tempo de lazer tão exaustiva e vazia quanto o tempo dedicado ao trabalho.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se toma cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. (BENJAMIN, 1987, p.204)

No mundo atual, nada choca mais do que o tempo ocioso, pois a pressão para aproveitar o tempo e fazer com que a vida seja produtiva é constante. No entanto, os indivíduos que sofrem de depressão resistem a esse imperativo com sua lentidão e sua imersão angustiante em um tempo estagnado, que parece não avançar. Mesmo que não estejam cientes disso, a inadaptação dos depressivos às formas contemporâneas de aproveitar o tempo pode revelar uma memória reprimida de outra temporalidade, própria do "tempo em que o tempo não contava" (BENJAMIN, 1987).

A relação entre o tempo e a depressão se manifesta de forma dramática na lentidão dos depressivos, que não conseguem atender prontamente às demandas do mundo externo. Essa lentidão, vista tanto pelo próprio sujeito deprimido quanto pelos psiquiatras como uma das várias disfunções características da depressão, pode conter valiosos ensinamentos para os psicanalistas. Pode-se argumentar que a temporalidade moderna muitas vezes subjuga o sujeito a seus imperativos. Portanto, é pertinente questionar em que medida a recusa imposta pela depressão a alguns indivíduos que desviam dessa norma é uma forma de resistência a ela.

No meio do diversificado campo de discursos, Maria Rita Kehl (2009) representa uma tendência que confere maior destaque à investigação da singularidade da depressão. A autora distingue a depressão da melancolia e de estados depressivos, atribuindo-lhe um status especial como estrutura neurótica, em conjunto com a neurose obsessiva e a histeria. Isso a diferencia de muitos estudos psicanalíticos que abordam o tema de maneira diferente. O ponto de partida

de suas pesquisas reside nas demandas emergentes em sua prática clínica, onde ela observa um aumento contínuo de *depressivos crônicos*, indivíduos que, como ela enfatiza, exibem uma singularidade inegável. Além disso, semelhante a Freud e seguindo Lacan, ela amplia o escopo de sua análise para abranger o mal-estar contemporâneo expresso por esses indivíduos. Kehl está entre os autores contemporâneos que reconhecem a depressão como um dos principais sintomas sociais da atualidade.

É fundamental destacar o que Kehl (2009) denomina de “armadilhas dos desejos identitários dos neuróticos comuns,” referindo-se à tendência de autodenominação dos pacientes como depressivos, ansiosos por ocupar um espaço de identificação e por falar de si por meio do discurso do outro. Ela observa que cada vez mais pacientes procuram sua clínica afirmando não conhecer outra maneira de existir no mundo senão através da depressão. Esse aumento constante e a preocupação de que a psicanálise, se não examinar detalhadamente as especificidades da depressão, poderá legitimar exclusivamente a terapia medicamentosa, motivaram Kehl a se dedicar ao estudo das particularidades desse fenômeno. Portanto, ao contrário da maioria das produções psicanalíticas sobre o tema, ela passou a considerar a depressão como uma estrutura, diferenciando-a da melancolia, dos estados depressivos ocasionais e dos lutos intermináveis.

## 4 LINHA

*Neste dia 8 de março, ocupando uma das apenas sete cadeiras aqui do Parlamento Municipal, precisamos sempre nos perguntar: O que é ser mulher? O que cada uma de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher? A pergunta não é retórica, ela é objetiva, é para refletirmos no dia a dia, no passo a passo de todas as mulheres, no conjunto da maioria da população, como se costuma falar, que infelizmente é sub-representada.*

*Marielle Franco*

Sabendo que uma obra de arte oferece sempre muitas possibilidades de interpretação, a segunda proposta temática a respeito da instalação *Tessitura do Tempo*, assim como as reflexões adjacentes, se deu de forma gradativa, através de estudos. Ao produzir uma obra a partir da linha e, ao mesmo tempo, perceber o lugar social que ocupo enquanto mulher artista, tornou-se crucial entender a bagagem da arte têxtil. Na historiografia, o crochê (assim como o bordado ou a costura) é associado ao gênero feminino, atua como expressão da feminilidade e ganha o caráter de um fazer artesanal. Nesse contexto, a arte têxtil é considerada “menor” do que as belas artes, sob o pretexto de ser “menos intelectualizada”. Dessa forma, tomar o crochê como técnica primordial para a construção dessa obra é, além de explorar o material e a técnica visando ampliar meu repertório artístico, me opor a esse discurso.

Construir uma obra de arte a partir da linha e atribuir-lhe significado possui um peso diferente para mulheres dentro da história da arte: é ocupar um espaço do qual somos constantemente excluídas e demonstrar a relevância de um fazer artístico que é igualmente marginalizado por estar a nós vinculado. Neste capítulo, pretendo avançar na análise desta questão e apresentar três artistas contemporâneas que fazem uso de linhas e tecidos como elementos centrais em suas criações artísticas

### 4.1 A linha e a feminilidade

Lembro das tardes penosas que passei na casa da vizinha da minha avó, quando tinha 6 ou 7 anos, tentando aprender ponto cruz. A senhora, praticamente uma tia-avó para mim, tentava me ensinar, mas se irritava comigo por não conseguir replicar com perfeição aqueles pontinhos minúsculos, em linha azul, na toalha rosa. Lembro do silêncio sepulcral que habitava aquela casa quando estávamos todas dedicadas e concentradas no trabalho, horas a fio.

Por mais que a minha infância tenha sido no início dos anos 2000, ainda era predominante a ideia de que as artes relacionadas a linha (o bordado, o crochê, o tricô, entre

outros) são inerentes à feminilidade e, por consequência, “menores” do que as belas-artes (a pintura e a escultura). Vinte anos depois, acredito que pouca coisa tenha mudado.

Considero importante definir brevemente o conceito de feminilidade. Em *A Criação da Feminilidade*, publicado em 1984, Rozsika Parker, explicando as palavras de Simone de Beauvoir, diz:

Em outras palavras, a feminilidade, o comportamento esperado e estimulado nas mulheres, ainda que naturalmente relacionada ao sexo biológico do indivíduo, é moldada pela sociedade. Mudanças na ideia de feminilidade que podem ser vistas refletidas na história do bordado confirmam de forma notável que a feminilidade é um produto social e psicossocial. (PARKER, 1984, p. 96)

A feminilidade é um conjunto de valores, morais, gostos e condutas esperados ou destinados à mulher. Por mais que constatemos que ela seja um produto social, ainda assim persiste, como um importante alicerce da ideologia patriarcal, a concepção hegemônica de que a feminilidade é natural e inata na mulher. É essa ideologia que legitima a divisão sexual do trabalho, repercutindo em todas as esferas sociais, inclusive na cultura – e mais especificamente, nas artes visuais.

A construção da feminilidade e o estereótipo feminino diminuem e agrupam tudo o que as mulheres produzem como essencialmente feminino, negando sempre diferenças de raça, orientação sexual, posição econômica ou social, lugar de origem e história. Dentro da história da arte, por exemplo, a arte das mulheres é apartada da dos homens e descrita, mesmo com toda sua diversidade, como homogênea.

No caso das artes aplicadas, e mais especificamente das artes têxteis, a situação é ainda mais complicada. As pinturas e esculturas produzidas por mulheres, por mais que classificadas única e homogeneamente como *arte feminina*, ainda são reconhecidas como arte. Os bordados, crochês e tricôs, por outro lado, atuam somente como expressão da feminilidade e são classificados como artesanato.

De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni:

Outro estigma que pairava sobre as artes aplicadas era o de serem dominadas pelo trabalho feminino. Novamente, o fato de terem sido as mulheres excluídas das academias – e, portanto, do acesso ao modelo vivo – foi determinante, pois em sua maioria elas só estavam aptas a realizar os chamados gêneros “menores”: os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. Tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminilizadas, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres. De modo que, ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo vicioso: as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras

menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas. (SIMIONI, 2007, p. 94)

A hierarquia dos fazeres artísticos classificando-os em arte ou artesanato é diretamente relacionada a questões de classe no sistema econômico e social, separando o artista do artesão. À classe trabalhadora são associados o artesanato e as artes aplicadas (ou arte utilitária). Já às classes mais privilegiadas, o estudo das belas artes (o conceito de arte pela arte) é visto como mais apropriado.

No entanto, essa hierarquia se aplica também a categorias de gênero masculino/feminino, na qual atividades associadas a ideia de feminilidade serão, dentro da lógica do patriarcado, inferiorizadas. A distinção entre arte e artesanato surgiu concomitantemente ao desenvolvimento da ideologia da feminilidade, durante o Renascimento. Nesse período, o bordado, a costura e os demais ofícios da linha vinham se tornando parte do cotidiano das mulheres, que trabalhavam em casa sem pretensão de renda. Um tempo depois, durante o século XVIII, no mesmo momento em que se consolidava a ideologia da feminilidade como natural da mulher, foi possível notar a divisão entre arte e artesanato nas alterações da educação artística da época, saindo dos ateliês de artesanato para as academias de arte. (PARKER, 1984)

Em relação as artes têxteis, Rozsika Parker escreve:

A hierarquia entre arte e artesanato sugere que arte feita com linha e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos. Mas as diferenças reais entre elas se dão nos termos de *onde e por quem* são produzidas. O bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, ainda que não só, por homens, na esfera pública, por dinheiro. Desde o fim do século 17 e até o fim do 19, o braço profissional do bordado, diferente do da pintura, estava nas mãos de operárias ou mulheres de uma classe média baixa. É claro que há imensas diferenças entre pintura e bordado, diferentes condições de produção e de recepção. Porém, em vez de se reconhecer que bordado e pintura são, ambos, arte, ainda que diferentes, atribui-se um menor valor artístico ao bordado e ao *artesanato* associado ao “segundo sexo” ou à classe operária. (PARKER, 1984, p.98)

Durante o século XIX, as mulheres eram proibidas de frequentar as academias de arte por conta do uso de modelos vivos (nus) nas disciplinas de pintura. Dessa forma, foram destinadas a elas as escolas de artes decorativas. A falta de acesso das mulheres às academias contribuiu para a feminilização das artes menores, como retratos, miniaturas, pinturas decorativas e, notavelmente, artes têxteis. À medida que o século XIX avançava, criou-se um ciclo vicioso, no qual as mulheres eram vistas como intelectualmente inferiores e capazes de

produzir apenas uma "arte feminina", que era percebida como menos significativa do que as obras grandiosas criadas, em sua maioria, por homens.

