

Íntimo e estereótipo:
a manualidade na construção do pensamento

por Ana Clara Lacerda

Trabalho de conclusão de curso apresentado à comissão de graduação do curso de bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientador: Prof. Rodrigo Nuñez

Banca: Prof^a. Cláudia Zanatta e Prof^a
Daniela Kern

Porto Alegre, dezembro de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Lacerda Ferreira, Ana Clara
Íntimo e Esteriótipo: A manualidade na construção
do pensamento / Ana Clara Lacerda Ferreira. -- 2018.
74 f.
Orientador: Rodrigo Nuñez.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. boneca. 2. feminilidade. 3. íntimo. 4.
manualidade. I. Nuñez, Rodrigo, orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Rodrigo Nuñez e a Adriana Daccache que me acompanharam e contribuíram imensamente para o meu desenvolvimento durante todo o curso. À minha mãe, Beverlê, e minhas irmãs, Clareana e Clarissa, que estiveram ao meu lado durante essa trajetória e todas as outras. Agradeço também às minhas amadas avós, Branca e Clair e a todas as mulheres que compartilharam seus conhecimentos comigo, especialmente Marlies Ritter. Ao meu querido avô, que às vezes é também meu patrocinador, Sival. Ao meu pai, pelo apoio e pelas caronas, e ao meu namorado, pela compreensão na minha ausência. Às meninas do projeto Objeto Identidade, especialmente a Marina e a Luiza, que foram ouvintes assíduas das minhas queixas durante esse ano. À professora Daniela Kern, por fazer parte da banca e trazer contribuições essenciais para a pesquisa. À professora Claudia Zanatta, por gentilmente ter aceitado participar da banca. Por fim, à minha gata Morgana que esquentou meu colo enquanto escrevia cada palavra.

Resumo

Esta pesquisa buscou investigar a produção de bonecas, miniaturas e retratos – criadas a partir da cerâmica, tecido, bordado e técnicas alternativas de impressão fotográfica – identificando conceitos que permeiam o processo. Tratei aqui da materialidade dos procedimentos e da relação com o tempo dentro da minha forma de fazer. Também trouxe inquietações relacionadas a ideia de “feminino” e o estereótipo ligado à mulher que se reflete no trabalho. Busquei no conceito de alegoria um caminho para interpretações mais amplas das imagens. Explorei a miniatura como metáfora do íntimo, averiguando contradições que surgiram durante o processo. Por fim, analiso as formas como a ideia de vida está implicada nessa pesquisa e idealizo uma montagem que beneficiaria a relação com os conceitos apresentados.

Palavras-chave: boneca, feminino, inércia, íntimo

Sumário

1. Introdução.....	6
2. Inércia e imersão.....	8
3. Feminilidade e estereótipo.....	17
4. Desdobramentos do íntimo.....	32
5. Alegoria.....	41
6. Caminhos dos olhares.....	44
7. Marlies Ritter.....	62
8. Notas sobre a montagem.....	66
9. Conclusão.....	68
10. Legendas das imagens.....	70
11. Referências.....	73

1. Introdução

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa sobre meus procedimentos de produção, onde utilizo técnicas como a modelagem em argila, costura, bordado e fotografias com métodos alternativos de impressão, configurando um encontro de técnicas e linguagens mistas que servem de apoio para uma abordagem reflexiva a partir do processo. Crio, com isso, bonecas, retratos, miniaturas de móveis, utensílios e cômodos da casa, onde cada peça é única, e muitas vezes misturo as técnicas, mas apesar da variedade de procedimentos, sempre mantenho o mesmo modo de fazer as coisas.

Explorei a manualidade do processo, os movimentos, a minuciosidade e o cuidado implicados nesta. Tendo em vista o que disse Richard Sennet, que “fazer é pensar” e que “[...]as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem[...]”(2008, p. 18). Busquei não aderir verdades prontas, e sim problematizar as imagens que crio. Com isso, surgiram fortes inquietações com relação à ideia estereotipada do feminino, que se mostrou uma questão contundente que se refletiu de várias formas em diferentes etapas do processo –

sempre na busca da identificação e da desconstrução dos padrões normativos a partir de uma interpretação mais ampla e alegórica dos objetos. Investiguei as miniaturas, relações de escala, através do conceito de íntimo. Reconheci pontos em comum na forma como trabalho com diversas técnicas. Surgiram questões contraditórias e relações fronteiriças, das quais busquei tirar proveito e não podar minhas percepções.

Em meio a esse ano difícil e de muito prejuízo, especialmente para arte e a cultura, onde não somente investimentos foram sendo reduzidos, museus e galerias, principalmente em nosso estado, abandonados pelo poder público, exposições censuradas, mas principalmente, também pela ascensão ao poder de uma extrema direita com forte tendência antidemocrática, machista, racista e lgbtfóbica. Houve momentos em que as coisas pareciam não fazer mais sentido dentro do contexto caótico, mas tudo isso serve justamente para lembrar a importância de cultivar uma visão mais profunda das ideias, que é muitas vezes papel da arte. Resistimos fazendo pesquisa em arte, fazendo nossos trabalhos.

2. Inércia e imersão

Nestes tempos de virtualidades e instantaneidades, as práticas que cultivo são geralmente as mais vagarosas. Meu principal interesse não é o instantâneo: preciso de tempo de para criar um vínculo afetivo através da materialidade e do gesto. A argila me oferece essa relação, pois é uma matéria que necessita tempo e diálogo para feitura de qualquer peça. Saber o ponto certo para dar o acabamento ou o momento que a peça está pronta para ir pro forno – tudo isso envolve cuidado e paciência. No bordado também, um ponto de cada vez, as linhas vão construindo imagens aos poucos.

Percebo esse tempo alongado, o tempo de espera, não só na criação de objetos, mas também em atividades triviais: quando torro amendoim no forno posso ficar por horas na atividade de descascá-lo. O imediato não me cativa, mas sim longos diálogos com os materiais. De acordo com Jorge Bondía, é assim que se dá a experiência: “[...]requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender

a opinião, suspender o juízo [...] calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (p. 24)

Eu não saberia dizer ao certo de onde surge o meu apego aos detalhes, talvez seja no ato totalmente compulsivo de simplesmente não se dar por satisfeita com as coisas quando não estão polidas, ornadas e “perfeitas”. Essa bizarra compulsão que pode ser fruto incrustado da construção do meu ser feminino, como a dona de casa polindo a prataria sem parar mesmo quando ninguém mais poderia perceber aquele último cantinho que faltava, só ela, e se não o fizesse entraria em estado de agonia.

Em contrapartida também penso que, ao mesmo tempo, talvez mais forte ainda do que a primeira teoria, existe uma dificuldade de mudar de estado, e isso se reflete em todas etapas do meu processo. Nesse sentido sinto que tudo faz parte de um movimento em constante inércia, quando começo a modelar uma peça, não estou ansiosa pelo fim, diferente da



1

dona de casa polindo a prataria, eu começo sem pensar no fim. Na verdade, temo o fim, porque o fim indica um rompimento, o início de uma nova fase, uma nova peça, um obstáculo, então sigo fazendo aquela mesma peça até que realmente não tenha mais nada que possa ser feito. E é por esse mesmo sentido de procrastinação que trabalho sempre em longas etapas: quando pego argila para fazer algo, é provável que permaneça no processo de modelar por dias. Cada quebra é dolorosa. Iniciar é custoso, terminar também. O momento de maior harmonia é o meio e nele busco permanecer.

Inércia é a resistência que a matéria oferece à aceleração. Essa resistência, no meu trabalho, resulta em uma imersão no processo e, por consequência, na perda da noção das horas. Assim, crio um “outro tempo”, que é o tempo vagaroso do meu fazer, tempo da materialidade, das coisas, tempo de espera. Essa imersão é próxima daquilo que Sennet coloca como “sentir-se coisa”, onde o foco no objeto e nos movimentos da mão é tão grande que se perde a noção do resto, e do próprio corpo.