A feminilização das artes têxteis e a associação de gênero com atividades artísticas consideradas menos intelectualizadas, como artesanato, não são fenômenos naturais, mas sim resultado da forma como a sociedade capitalista do século XIX gradualmente despojou o trabalho têxtil de seu caráter criativo, transformando-o em trabalho mecânico e de *labor*. As fábricas têxteis, que empregavam principalmente mulheres, exemplificaram um dos primeiros casos concretos de trabalho alienado, onde os operários, ou operárias, foram privados da capacidade de conceber os produtos finais e da propriedade dos instrumentos de produção, tornando-se meros executores de tarefas repetitivas. (SIMIONI, 2007)

Por outro lado, a figura do artista, que era predominantemente masculina, era vista como o sujeito detentor de todas as etapas de seu próprio trabalho, desde a concepção da ideia até a conclusão da obra, e desfrutava da propriedade e livre uso das ferramentas de produção. A ambiguidade em relação às obras têxteis como objetos artísticos persistiu até nos circuitos modernistas devido a uma série de polarizações que valorizavam, por exemplo, mais os ateliês considerados "industriais" - uma vez que lidavam com materiais modernos, como o vidro e o metal - do que os ateliês "marginalizados" - que lidavam com trabalhos manuais e tradicionais, como a cerâmica e a tecelagem -, que eram vistos como artesanais e mais adequados para artistas do sexo feminino.

No que diz respeito à arte têxtil, estudos sobre a Bauhaus mostram que, apesar de seus princípios inovadores, houve poucas mudanças nas relações de gênero. As mulheres foram sistematicamente desencorajadas de se matricularem em ateliês de maior prestígio, como os de arquitetura e pintura, enquanto o ateliê de tecelagem, considerado menos prestigioso, era frequentado quase exclusivamente por mulheres.

Foi somente na segunda metade do século XX, principalmente a partir dos anos de 1960 e 1970, por conta do crescimento dos movimentos feministas, que foi possível notar uma pequena mudança em relação às artes têxteis. Nesse período, "as artistas passaram a desconstruir, de modo mais deliberado, a hierarquia das modalidades, objetos, técnicas e temáticas conforme os gêneros sexuais." (CHEREM, SILVA, 2018)

No Brasil, proposto por Douchez e Nicola no final dos anos 1960, o termo "formas tecidas" contribuiu para que a arte têxtil possa ultrapassar as limitações do termo tapeçaria e se distanciar das noções decorativas e utilitárias. Paralelamente, a mudança de terminologia também ocorreu em exposições e publicações internacionais, a tapeçaria dá lugar ao termo mais geral arte têxtil. (SCHNEIDER, 2022, p.19)

Mesmo assim, desde os anos 1970, a história da arte feminista tem destacado que a falta de nomes femininos canônicos não se deve a deficiências naturais nas habilidades intelectuais ou artísticas, mas a práticas institucionais que excluíram sistematicamente as mulheres do cenário artístico. As mulheres artistas enfrentaram barreiras reais nas academias de belas artes, onde eram frequentemente rejeitadas. Linda Nochlin (1971), em seu influente artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, argumentou que as barreiras institucionais explicam a falta de pintoras e escultoras notáveis. As mulheres foram impedidas de frequentar aulas de modelo vivo e, como resultado, não dominaram as principais habilidades exigidas aos artistas acadêmicos. Mesmo com o declínio do academicismo, novos mecanismos de diferenciação de gênero continuaram a operar.

A linha, portanto, é um material que possui uma alta carga simbólica: a sua história está intrincada à história das mulheres e, por isso, serve como dispositivo antagônico ao discurso patriarcal. Contrariamente aos costumes e aos estereótipos, a utilização da linha ganhou visibilidade, possibilitando novos objetivos e conceitos poéticos, ora ligados a memória pessoal, ora reforçados como parte de uma história de desigualdade. À medida que as artistas começaram a praticar e a produzir de forma crítica o bordado, o crochê, a costura e a tecelagem, essas práticas se tornaram um meio tanto para se discutir papéis de gênero, quanto para explorar o material e a técnica por eles mesmos, a arte pela arte – como qualquer outro gênero –, ampliando o repertório artístico.

Mesmo com o passar do tempo, é notável que as contribuições das artes têxteis frequentemente passam despercebidas, pois muitas vezes são avaliadas com base em categorias convencionais que as associam a objetos artesanais e femininos. Isso ressalta a necessidade de uma revisão crítica das categorias e abordagens tradicionais na história social da arte. Somente através desse esforço, podemos adquirir uma compreensão mais equitativa da produção das artistas mulheres e compreender as razões subjacentes à sua marginalização no cânone artístico.

Além disso, o que se propõe é que não necessariamente a arte têxtil deixe de ser um importante elemento representativo para mulheres artistas ou esteja desvincilhada do ambiente doméstico, mas, se estiver a eles atrelada, que não seja vista como uma arte “menor”. Na contemporaneidade, a linha oferece um importante papel de resignificação: se antes ela era entendida como sinônimo de feminilidade, hoje, quando exposta por mulheres artistas, muitas vezes, ela ganha sentido de resistência.



## 4.2 Relações com a arte contemporânea

Quando percebi que a instalação que comecei a idealizar se construiria em torno do crochê, o primeiro sentido que me veio foi a questão do tempo de produção e a relação disso com o que a rede de crochê representaria para mim – tema já discutido anteriormente. No entanto, ao longo da produção e dos estudos que me propus a fazer para a produção desse TCC, percebi que, enquanto mulher artista, é indissociável a mim e a essa obra questões relativas a ser mulher, produzindo uma obra a partir da linha, representando também um quarto por de baixo da rede – portanto, o espaço doméstico.

Acredito que nenhuma obra de arte possui um sentido único ou uma única possibilidade de interpretação. Nesse projeto, apresento dois caminhos possíveis, que garantem iconografia a obra, mas acredito que a partir da exposição outros percursos interpretativos surgirão através dos novos olhares. Mas, por enquanto, seguimos.

Para isso, acredito ser importante trazer para discussão algumas referências de artistas contemporâneas que utilizam a linha e o tecido como principais materiais para desenvolverem suas obras e que serviram de grande inspiração para a idealização e execução dessa instalação. São elas: Sonia Gomes, Ana Miguel e Nathalia García.

A artista Sonia Gomes (1948, Caetanópolis, MG, Brasil), cria, principalmente, esculturas têxteis a partir de tecidos, roupas, arames, miçangas, novelos e papéis. São formas orgânicas que surgem através da transformação, torção, amarração e costura desses materiais – formas estas que sugerem, ou parecem, desenhos no espaço tridimensional.

A relação da artista com a arte têxtil começa a partir de suas lembranças e história pessoal, de acordo com Gabriela Mara Silva Ferreira:

A história de vida de Sonia explica sua relação próxima com o tecido, com a memória e com a tradição. A artista dos tecidos cresceu ao redor deles em ambas as casas onde frequentou, a da avó materna e a da família do pai. Seja pela influência da fábrica têxtil instalada na cidade de Caetanópolis, a Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, primeira fábrica de tecidos do Estado de Minas Gerais, seja pela relação de proximidade com a avó, parteira e mulher espiritualizada, os encontros da artista quando pequena delimitaram, pela ação do tempo, do espaço e do afeto, como tais envoltórios regeriam sua poética artística e seu instrumento de trabalho mais íntimo na atualidade. (FERREIRA, 2022, p.15)

Existia uma diferença de tratamento muito evidente nas duas casas em que Sonia Gomes viveu durante a sua infância - e essa diferença de tratamento é decisiva no reflexo das experiências com a avó em suas produções artísticas. O vínculo afetivo entre ela e a avó, por quem foi criada em sua primeira infância, é sua lembrança mais forte e condensa o aprendizado

sobre a cultura negra e o uso de cores, amuletos religiosos e outros objetos cotidianos, em especial os tecidos. Na casa do pai, para onde se mudou um pouco mais tarde, mas ainda criança, ela destaca a situação mais contrastante possível, na qual a sua família, de ascendência europeia e majoritariamente branca, era marcadamente diferente em termos de afeto e cultura.

Na história de Gomes, essas experiências tão desiguais revelam que desde muito cedo questões relativas à cultura e à ancestralidade africana permeiam a vida da artista. Sendo assim, ela se aproxima de uma expressão cultural que, para ela, foi sempre mais acolhedora, e relaciona, em muitos momentos, a carga afetiva do seu trabalho à memória de sua avó.



Fig. 5 - Sonia Gomes, “Sem título”, 2004 - 2021, costura, encadernação, diferentes tecidos e atacadores, 180 x 100 x 80 cm.