Para formular de outra maneira, estamos já agora absorptos em alguma coisa, e não mais conscientes de nós mesmos, ou nem sequer de nosso self corpóreo. Tornamo-nos aquilo em que trabalhamos. (2008, p. 196).

Por isso, em meu caso, diria que o processo é de inércia e imersão no qual desenvolvo não só a minha prática, mas também a minha reflexão teórica. A matéria e o pensamento conduzem os meus interesses. Semanas modelando, semanas costurando, semanas bordando, semanas lendo. É mais fácil pra mim seguir o caminho, o movimento constante retilíneo e uniforme que Newton proferiu.

Faço a modelagem de forma segmentada, no caso das bonecas faço separadamente a cabeça, as mãos, os pés e o pescoço, e ela permanece desmembrada até que com o tecido una as partes em um único corpo. Busco pistas para as feições delas em quadros e fotos antigas, mas nunca com a cobrança de seguir à risca esses modelos, mas sim como referências sutis, que depois podem se desdobrar em formas completamente diferentes. Misturo essas características com outras que colete de maneira informal, quase involuntária, que às vezes percebo em alguém – familiares, pessoas que vejo na rua, no ônibus ou

3



até em filmes – mas grande parte dos feitiços do rosto crio a partir destas combinações espontâneas. As minhas referências são muito cumulativas: cada boneca é como uma colagem inexata de características que se misturam de forma intuitiva durante o processo.

Tudo o que faço, pelo menos enquanto processo, cabe na palma da minha mão. O tamanho das bonecas se deu dessa forma: a cabeça delas acabou sendo sempre do tamanho da palma da mão, a escala de todas as coisas que faço está em relação à mão ou, ainda, à ponta dos dedos, como as miniaturas.

Sennet coloca que o “cérebro recebe do toque da mão informações mais confiáveis que as imagens do olho[...]” (2008, p. 170).

A etnóloga Mary Marzke estabeleceu uma útil diferenciação entre as três principais maneiras como pegamos as coisas. Primeiro, podemos pinçar pequenos objetos entre a ponta do polegar e a borda do indicador. Segundo, podemos sustentar um objeto na palma da mão e mexê-lo com movimentos de impulso e fricção entre o polegar e os dedos[...] Em terceiro lugar, temos a pegada côncava – quando, com a mão arredonda seguramos uma bola ou algum outro objeto um pouco maior entre o polegar e o dedo indicador[...]. A pegada côncava permite-nos segurar um objeto com segurança numa das mãos para trabalhar nele com a outra.” (SENNET, 2008, p. 171)



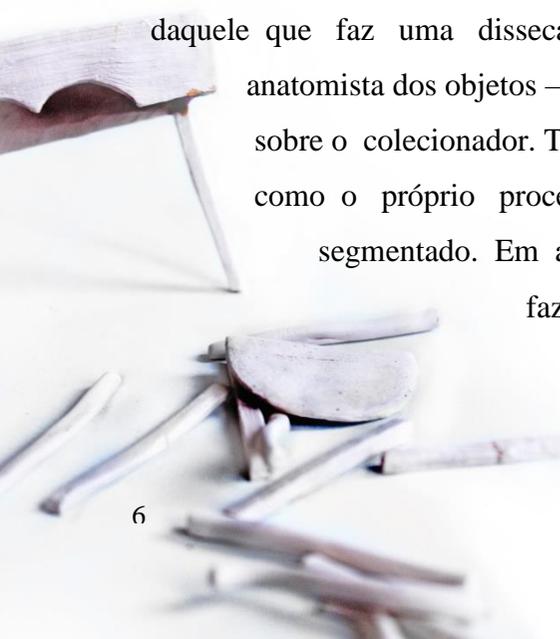
4



5

Vejo que todos os processos que desenvolvo têm em comum certas características contundentes que são responsáveis por uma união desses objetos e imagens, formando um conjunto conciso. A primeira delas seria a relação com tempo, mais especificamente o tempo da espera, um tempo alongado, que talvez se aproxima das plantas, vejo ele como o tempo das “coisas” e aprendo muito com isso, pois cada coisa tem seu próprio tempo e cabe a mim entendê-lo para que o diálogo com a materialidade dos processos seja efetivo. É a falta de pressa, mas com atento cuidado para não deixar passar.

A segunda característica seria a precisão, no limiar da imprecisão. Cabe aqui a figura do anatomista, não só por que segmento as partes - sejam elas mãozinhas e pezinhos ou pequenos móveis - mas tudo é feito com um cuidado próprio daquele que faz uma dissecação. Seria mais como um anatomista dos objetos – como coloca Walter Benjamin sobre o colecionador. Tanto os objetos que construo, como o próprio processo de construção deles, é segmentado. Em alguns momentos me sinto fazendo verdadeiras cirurgias.



Com isso, identifiquei como parte essencial do processo, independente da técnica, o “conserto”, na cerâmica, por fazer essas peças tão fininhas – dedinhos, pezinhos de cadeiras – muitas vezes elas se quebram. Apesar do meu esforço e cuidado, que geralmente é eficiente para evitar isso, ocasionalmente é inevitável. É nesse momento que guardo cada resquício da peça, faço o reconhecimento do lugar que pertencem (onde existe um encaixe perfeito) e começo a colar cada pedacinho. Muitas quebras se tornam imperceptíveis depois disso, mas ao ver essa reconstrução como parte do processo, e também ao reconhecer nas partes quebradas ou faltando uma evidência da natureza frágil do material – e nessa pesquisa o próprio conceito de frágil cabe de diversas formas além do objeto em si – passei a manter e prezar por essas evidências em alguns momentos.

O sociólogo Douglas Harper considera que fazer e consertar formam um todo único; sobre os que fazem ambas as coisas, ele escreve que detêm um “conhecimento que lhes permite enxergar além dos elementos de uma técnica, alcançando seu propósito e coerência globais. Esse conhecimento é a 'inteligência viva, sintonizada de maneira falível com as circunstâncias concretas da vida. É o conhecimento em que fazer e consertar representam partes de um contínuo". Resumindo mais simplesmente, é consertando as coisas que muitas vezes entendemos como funcionam. (SENNET, 2008, p. 223)

Portanto, a figura do anatomista é presente de diversas maneiras durante o processo. No cuidado e análise minuciosa, na segmentação, nas partes do corpo que compõe as bonecas e os objetos, até o próprio cortar tecidos e costurá-los com uma linha, dando cada ponto de forma meticulosa, também remete a essa mesma característica do fazer - mais pra frente, tratarei também da possível relação com o anatomista vegetal. Mas o surgimento mais contundente deste tipo de vínculo está no consertar, reparar, pois é o momento que exige um maior grau de entendimento da estrutura de cada peça e seu material.



3. Feminilidade e estereótipo

Ao pensar sobre o trabalho, talvez seja importante ressaltar que a necessidade de investigação a respeito das coisas que tenho feito é um tanto posterior ao início da feitura das mesmas, ou seja, não precedi de nenhuma grande pretensão: simplesmente fiz. Claro que existem sempre pensamentos durante o processo, pois conexão mão/mente é intrínseca – mas nesse momento me deparo com uma certa quantidade de peças que revelam muitas características e observações sobre como me coloco diante de situações da vida, de forma um pouco assustadora e autobiográfica, passo a questionar minhas escolhas metodológicas e de imagens. Essas indagações de certa forma passam a ser um grande incômodo. Provavelmente a natureza autocrítica (ou autodestrutiva?) não me permitisse ir em frente sem colocar o dedo na ferida: as peças revelam o padrão estereótipo da feminilidade. Essa constatação me deixou desconcertada por um tempo mas depois percebi que criou espaço para reflexão sobre temas que iriam além de uma camada superficial do trabalho, provavelmente problematizando a forma como faço e me relaciono com as

coisas.