As obras de Gomes não são figurativas, mas temas como raça, gênero e memória são indissociáveis da iconografia do seu trabalho artístico. A proposta da artista é utilizar roupas e tecidos adquiridos por meio de doações, garantindo a eles um novo significado, uma nova orientação de uso. É partir disso, que surge no espectador uma questão, um diálogo: quais serão

as histórias e os afetos contidos nesses tecidos reutilizados? O que esses objetos – a toalha de mesa, o uniforme, o vestido de noiva, a saia de chita – significavam quando possuíam uma função utilitária, e o que significam agora que foram amarrados, torcidos, costurados e se transformaram em esculturas? Segundo Ferreira:

Sonia, portanto, manuseia o que recebe e o ressignifica dentro de sua arte têxtil, tecendo gente, suas histórias e a lembrança do povo brasileiro dentro de um emaranhado de pedaços e linhas, de “novas permanências”. Nessa conjuntura, a manutenção da memória e a negação do apagamento se delineiam em sua identidade artística e destrincham também importantes percepções sobre sua identidade racial. (FERREIRA, 2022, p. 12)

Através do seu trabalho visual e não figurativo, Sonia Gomes conta histórias, sejam elas próprias ou não. Por meio da rememoração, a artista combate “um apagamento sistêmico que impediu, muitas vezes, que a existência negra, a arte por negros, estivesse dentro do museu” (FERREIRA, 2022). Ainda que suas obras não sejam imediatamente políticas, Gomes conta sobre o seu olhar diante do mundo: e esse olhar é de uma artista mulher negra, que escolheu a arte têxtil como sua principal ferramenta.

Outra artista que inclui as linhas e tramas em sua produção artística é Ana Miguel (1962, Rio de Janeiro, RJ, Brasil), que é gravadora e escultora, formada pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Estudou também Antropologia e Filosofia Contemporânea na Universidade Federal Fluminense e na Universidade de Brasília, respectivamente. Atualmente, reside e trabalha na cidade do Rio de Janeiro.

As obras Miguel se destacam pela sofisticação dos detalhes e pelos materiais utilizados como bordados, tecido, algodão, lã e agulhas. Há uma preferência pelas cores branco, rosa e vermelho, numa composição suave que contrasta com os temas abordados, como as críticas socioculturais, os conflitos políticos e os sofrimentos pessoais. Em seu trabalho, elementos cotidianos, criados através de trabalhos manuais e associados ao feminino - como bordados, costura, crochê e tecelagem – criam uma disparidade entre uma aparente suavidade presente na técnica utilizada e o humor ácido, gerando montagens que muitas vezes causam estranheza no espectador, compostas por lã e olhos de vidro, tecido e agulhas, garras e dentes.

A expressão artística de Ana Miguel é fortemente influenciada pela tradição do tecido e do ato de tecer, historicamente associados às mulheres no contexto ocidental. Miguel emprega materiais têxteis em suas criações de maneira profunda, transformando a prática da tecelagem em uma expressão de experiências pessoais e familiares, bem como de conexões com significados simbólicos e míticos que dão forma a aspectos subjetivos de sua arte. Não de

um modo essencialista que limite as mulheres a expressarem-se apenas por meio do tecido, associadas a conceitos de delicadeza e destreza, imitando a natureza, mas sim reconhecendo a riqueza dessas abordagens artísticas no enriquecimento dos discursos sociais e na quebra de estereótipos.

A artista incorpora elementos como teias de aranha e fios em suas criações, criando conexões simbólicas e perspicazes com o universo feminino, com imagens que incluem aranhas, fiandeiras e histórias como a de Rapunzel. Além disso, explora de maneira complexa as relações amorosas, destacando o sublime e revelando as complexidades, atrações e perplexidades que permeiam o amor.

Em sua obra *I Love You* (Fig. 6), Ana Miguel cria uma instalação que consiste em um colchão macio no chão da galeria, com travesseiros que sussurram palavras doces. Sobre esse cenário, teias de aranha feitas à mão em crochê acrescentam uma camada de complexidade à obra, explorando questões como a identidade feminina e o papel da mulher como objeto de desejo masculino. A interação entre afeto e desconforto presente nas obras de Ana Miguel estabelece conexões únicas com os mitos das aranhas e de suas teias, explorando questões complexas de amor, humor e tragédia.

Sentidos e sensações sempre novos são forjados pela imaginação: fio do desejo, fio da memória, fio da palavra, fio da viagem. Ligações sutis entre o sonho, a potência de criação e as cicatrizes que constituem cada história individual. Miguel não prescinde da sombra, não ignora o obscuro lado inconsciente da humanidade: zona dos sonhos, do corpo e do erotismo, ligando-se, desse modo, a uma poética surrealista. (TVARDOVSKAS, p.119)



Fig. 6 - Ana Miguel, *I Love You*, 2000. Cetim, veludo, crochê com lã mohair, mecanismos sonoros e de corda. 400 x 400 x 330 cm. Foto: Edgar Cesar.

Além disso, a artista faz referência a outros mitos, como o de Aracne, que desafia as normas culturais e hierarquias, semelhante à mulher artista contemporânea que busca criar livremente. O mito de Aracne, transformada em aranha por desafiar a deusa Atena, ecoa nas obras de Ana Miguel, desafiando concepções rígidas entre o humano e o animal, razão e loucura, sonho e realidade. Os fios são um elemento recorrente nas criações de Ana Miguel e também são associados a figuras femininas em outros mitos, como Penélope e Ariadne. A arte de Miguel transcende as limitações tradicionais atribuídas às tarefas femininas, e suas criações são vistas como uma redefinição das identidades femininas, oferecendo uma visão mais sombria e crítica das representações tradicionais de bordados e tecidos. Segundo a artista,

A violência presente nos sentimentos delicados, o transtorno que reveste algumas de nossas memórias, formas, frases e ideias que manifestam o lado perturbador de nossas experiências mais familiares. Costumo deter meus pensamentos e observações nesses restos e fragmentos de intensidades, suas diferentes manifestações (irrupções) e repetições. Utilizo materiais que trazem informação afetiva, a memória do jogo e da inocência. (...) Meus trabalhos mais recentes investigam a experiência do sono, o momento de dormir, o ambiente e atividades desenvolvidas em torno da cama, a fronteira entre a vigília e o sonho. Cama e livros propostos ao público, palavras tecendo rede de memórias e afetos relacionados ao momento de passagem da vigília para o sono. (...) Tente lembrar de todas as camas onde dormiu, começando pelo bercinho... Capacidades da intuição amorosa, informada, miragem lúcida da investigação poética. 'Inacabamento' como possibilidade de abertura à transformação. Manter o olhar desautorizado, inocente, flâneur,

pronto para captar o nômade fio de um sentido em sua interminável tessitura. (MIGUEL, p.28 APUD TVARDOVSKAS, p.118)

Ana Miguel aborda ligações afetivas em suas obras, muitas vezes evocando ironia e sensualidade. Suas obras, como *I Love You* (Fig. 6) e *Um Livro para Rapunzel* (Fig. 7 e 8), exploram temas complexos de amor, desejo e captura. A produção artística de Ana Miguel permite uma apreciação multifacetada da experiência humana, convidando o público a explorar os significados subjacentes da liberação e pulsação do corpo, da memória e do desejo, abrindo espaço para novas abordagens da criatividade feminina. Ana Miguel desafia estereótipos e convida o público a explorar sua arte de maneira afetiva e ética, proporcionando uma oportunidade para a redefinição da identidade feminina.



Fig. 7 e 8 - Ana Miguel, *Um Livro para Rapunzel*, 2004. Papel, tecido, fios de algodão e seda, gravuras e áudio.

A questão têxtil afeta também a produção de artistas mais recentes, como é o caso de Nathalia García (1986, Porto Alegre, RS, Brasil), que assim como as outras duas artistas citadas anteriormente, utiliza a linha de costura como um elemento central em sua produção artística. Em sua dissertação de mestrado, texto que me serviu como referência, *Costurando suspensões: Linha, objetos e construções* (GARCIA, 2013), García apresenta um relato detalhado sobre o desenvolvimento do seu trabalho artístico utilizando a linha e a suspensão de objetos a partir dela, que teve início em 2007 e culminou na criação de instalações tridimensionais.

Antes de expandir a linha de costura para o espaço tridimensional, a artista explorou maneiras de conectar a linha ao papel, considerando-a tanto como um modelo quanto como um

instrumento de trabalho. Ela realizou várias experiências bidimensionais, incluindo a criação de fotogramas usando a linha e até mesmo seu cabelo. A artista explorou também o desenho com bico de pena e nanquim, tentando copiar a silhueta de emaranhados; o uso da linha embebida em nanquim e tinta acrílica diluída para monotipia; e a construção de módulos de madeira, linha e prego que lembravam um tear de quadro.

Esses experimentos com a linha levaram García a identificar os módulos de madeira como elementos que poderiam servir como maquetes propulsoras para a expansão tridimensional de suas instalações. Ela passou a tramar a linha em torno dos pregos, observando diferentes formas, tensões, texturas, espessuras e cores, o que a levou à necessidade de criar instalações maiores do que seu próprio corpo. (GARCÍA, 2013)

A decisão de suspender e incorporar objetos surgiu durante uma experiência no ateliê, quando a artista estava prendendo o verso de uma mesa de madeira ao chão. A estrutura interna da mesa estava conectada ao piso de parquet com a ajuda de uma linha presa com um grampeador. Enquanto ela tentava criar uma trama isolada em um espaço pequeno, logo percebeu que o isolamento não era viável, e a mesa estava inseparavelmente ligada à linha. Era impossível remover aquele objeto, pois agora estava permanentemente costurado ao chão. Nessa busca por preencher o vazio, ficou evidente que as superfícies interligadas se tornaram essenciais.

Nathalia organiza, então, suas obras em duas categorias principais: *objetos suspensos* e *construções suspensas*. Ela explora uma série de instalações suspensas que se estendeu por quatro anos, começando em 2009 com o trabalho *Suspense 1* (Fig. 9). Durante esse período, ela investigou a tensão na linha por meio de forças externas, representadas por objetos com diferentes características e pesos. Essa exploração levou-a a uma mudança de direção em sua abordagem, direcionando-a para temas relacionados à fragilidade, tensão, peso, equilíbrio e gravidade, que estão mais alinhados com a escultura.