Diria que essas imagens são, em parte, como reflexos da construção do feminino – construção, porque essa visualidade reforça valores de conduta e comportamento que vêm sendo implantados na sociedade há muito tempo, e que nada têm de naturais, mas sim de naturalizados. Tenho ciência da multiplicidade de femininos existentes hoje, e da impertinência de reforçar esse padrão vigente antiquado, mas não tenho pretensão de reforçar, e sim, pensar, questionar e entender o meu trabalho dentro disso. Portanto, aqui, vou usar a palavra “feminino” como referência a essa forma pejorativa de ver o que é próprio da mulher, não na busca do intrínseco ou verdadeiro, mas na problematização dessa superfície.

Para entender meu processo, entender a coleção de imagens que materializo, preciso desmembrar a mim mesma, como o processo inverso daquele que realizo repetidamente para a criação das bonecas, onde estou sempre unindo as partes soltas que criei a partir da matéria primária nos mínimos detalhes: rosto, orelhas, nariz, todas as partes delas estão sob meu relativo controle mas total entendimento. Como coloca Richard Sennett, sobre aprender com o toque no caso de um

instrumento musical:

Em vez de usar a ponta dos dedos como mero criado, esse tipo de toque faz um caminho inverso, da sensação para o procedimento. O princípio, aqui consiste em raciocinar retroativamente, da consequência para a causa. (2008, p. 178)

E quanto mais reflito, mais percebo camadas e camadas de contradições e dicotomias que envolvem os objetos. Na tentativa de intermediar essas camadas acredito que caiba o conceito de alegoria, que vou tratar mais a frente.

A partir da análise de Vânia Carneiro de Carvalho, é possível entender o enraizamento das práticas tradicionais de distinção de gênero, dentro do contexto da casa paulistana entre as décadas de 1870 e 1920, onde se pode observar com facilidade os fenômenos de produção e reprodução das diferenças sexuadas dos espaços, objetos e ações. Identifiquei neste estudo muitas características do padrão de gênero feminino que se relacionam com os objetos que tenho criado. A própria



domesticidade resignada à mulher tem grandes reflexos na minha produção, e a transformação do espaço doméstico em miniatura intensifica ainda essa relação, pois “a miniaturização e suavização das imagens decorativas associadas à natureza feminina são produtos de uma elaboração artística que intermedeia o fenômeno de naturalização das funções exercidas pelo sexo feminino.” (CARVALHO, 2008, p. 110)

Vânia descreve a ação feminina como centrífuga, pois é irradiadora e se alarga por toda a casa, cobrindo os espaços com o toque feminino e buscando sempre servir ao bem comum, da família. “O resultado disso é uma continuidade entre corpo, objeto e espaço da casa” (CARVALHO, 2008, p.223), que contribui para a formação de um perfil pessoal incentivado a abrir mão da própria individualidade a favor de uma atuação como integradora. Diferentemente, para o homem, acontece no sentido contrário, incentivando uma masculinidade voltada para a máxima individualização. Ela comenta também sobre o fenômeno de fusão entre casa e corpo feminino, que se observa



de diversas formas, inclusive na similaridade das confecções para a casa e as produzidas para adereço pessoal, muitas vezes feitos do mesmo tipo de matéria-prima. Roupas femininas poderiam ser feitas com o mesmo tipo de tecido que os estofados da sala, consolidando essa aderência da mulher ao cenário da casa.

O fenômeno de despersonalização feminina na sua dimensão material e cotidiana, ou seja, naquele espaço onde a mulher diariamente empreende ações automatizadas e mediadas pelos objetos da casa, parece-nos estratégico para transformar a percepção social da mulher como acessório doméstico em algo extraordinariamente familiar. (CARVALHO, 2008, p. 87)

As oposições binárias de gênero se mostram também em ações simples, como sentar, olhar, noções de conforto e decoração, e até no ato de comer: “Os alimentos de fácil digestão constituem um conjunto de sentidos associados à mulher. ‘Leve’ pode ser entendido como fraco, superficial, inofensivo, já que ameno, brando, de pouco peso, de pouca importância, suave” (CARVALHO, 2008, p. 193). Comidas doces e refinadas também estariam especialmente relacionadas ao feminino, e constituem parte de uma estratégia de construção de identidade.



Acredito que esta correspondência entre atributos materiais e características pessoais se observa de alguma forma nas peças que crio “[...]suavizadas por representações extraídas de um universo natural filtrado e reelaborado pela arte. Nele se destacam elementos miniaturizados e delicados, considerados agradáveis ao olhar, ao toque, ao cheiro, e até mesmo ao paladar” (CARVALHO, 2008, p. 87). Percebo que, de certa forma, eu me torno o estereótipo durante o processo, e não só pela utilização das práticas que estão ligadas aos fazeres femininos, mas também em outros níveis menos perceptíveis.

A maleabilidade está associada a mulher de várias maneiras. A mais direta, já apontada, diz respeito à função feminina de intermediária, que exigiria um alto grau de permeabilidade para conseguir êxito lidando com diferentes tipos de pessoas e situações sociais. A versatilidade, por sua vez, seria uma aptidão adquirida no manuseio de artefatos. A rotina de uma casa a coloca em contato direto com um número imenso de processos de manipulação física, envolvendo uma grande variedade de matérias-primas (tecidos, cerâmicas, metais, madeiras, couros, produtos químicos, todos os itens de alimentação) e uma grande variedade de plantas e animais (inclusive o próprio homem cujo corpo infantil está aos cuidados da mulher) que não só a introduzem em um universo mais amplo de sensações táteis, olfativas, palatais e visuais como condicionam seu corpo a essas experiências. (CARVALHO, 2008, p. 292)





12

Identifico plenamente meu processo nesta citação, e creio que existe uma força oculta dentro dessa experiência tátil que as mulheres adquirem através do trabalho doméstico que é difícil descrever mas que pode ser visto como um tipo conhecimento do qual não podem nos privar – e talvez as microexperiências desse contexto privado possam ser análogas a outras, e de alguma forma libertadoras. Essa relação dupla entre obrigação e expressão vai ser tratada mais profundamente no tema do bordado. Pode ser interessante a forma como ela utilizou a palavra “maleabilidade” que se conecta com o aspecto físico da argila e também das bonecas, que têm uma estrutura flexível de tecido. No próprio corpo destas existe uma dicotomia de materiais – que eu vejo como paralela a muitas dicotomias que estão ligadas à mulher – uma vez que elas têm partes extremamente maleáveis, que é semanticamente um sinônimo de complacente, tolerante, dócil e submisso, enquanto

outras partes são de cerâmica queimada, que é um material de características extremamente contrárias ao anterior. Apesar de já ter sido moldável em algum momento antes do processo de queima, a cerâmica é totalmente sólida, que é sinônimo de forte, robusta e vigorosa.



13

A utilização do suporte têxtil, tão somente, já evoca a ideia de feminino, especialmente o bordado que é uma técnica carregada de preceitos ligados ao estereótipo da feminilidade e ao suposto papel da mulher na sociedade. Rozsika Parker em seu livro *Subversive Stitch* (1984) analisa a formação do feminino a partir do bordado.

O bordado tornou-se indelevelmente associado aos estereótipos da feminilidade. Vou definir brevemente o que quero dizer com feminilidade. Em *O Segundo Sexo*, 1949, Simone de Beauvoir escreveu: “É evidente que o ‘caráter’ da mulher – suas convicções, seus valores, sua sabedoria, sua moral, seus gostos, seu comportamento – devem ser explicados por sua situação. Em outras palavras, feminilidade, o comportamento esperado e encorajado nas mulheres, embora obviamente relacionado ao sexo biológico do indivíduo, é moldado pela sociedade. As mudanças nas ideias sobre a feminilidade, que podem ser vistas refletidas na história do bordado, são notáveis na afirmação de que a feminilidade é um produto social e psicossocial” (p.2, tradução livre da autora).