Sobre *Suspense 1*, a artista diz:

Se no início havia o problema de esticar o fio, ele foi “resolvido” quando iniciei esse processo de suspensão. O fato é que utilizar objetos mudou totalmente o foco desse problema, pois eles se tornariam tão importantes quanto a linha, que inicialmente era a protagonista. O foco do trabalho passou a estar mais na relação entre objeto e linha, e não aspirava a preeminência de um ou do outro. A quantidade de linha utilizada deveria ser proporcional ao peso agregado e, o meu desejo era de que o fio continuasse sendo importante, comportando-se de

acordo com as necessidades do objeto e do espaço, não sendo transformado em acessório. (GARCÍA, 2013, p. 24)



Fig. 9 - Nathalia García, *Suspense 1*. Linha e madeira, 400 x 40 x 40 cm. Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 2009.

Na poética da artista percebe-se um fascínio pela aparente vulnerabilidade da linha em contraposição à real força das estruturas que ela cria. Apesar de parecer que a linha possa arrebentar sob o peso dos objetos, isso nunca ocorreu, o que a inspirou a continuar desafiando os limites de suas instalações suspensas. Além disso, em certos momentos, os outros elementos do trabalho artístico, como colchões, tijolos e pedras, desempenharam papéis inesperados de suporte. Esses objetos, juntamente com suas características físicas e simbólicas, adicionaram profundidade ao significado de suas instalações.

Diferentemente de *Suspense 1*, no entanto, ao acrescentar objetos pertencentes ao cotidiano, Garcia garante uma nova camada de interpretação ao seu trabalho. Sobre *Colchão* (Fig. 10), a artista coloca:

Sempre me interessei por coisas retiradas de seu uso normal ou contexto habitual. De diferentes maneiras, meu ponto de partida na elaboração dos projetos sempre esteve na possibilidade de lançar, sobre formas conhecidas, novos pontos de vista e distintas maneiras de olhar. Faz parte disso, por exemplo, inverter um objeto ou - como nos ensinou Marcel Duchamp - retirá-lo de seu contexto. (GARCÍA, 2013, p. 48)



O processo criativo de García acaba por se desdobrar em seus outros trabalhos, uma vez que a artista passa a desafiar e testar a materialidade de novos objetos, construções e composições tridimensionais. O trabalho artístico evolui de maneira não linear e a busca por uma configuração perfeita não é o objetivo. A verdadeira evolução reside em seu aprendizado e na exploração de situações improváveis.



Fig. 10 - Nathalia García, *Colchão*. Linha e colchão de casal. Dimensões variáveis. 2010.

Dessa forma, proponho nessa narrativa um panorama de interconexão entre a arte, a identidade feminina e as influências culturais nas obras de Sonia Gomes, Ana Miguel e Nathalia García. Cada artista, em sua abordagem única, tece não apenas linhas e formas, mas também narrativas ricas que transcendem as fronteiras tradicionais da expressão artística.

Sonia Gomes, com suas esculturas têxteis, resgata memórias e experiências culturais, explorando as complexidades de sua identidade racial e as relações afetivas que moldaram sua trajetória artística. Ana Miguel, por meio de sua sofisticada fusão de tecidos e críticas socioculturais, desafia estereótipos e oferece uma perspectiva única sobre temas complexos como amor, desejo e a posição da mulher na sociedade.

Nathalia García, como uma artista contemporânea, expande os limites da tridimensionalidade, suspendendo objetos e desafiando percepções convencionais sobre a resistência da linha. Sua exploração de objetos cotidianos adiciona uma camada de interpretação, demonstrando uma busca incessante por novos pontos de vista e significados.

A interseção dessas artistas destaca não apenas a diversidade de expressões artísticas femininas, mas também ressalta a importância de considerar o contexto cultural, as experiências pessoais e a quebra de padrões na análise da arte. Em última análise, essas artistas contemporâneas não apenas criam obras visualmente impressionantes, mas também oferecem uma reflexão sobre a condição feminina, o papel da memória e a capacidade transformadora da arte.

É importante ressaltar que, ao examinar as obras das três artistas neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a significância das referências artísticas na produção criativa. Toda obra se fundamenta em estudo e toda ideia carrega consigo uma bagagem. Em *Tessitura do Tempo*, é possível estabelecer uma conexão com a linha vermelha e o crochê de Ana Miguel, assim como a incorporação de objetos cotidianos, à semelhança de Nathalia García, ou a exploração das temáticas da memória, história pessoal e construção de narrativa, como evidenciado nas obras de Sonia Gomes. Captar essas interrelações acrescenta profundidade à obra e nos faz lembrar que nada surge de forma isolada.

## 5 A INSTALAÇÃO

*O tempo canta a sua partitura inacabada, sua tessitura. O tempo conta a sua extensão topográfica. Superficial. A descrição do tempo se reduz à apreensão do impossível. Confinado na matéria, o tempo se expande, contrai, estira, retrai. O tempo suporta a vida, sustenta o homem, pressiona a matéria.*

*Edith Derdyk (1997)*

A exposição *Tessitura do Tempo* aconteceu na sala 226 do bloco 11 da Universidade Federal de Uberlândia. Ao entrar no bloco, subindo as escadas, passando brevemente pelo corredor, algumas linhas e um cartaz colado na parede sinalizavam a exposição que acontecia ao lado. Adentrando a sala, um quadrado de cortinas pretas, ao canto, com uma pequena brecha saindo luzes amareladas, convidavam o espectador a entrar. Lá dentro, uma cama forrada, um móvel de cabeceira, uma luminária, uma xícara e pires, alguns livros, um espelho quebrado, um cabideiro com chapéu, blusa e bolsa pendurados: todos pretos. As paredes pretas, o chão também. E, em cima de tudo, uma enorme rede vermelha de crochê.

Como referido nos capítulos anteriores, a instalação *Tessitura do Tempo* se originou a partir de um outro projeto, também vinculado à rede de crochê. No início de julho de 2023 eu possuía um pedaço único da rede, que media cerca de 2,5m x 1,5m. A partir daí, mudei a lógica de produção, tendo em vista que precisava que a rede aumentasse significativamente de tamanho em um prazo mais curto de tempo. Decidi fazer pedaços de 1m x 1m, que posteriormente seriam emendados no momento da montagem da instalação. Até o dia 18 de outubro (o primeiro dia de montagem da instalação), eu havia produzido sete pedaços e meio de 1 metro quadrado, juntamente àquele de 2,5m x 1,5m.

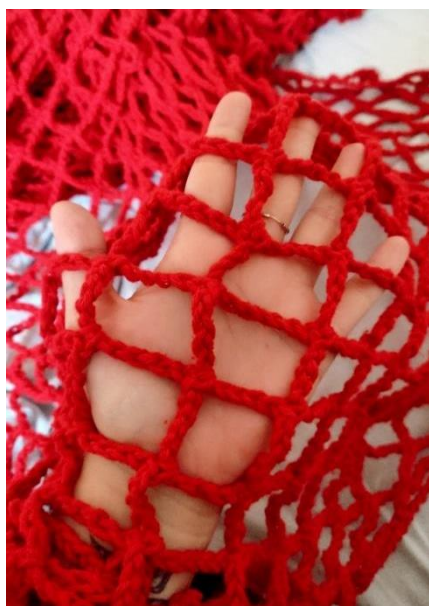


Fig. 11 e 12 – Clara Alves, *Fragmento maior da rede de crochê*, 250 x 150 cm. Uberlândia, 2023.

Separei cinco dias para a montagem (do dia 18 ao 22 de outubro), porque sabia que, além da própria dificuldade que a instalação requereria para sua preparação, alguns imprevistos poderiam acontecer - e aconteceram. Os tatames que revestiram o piso do quarto chegaram apenas na quarta-feira, dia 18, e as luzes, que eu havia encomendado com quase um mês de antecedência, chegaram apenas na sexta-feira, dia 20. Por não saber se as encomendas chegariam a tempo, na semana anterior e na própria semana de montagem, precisei ir em uma quantidade significativa de lojas físicas na cidade para pensar em um plano B. Felizmente, as encomendas chegaram.

O primeiro dia foi destinado para montar a estrutura de cortinas, forrar as paredes com os tecidos pretos e revestir o piso com os tatames. Para a estrutura de cortinas, contratei o Gerli, um senhor que realiza decorações para festas. Ao preparar a estrutura para ser montada, percebemos que os locais onde eu havia feito as marcações e medições não incorporavam o ventilador de teto presente na sala onde foi realizada a exposição. Por conta disso, a área do quarto, ao incorporar o ventilador, ficou um pouco maior do que eu havia planejado. Naquele momento, não me dei conta que isso poderia ser um problema e rapidamente o Gerli armou a estrutura. Pedi também orientação a respeito de como forrar as paredes com os tecidos, que precisava fazer naquele mesmo dia, e ele se dispôs a me ajudar, com arames que ele possuía, prendendo os tecidos nos canos de fiação da sala.

Ao finalizar as paredes, portanto, era a hora de colocar os tatames no chão. Eu havia comprado 25 tatames de 50cm x 50cm, que se encaixariam perfeitamente às primeiras medições. Como o quarto ficou maior, faltaram 8 tatames. Para diminuir gastos, tive a ideia de trazer o quarto um pouco mais para frente, forrei o fundo – onde os visitantes não chegariam - com um tecido preto que eu já possuía, e por fim precisei comprar apenas 3 tatames. No segundo dia de montagem, dia 19 de outubro, fui atrás dos tatames em lojas físicas e fiz esses ajustes.

No terceiro dia, sexta-feira, 20 de outubro, trouxemos os móveis. Tive ajuda da minha mãe, Marisa, e dos meus tios Marlise e Vitório, que fizeram o transporte dos móveis em um carro com carroceria. A cama pertenceu à minha avó e estava desmontada em sua casa e todos os outros móveis pertencem ao meu quarto e à minha casa. As únicas modificações feitas foi em relação aos espelho, que pintei sua moldura de preto, e a luminária, que precisei comprar. Nesse primeiro momento, a composição ficou a seguinte: a cama encostada na parede à esquerda; o móvel de cabeceira ao lado da cama; em frente ao móvel, o cabideiro; em frente a cama, o espelho.

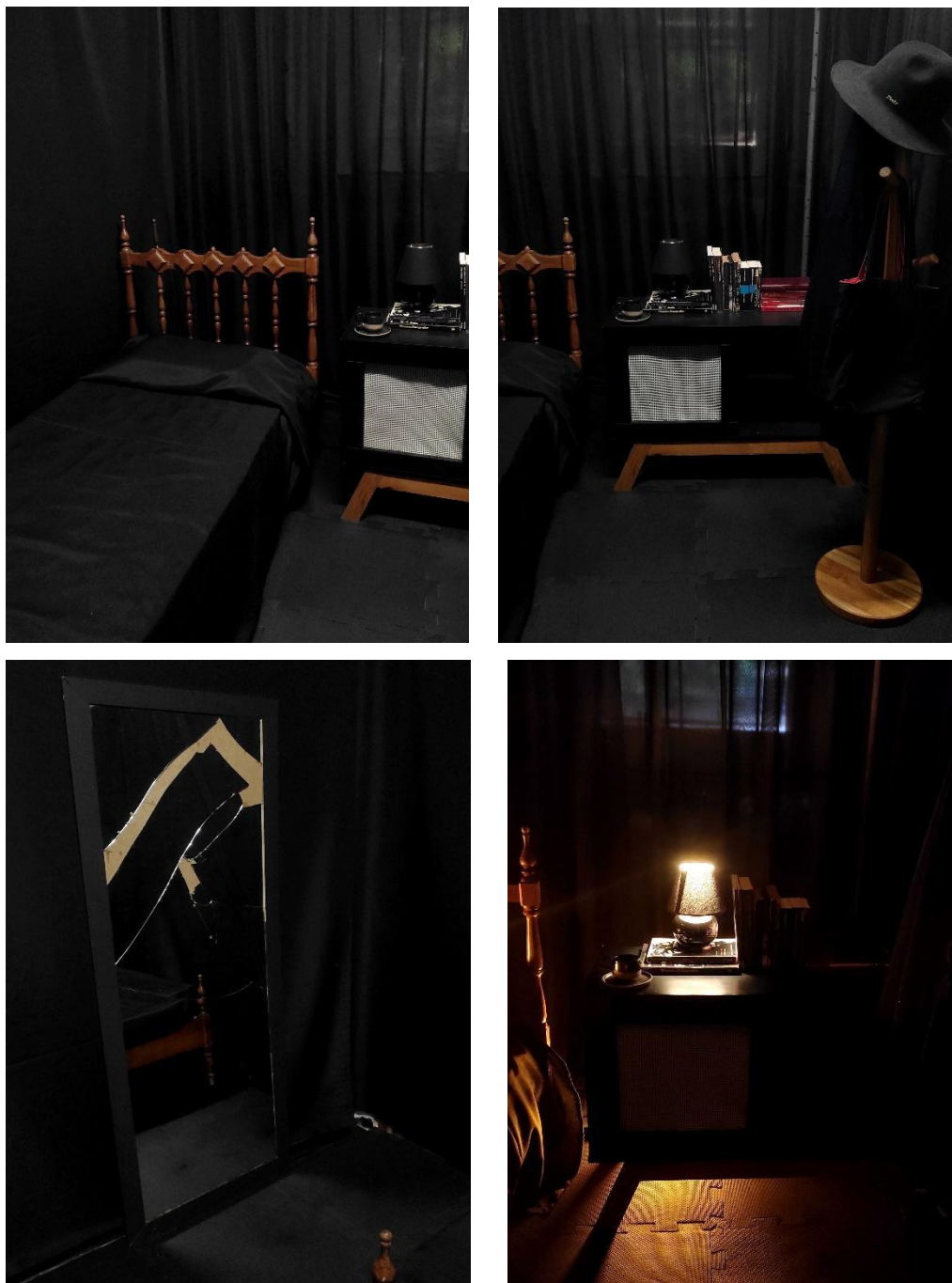


Fig. 13, 14, 15 e 16 – Clara Alves. Montagem da instalação “*Tessitura do tempo*”, antes da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.

No quarto dia, sábado, 21 de outubro, com a ajuda da minha mãe, comecei a instalar a rede. Nesse momento, os pedaços da rede de crochê estavam todos separados, a emenda foi acontecendo de acordo com o espaço e com a composição que eu havia imaginado. Para unir os pedaços, nós fazíamos pequenos nózinhos em toda a extensão de cada rede, juntando a pequena abertura de uma com a pequena abertura da outra. Ficamos o dia todo e não conseguimos terminar, então deixamos o restante para o último dia.



Fig. 17 – Clara Alves. Montagem da instalação “*Tessitura do tempo*”, início da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.



Fig. 18 – Clara Alves. Montagem da instalação “*Tessitura do tempo*”, início da inserção da rede de crochê. Uberlândia, 2023.

No quinto dia, 22 de outubro, e véspera para abertura da exposição, contei com a ajuda da minha mãe e da minha namorada para terminar a montagem. Assim que terminamos a junção de toda a rede, começamos a trabalhar na composição do quarto. A forma como os móveis estavam dispostos servia para dar altura para a rede, em relação ao aspecto que eu almejava de que a rede tomasse conta do quarto, subindo pelas paredes e pelos objetos. Ao mesmo tempo, uma coisa não deveria tampar a outra, e todos os elementos deveriam ser percebidos. Por conta disso, precisei mudar o cabideiro e o espelho dos lugares que inicialmente havia planejado e adicionar um banco à composição.

Dessa forma, o cabideiro ocupou o antigo lugar do espelho, de frente para cama, e o espelho, ao lado do cabideiro e da cama, encostado na parede e de frente para a porta de entrada – colocado desse modo, o primeiro olhar do visitante, ao entrar na instalação, era para o seu próprio reflexo distorcido no espelho quebrado. Após mudar esses dois objetos de lugar, para dar o efeito que eu queria, prendemos algumas pontas da rede (que deixei propositalmente

maiores e disformes) nas paredes. Como as quatro paredes do quarto eram compostas de tecido, bastou alguns pontos com linha preta para que a rede se estruturasse da forma como eu queria.

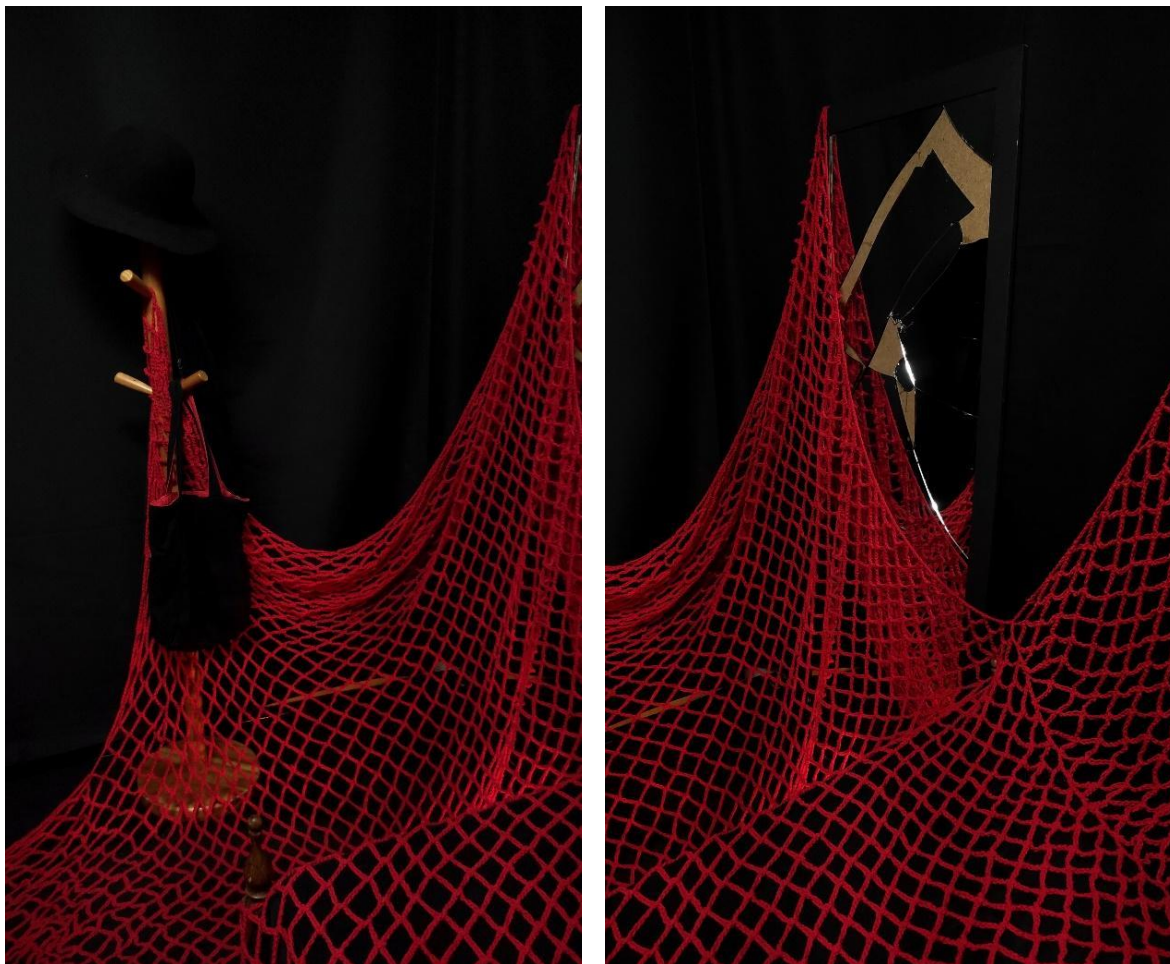


Fig. 19 e 20 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, detalhe na localização do cabideiro e do espelho. Uberlândia, 2023.