14

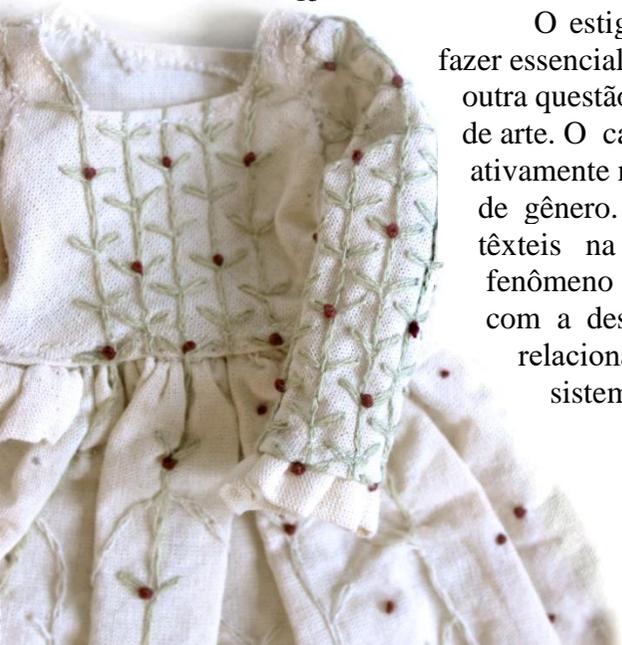


25

Segundo ela, o bordado é também invariavelmente empregado para evocar a casa, lar e família e, especialmente, as relações entre mães e filhas. Assim como também comenta Ana Paula Simioni em um artigo publicado na revista de *Antropologia e Arte* (2010):

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade. (p. 8)

15



O estigma do bordado como um fazer essencialmente feminino nos leva a outra questão: a hierarquia das formas de arte. O campo das artes participou ativamente na formação das diferenças de gênero. O desprezo pelas artes têxteis na história da arte é um fenômeno inteiramente conectado com a desvalorização de tudo que se relaciona à mulher, formando “um sistema de classificação das

26

modalidades artísticas que as escalonava, estabelecendo como modalidade mais ‘alta’ a pintura de história, domínio quase exclusivo dos artistas homens, e condenando como ‘baixas’ as artes aplicadas, vistas como domésticas e, por extensão, femininas” (SIMIONI, 2010, p. 1). Sobre essa relação de arte e fronteiras de gênero, Linda Nochlin (1971) nos dá um panorama a partir de um questionamento que dá nome a seu ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?*.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais. (p. 23)

“A extraordinária intratabilidade do bordado, sua resistência à redefinição, é o resultado de seu papel na criação da feminilidade durante os últimos quinhentos anos” (PARKER, 1984, p. 16, tradução livre da autora).



16

Bordar era sinal de domesticidade, subserviência, mas ao mesmo tempo continha um “poder curioso”. Rozsika cita um exemplo presente no livro *The age of innocence* (1920), de Edith Wharton, onde a mãe, Colette, coloca seus pensamentos ao ver a filha de nove anos bordando:

Mas Bel-Gazou fica em silêncio quando costura, em silêncio por horas a fio, com a boca firmemente fechada, escondendo seus grandes e novos incisivos que mordem no coração úmido de uma fruta como pequenas serras – lâminas afiadas. Ela fica em silêncio e ela – por que não escrever a palavra que me assusta – ela está pensando.[...]O sentido da ansiedade de Colette quando se depara com sua criança costurando silenciosa transmite os dois lados do bordado. Olhos baixos, cabeça baixa, ombros curvados - a posição significa repressão e subjugação, mas o silêncio da bordadeira, sua concentração também sugere uma autocontenção, uma espécie de autonomia. (1984, p. 10, tradução livre da autora)

Essa relação contraditória de autossuficiência em oposição à submissão da bordadeira é um ponto central da relação que muitas mulheres possuíam com os fazerem manuais. “O bordado forneceu uma fonte de prazer e poder para as mulheres, ao mesmo tempo em que estava indissolavelmente ligado à sua impotência” (PARKER, 1984, p. 11, tradução livre da autora). Assim, a prática do bordado

promove um estado particular da mente que gera introspecção, um voltar-se para si, que muitas vezes não era possível em outros momentos, pois, como colocado anteriormente, o movimento esperado da mulher é sempre em prol dos outros, mas no bordado – mesmo que esteja bordando algo para a casa ou para família – ela está dentro de si mesma e pensa.