A última parte da montagem foi estruturar a iluminação. Eu queria que o quarto tivesse um aspecto de meia-luz, de modo que o escuro das paredes, do chão e dos objetos se sobressaísse. Por isso, comprei 3 bastões de led de cor amarela que posicionei da seguinte maneira: um em baixo da cama, outro em baixo do móvel de cabeceira e o último apoiado no ventilador de teto da sala, para que a luz se ampliasse em todo o quarto. Existia ainda a luz do abajur, cuja a lâmpada era de filamento e portanto bastante amarelada. Quando terminei de posicionar toda a iluminação disponível, ainda achei o quarto muito escuro, por isso recorri a mais uma luminária, com uma lâmpada amarela, que ficava escondida atrás da cama. Toda a iluminação estava conectada por extensões, de modo que era ligada e desligada por apenas uma tomada.



A montagem da instalação *Tessitura do Tempo* revela não apenas a complexidade do processo criativo, mas também os desafios práticos enfrentados. O processo de preparação da obra, desde a produção dos pedaços individuais da rede de crochê até a montagem final do ambiente, destaca a dedicação e também o trabalho em conjunto com parceiros, necessários para dar vida à visão artística. Os imprevistos, como a chegada tardia de materiais essenciais e a necessidade de ajustes de última hora, adicionam uma dimensão à narrativa da exposição, nos impelindo a mostrar criatividade e habilidade de adaptação para lidar com esses contratempos diante dos desafios práticos do processo artístico.

A disposição dos elementos no quarto, a escolha da iluminação e a atenção aos detalhes revelam uma preocupação não apenas com a estética, mas também com a atmosfera que a instalação busca criar. A utilização de elementos como o espelho quebrado e a disposição dos objetos adiciona camadas de significado à experiência visual, convidando o espectador a refletir não apenas sobre a obra, mas também sobre sua própria relação com o tempo, a memória e o espaço.

A instalação *Tessitura do Tempo*, montada na sala 226 do bloco 1I da Universidade Federal de Uberlândia, ficou aberta para visita dos dias 23 a 27 de outubro, seguindo os horários de funcionamento da UFU. A exposição era livre para todos os públicos.



Fig. 21 – Clara Alves. Flyer da exposição “*Tessitura do tempo*”, fotografia e arte digital. Uberlândia, 2023.

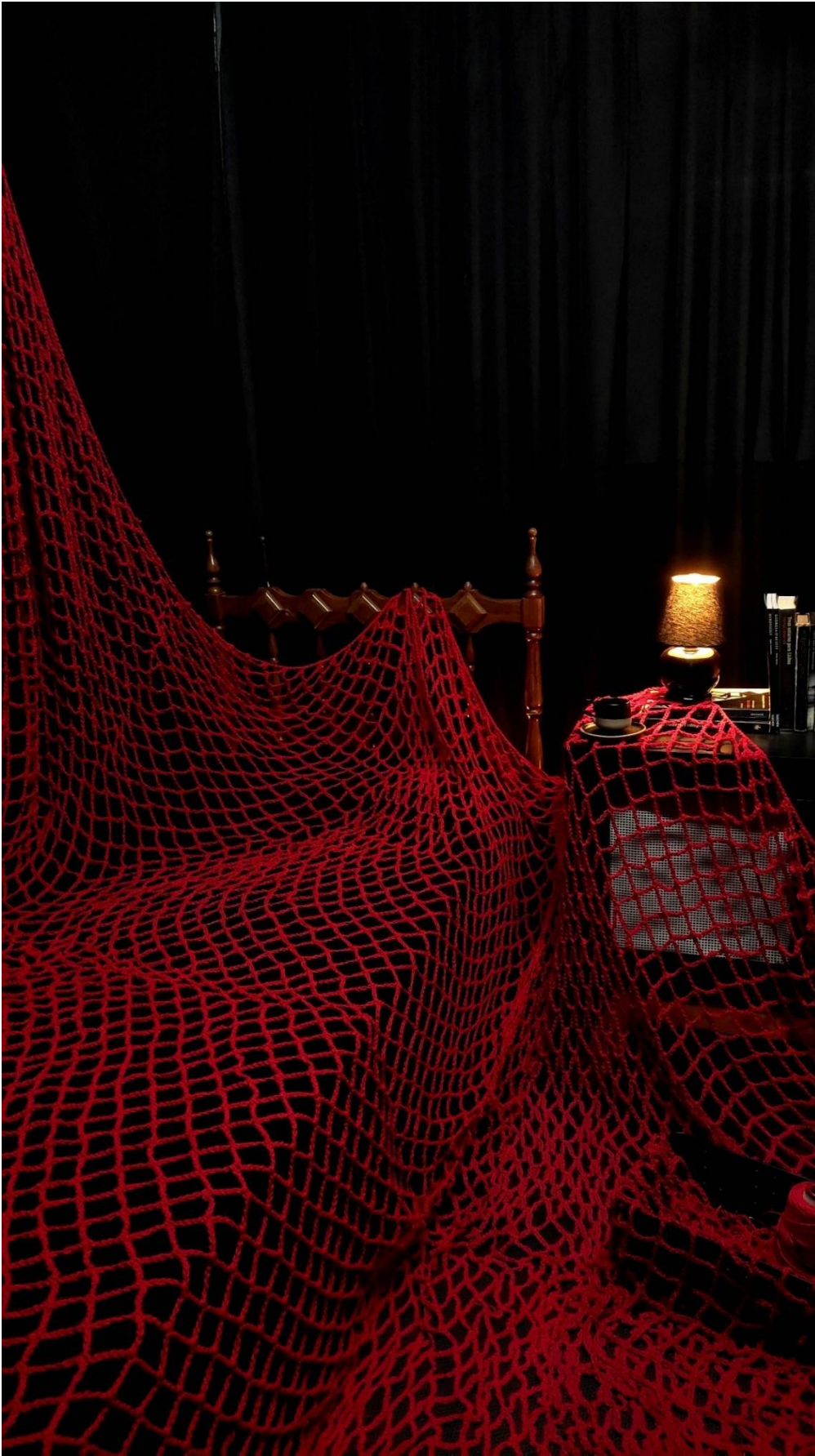


Fig. 22 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.



Fig. 23 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.

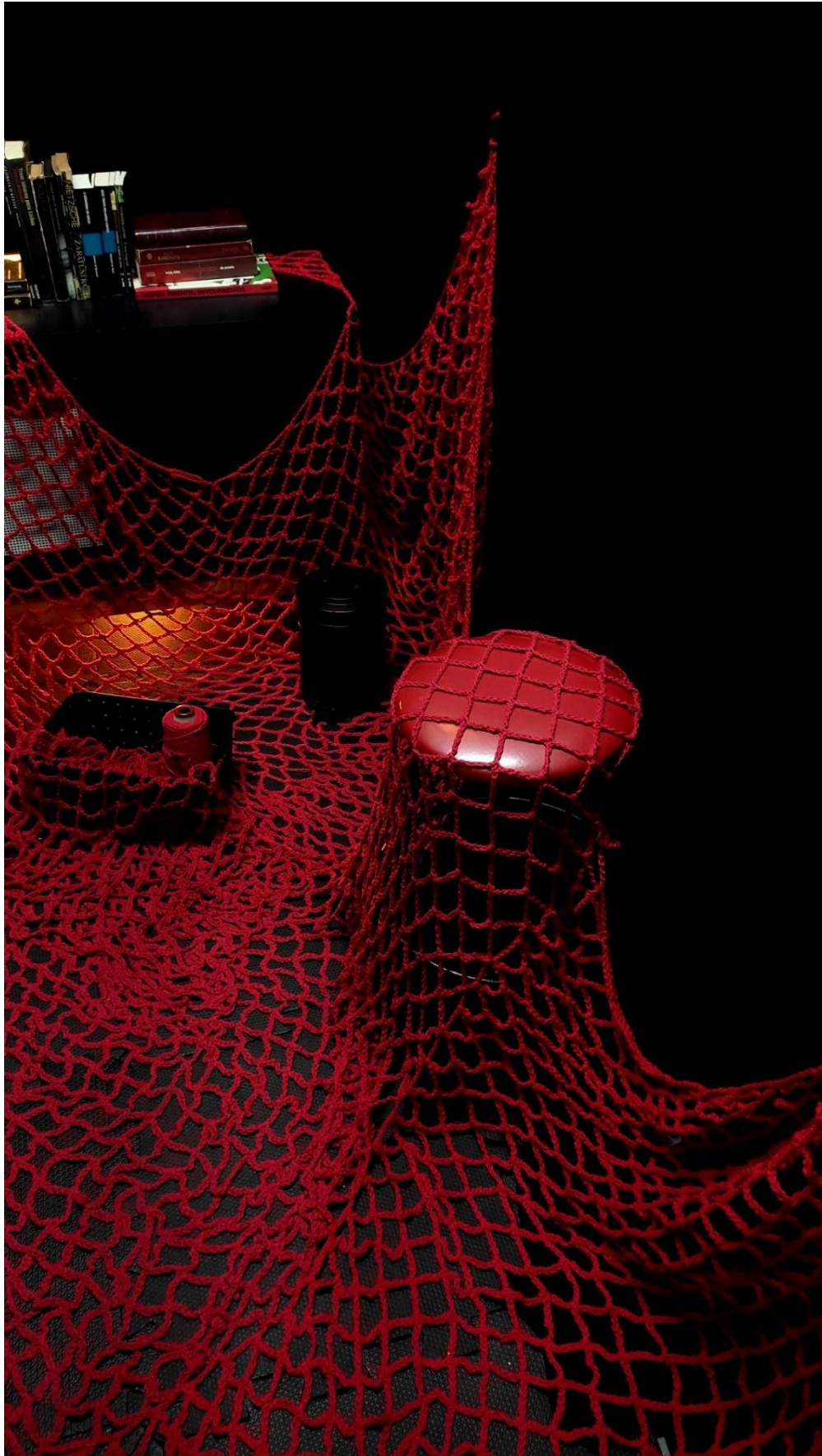


Fig. 24 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.



Fig. 25 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.



Fig. 26 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.

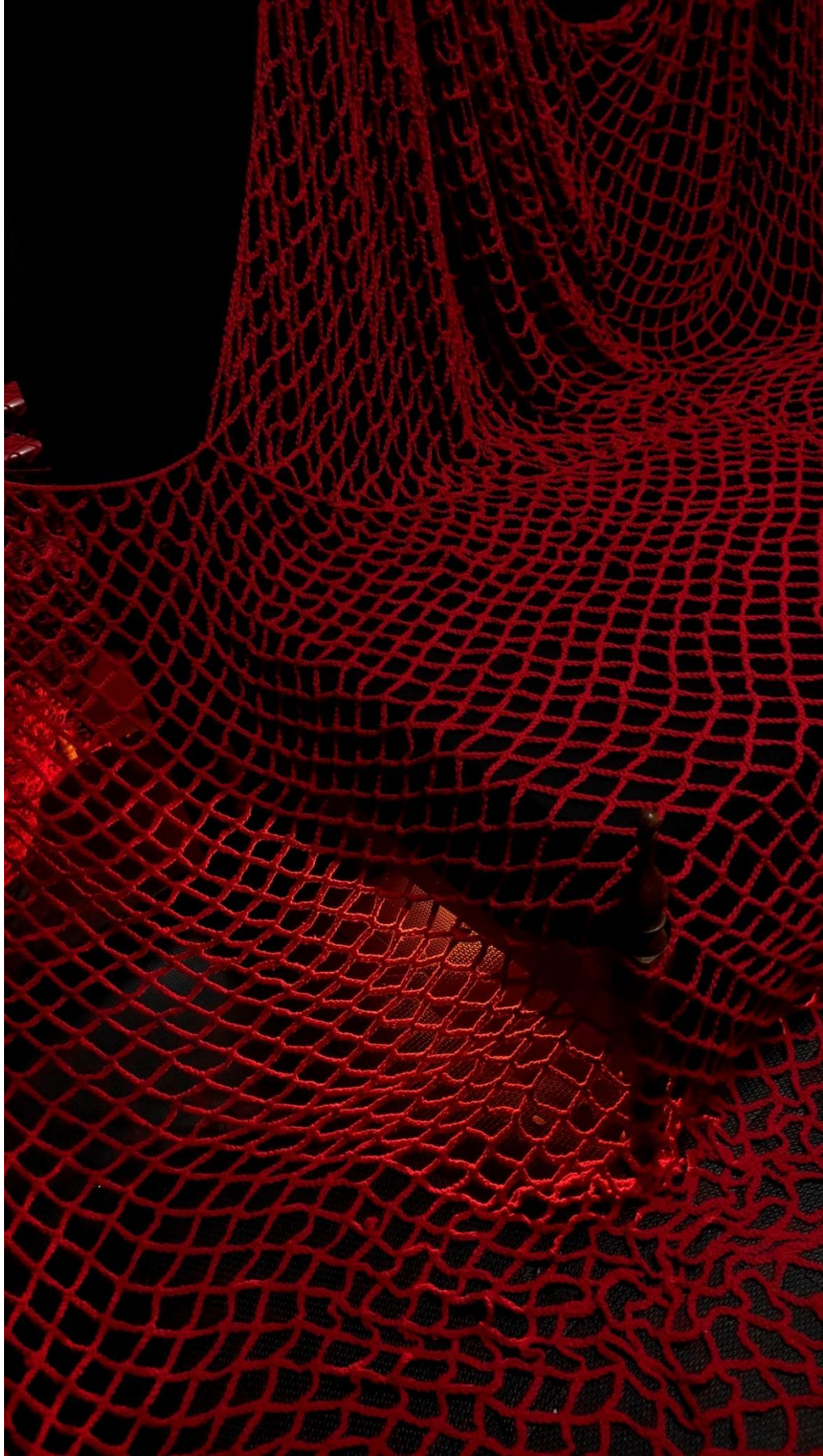


Fig. 27 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.



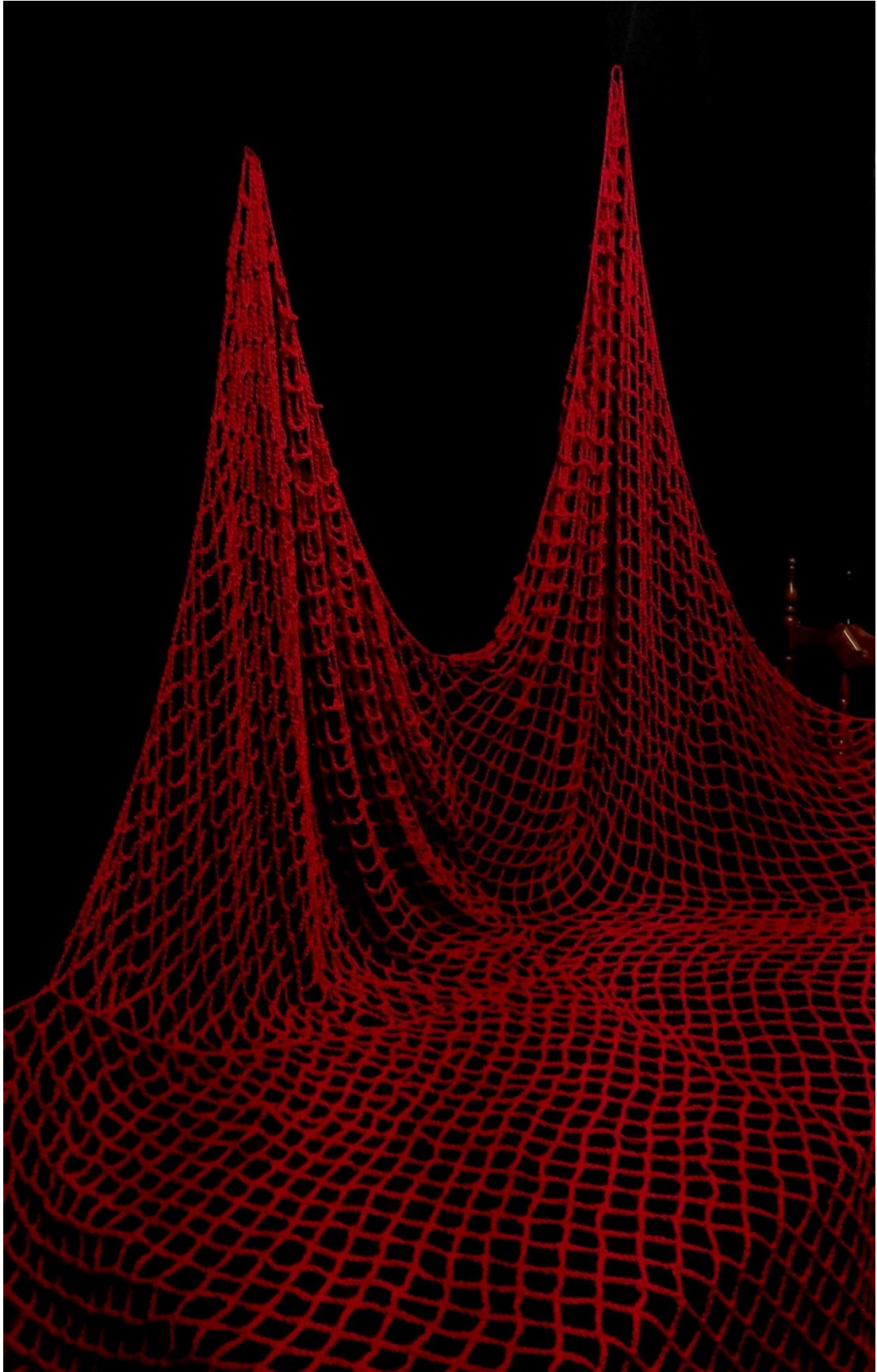


Fig. 28 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*”, estrutura de tecidos, tatame, objetos variados e rede extensa de crochê. Uberlândia, 2023.



Fig. 29 – Clara Alves. Instalação “*Tessitura do tempo*” e a artista. Uberlândia, 2023.

## 5.1 As cores

Como última análise presente nesse trabalho a respeito da instalação *Tessitura do Tempo*, proponho uma consideração a respeito da teoria e psicologia das cores, sendo elas, nesse caso, o preto, o vermelho e o amarelo.

Em toda pintura que faço, se não for monocromática, estabeleço três cores principais para compor a obra. A partir delas, crio apenas diferentes tonalidades, alterando saturação e quantidade de luz e sombra. Para construir essa instalação, utilizei a mesma lógica e estabeleci as três cores fundamentais: o preto para o quarto e os objetos; o vermelho para a rede; o amarelo para a iluminação. A escolha dessas cores em específico se deu pela harmonia triádica (nesse caso, o preto ocupa o lugar do azul, mas mantém o contraste visual), e pela sugestão que cada cor oferece dentro da psicologia das cores, relacionando com a temática da obra e com a mensagem que eu queria passar para o visitante.

Os esquemas de combinações de cores triádicas representam um equilíbrio harmonioso entre três cores do círculo cromático, dispostas em uma paleta que segue a forma de um triângulo equilátero. Este esquema não apenas favorece o equilíbrio geométrico ao utilizar cores equidistantes no círculo cromático, mas também promove uma harmonia psicológica ao incorporar duas cores com significados opostos e uma cor intermediária. (SILVEIRA, 2015)

Conforme ilustrado na Figura 30, é possível gerar paletas a partir deste esquema de combinações de cores, utilizando as três cores primárias, as três cores secundárias e duas paletas a partir das cores terciárias. A carga simbólica das cores primárias é particularmente marcante na cultura ocidental, conferindo um significado intenso à obra que se utiliza dessa combinação de cores. Quando empregado, geralmente atrai toda a atenção do observador, mas, ao mesmo tempo, devido à sua força, pode tornar-se cansativo e perturbador em curto período de tempo.



Fig. 30 - Círculo cromático apresentando o Esquema de Cores Triádicas.

A escolha das três cores principais para a construção da instalação *Tessitura do Tempo* partiu, portanto, de uma preferência harmônica com base no esquema de combinações de cores triádicas, mas, ao trocar o azul pelo preto – que se apresenta como uma cor não cromática, ou seja, que não está presente no círculo cromático – essa harmonia é alterada e não segue à risca esse esquema de combinação de cor. Mesmo assim, o contraste que o preto proporciona, a partir da sua profundidade, manteve o equilíbrio desejado.

Outro aspecto decisivo em relação às cores da obra, foi no que se refere a construção simbólica das cores na cultura e os desdobramentos disso na percepção individual e psicológica. De acordo com Michel Pastoreau, sobre o preto:

(...) cor da morte; cor da falta, do pecado, da desonestidade; cor da tristeza, da solidão, da melancolia; cor da austeridade, da renúncia, da religião; cor da elegância e da modernidade; cor da autoridade. PRETO (efeito): causa a sensação de perda; sensação de introspecção; sensação de escuridão, de ser tragado pela falta de clareza na visão; sensação de precisão científica e tecnológica; sensação de poder de julgamento. (PASTOREAU, 1997 APUD SILVEIRA, 2015, p. 124)

Ao criar um quarto cujas paredes, chão e objetos eram pretos, uma vez que se tratava da construção do cenário da depressão, eu almejava causar no espectador a sensação de tristeza, solidão, melancolia, introspecção e escuridão que essa cor pode proporcionar. O vermelho, por outro lado:

(...) cor por excelência, a mais bela das cores; cor do signo, do sinal, da marca; cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade; cor da alegria e da infância; cor do luxo e da festa; cor do sangue; cor do fogo; cor da matéria e do materialismo. VERMELHO (efeito): causa a sensação de alegria, invasão de felicidade intensa, beleza, raridade; sensação de apreensão, de aviso, chama a atenção; sensação de prazer proibido; sensação de paixão sem limites, de amor sem consequências, sem atrelamento; sensação de energia, movimento, pulsação; sensação da energia criadora; de geração de insights; sensação de alegria ingênua, simplesmente feliz; sensação de poder da beleza e da sabedoria; sensação barulhenta de alegria de comemoração e comunicação; sensação de vida pulsante nas veias; sensação de calor forte e de claustrofobia; sensação de dor real, material. (PASTOREAU, 1997 APUD SILVEIRA, 2015, p. 123)

Nessa obra, a rede vermelha apresenta uma conotação quase ambígua. A rede deveria ser o objeto de maior destaque no quarto e por isso utilizar o vermelho fazia muito sentido, uma vez que é a cor mais chamativa e marcante do círculo cromático. No entanto, como representação da depressão, pode parecer confuso visto que a cor pode representar e provocar as sensações de alegria, intensidade, energia e movimento. Ainda assim, me pareceu plausível por duas razões: para criar a sensação de claustrofobia, de sufoco e angústia; e para que a rede tivesse uma vivacidade própria e, dessa forma, representasse o vínculo que a pessoa deprimida estabelece com a própria tristeza.

Por último, em relação ao amarelo:

(...) cor da luz e do calor; cor da prosperidade e da riqueza; cor da alegria, da energia; cor da doença e da loucura; cor da mentira e da traição; cor do declínio, da melancolia, do outono. AMARELO (efeito): causa a sensação de calor dos dias quentes de verão, porém devagar, atinge a sensação de calor dos desertos, de um sol ardente, incomodando; sensação de estímulo à busca do poder, da riqueza material; sensação de alegria dos dias de sol; sensação da energia do calor do sol; sensação de tensão, sensação de excitação do intelecto e ajuda na retenção de informações na memória, de início importante, mas que com o tempo gera um estresse que aumenta a cada minuto, sensação de exposição de seu interior a todas as pessoas, gerando insegurança; sensação de auge da vida, porém é também a sensação de início da decadência, da poesia triste dos dias de outono. (PASTOREAU, 1997 APUD SILVEIRA, 2015, p. 123)

Na instalação *Tessitura do Tempo*, a iluminação amarelada cumpre a função de criar uma atmosfera de meia-luz, intensificando a escuridão do quarto, assim como de fortalecer a sensação de claustrofobia. O amarelo pode tanto remeter a luz, calor, alegria e prosperidade, quanto doença, loucura e melancolia (o que, nesse caso, se adequa melhor, devido ao contexto).

Em suma, a abordagem das cores na instalação *Tessitura do Tempo* vai além da estética visual, desempenhando um papel na transmissão da mensagem sobre a depressão e sobre o tempo a ela vinculado. A seleção e disposição do preto, vermelho e amarelo foram guiadas não apenas pela harmonia triádica, mas também pela simbologia e psicologia atribuídas a cada matiz. Ao subverter as expectativas da tradicional combinação triádica e explorar as nuances emocionais associadas a cada cor, a obra busca evocar respostas sensoriais específicas, reforçando o impacto e a profundidade da experiência visual e emocional para o espectador.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construir a instalação *Tessitura do Tempo* e, posteriormente, destrinchá-la, encontrar seus simbolismos, escrever sobre a obra – assim como o processo criativo a ela atrelado – foi tão desafiador quanto instigante e prazeroso. De certa forma, me surpreendi com todo o processo: por muito tempo ele esteve no campo da impossibilidade para mim.

Nas últimas semanas, ou no último semestre como um todo, o tema central das minhas sessões de terapia foi a importância simbólica deste Trabalho de Conclusão de Curso em minha vida. Se no terceiro capítulo deste trabalho eu me debrucei sobre o tema da depressão de uma forma mais objetiva e conceitual, proponho agora uma perspectiva pessoal e íntima: possuo o diagnóstico de depressão, no qual percebi, ao longo da vida, sucessivas crises depressivas e momentos de retomada de saúde. Há alguns anos comecei a tomar a medicação para essa doença e não tive mais crises tão profundas, consegui alcançar uma certa estabilidade. Mesmo assim, existe um estigma, que está tão dentro de mim quanto fora, de que eu estou atrasada em relação à sociedade e que não vou conseguir me adequar às suas demandas.

Realmente sinto, no meu modo de ser e perceber o mundo, outra temporalidade. Mas acredito que concluir esse trabalho e, por conseguinte, me formar no curso de Artes Visuais, me ajudou a entender que esse estigma que me persegue não necessariamente é uma verdade. Para produzir essa instalação e escrever esse trabalho precisei, sobretudo, negociar com o tempo - dividindo-o, regulando-o. Ao fazer isso, consegui me adequar ao lugar em que estou inserida e me desvincular de um imperativo recorrente, desde a minha infância, de que “não consigo”. Ao me adequar, comecei a ter uma visão mais esperançosa em relação ao futuro.

Dessa forma, a instalação *Tessitura do Tempo*, além de uma realização pessoal, serve também como um convite para se pensar sobre o tempo. O próprio tempo, o tempo do outro, o tempo do mundo – e o que isso implica. No século da velocidade, uma doença que se baseia na lentidão parece uma resposta sintomática à pressão extrema que todas as pessoas estão submetidas. A obra não propõe, portanto, apenas mostrar um ponto de vista, uma forma de estar no mundo e o constante esforço para se adaptar, mas também sugere questionar uma realidade, um modo social que adoce seus indivíduos.

Acredito que revelar minha própria experiência com a doença pode trazer uma perspectiva íntima à discussão, destacando como a criação artística e a negociação consciente com o tempo se tornaram elementos terapêuticos essenciais nesse caminho. Uma obra de arte inevitavelmente expressa a experiência íntima do artista, mas também, inevitavelmente,

estabelece uma conexão com o espectador. Seja pela identificação direta ou pela provocação de questionamentos, espera-se que a obra, no mínimo, deixe uma pulga atrás da orelha.

## 7 REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Vol. 1. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

BORGES, Maria Luiza Soares Ferreira. Função materna e função paterna, suas vivências na atualidade. Uberlândia, UFU, 2005.

CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. Ainda à procura dos jardins de nossas mães. História das mulheres, histórias feministas. Vol. 2, Antologia. São Paulo, MASP, 2019.

CHEREM, Rosângela Miranda; SILVA, Rafaela Maria Martins da. Insistências e consistências da linha na arte contemporânea. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Vol. 5, nº1. Curitiba, UNESPAR, 2018.

DERDYK, Edith. Linha de costura. São Paulo, Editora Iluminuras LTDA, 1997.

FERREIRA, Gabriela Mara Silva. Sonia Gomes e suas raízes: um encontro de organicidades na exposição Ainda assim me levanto. Campinas, UNICAMP, 2022.

FERREIRA, Lígia Julianelli. O conceito de grande Outro em Lacan: a alteridade fundamental do simbólico. Rio de Janeiro, UERJ, 2022.

GALEANO, Eduardo. O livro dos abraços. Porto Alegre, L&PM Editores, 1989, 2005.

GARCÍA, Nathalia Padilha. Costurando suspensões: Linha, objetos e construções. Porto Alegre, UFRGS, 2013.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo, Boitempo, 2009.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo, Edições Aurora / Publication Studio SP, 1971, 2016.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade (1984). História das mulheres, histórias feministas. Vol. 2, Antologia. São Paulo, MASP, 2019.

SCHNEIDER, Mayara Marques. Arte têxtil contemporânea e o decolonial na exposição “Rosana Paulino: A Costura da Memória”. Guarulhos, UNIFESP, 2022.

SILVEIRA, Luciana Martha. Introdução à teoria da cor. Curitiba, Editora UTFPR, 2015.



SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) nº45. São Paulo, FAPESP, 2007.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Dramatização dos corpos: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. Campinas, UNICAMP, 2013.