O poeta, quando seu coração é pesado, escreve um soneto, e o pintor pinta um quadro, e o pensador se lança no mundo da ação; mas a mulher que é apenas uma mulher, o que ela tem além de sua agulha? Na parte rasgada de um bracelete de couro marrom trabalhado através de seda amarela, naquele pedaço de trapo branco com a costura invisível, deitado entre folhas caídas e lixo que o vento soprou na sarjeta ou esquina da rua, está toda a paixão da alma de alguma mulher que encontra expressão sem voz. A caneta ou o lápis mergulharam tão profundamente no sangue da raça humana quanto a agulha? (PARKER, 1984, p. 15, tradução livre da autora)

Portanto, a textilidade presente no trabalho – nas roupas, bordados, estofados, etc – trazem um peso não só visual mas também processual de uma ideia estereotipada da feminilidade que por muito tempo foi uma forma de menosprezar as mulheres e seus ofícios. A miniaturização e os temas florais – ainda que possuam outros sentidos – reforçam essa percepção. Além disso, a ideia de “artes aplicadas” está

constantemente presente nesta produção, que é provavelmente contrária a ideia de “arte pela arte”, estando então entremeada de referências mundanas, sobrepondo diversas técnicas, inclusive recriando objetos utilitários do cotidiano. Talvez essa associação seja um fator importante no meu processo de criação, que borra a linha divisória tão fragilmente sustentada entre arte e artesanato, que é, de certa forma, também uma construção hierárquica que envolve relações de classe e gênero: “o desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento de uma separação claramente definida de arte e ofício” (PARKER, 1984, p. 5, tradução livre da autora).

4. Desdobramentos do íntimo

A ideia daquilo que é íntimo surge inicialmente no processo, pois cada coisa que faço demanda cuidado minucioso: os pequenos móveis de cerâmica, especialmente antes da queima, podem quebrar a qualquer toque desmedido. Preciso conhecer a peça e o material para conseguir realizar os detalhes e a singularidade da forma de fazer cada peça cria um sentido de atenção particular. Íntimo, de acordo com o dicionário, pode ser sinônimo de caseiro e doméstico, assim como de profundo, particular e interno. As imagens que crio remetem ao espaço interior.

Diria que este processo é íntimo e ao mesmo tempo intuitivo, e muitas vezes esses aspectos são complementares, quando a minha intuição surge da experiência particular com diversas matérias e materiais. Tive, por exemplo, experiência fazendo e ajustando roupas de uso pessoal – para as bonecas esse processo acaba sendo muito similar, mas em menor escala. Percebo que as experiências cotidianas surgem de forma análoga no fazer artístico: passar roupa, rituais como arrumar meu cabelo ou até picar legumes, são conhecimentos tácitos

que me mostraram diversos usos para solucionar problemas que surgem durante o processo, ou criar maneiras de criar. Como a “mudança de domínio”, termo usado por Sennett (2008), que “remete à maneira como determinada ferramenta pode ser aplicada em outra tarefa, ou como o princípio que orienta uma prática pode ser aplicado a outra completamente diferente” (p. 146). Portanto, a intuição, que provêm de uma experiência íntima, serve aos propósitos da feitura de cada peça em sua singularidade, de maneiras diferentes umas das outras.

“O gosto pelas miniaturas foi estudado nas práticas do colecionismo e se revelou para seus analistas como uma das maneiras de exercer controle sobre um universo de coisas que são compreendidas como metáforas do mundo” (CARVALHO, 2008, p. 91). Acredito que esse aspecto da miniatura é ainda potencializado neste trabalho, ou quando feita artesanalmente, pois não se trata apenas de possuir e controlar um pequeno mundo de coisas, mas de criar, em detalhes, cada constituinte desse universo. Como uma fuga da realidade que é intangível:

“[...]a busca da plenitude ou do sentimento de finalização corresponderia a um desejo de ordenação e controle cujo efeito principal seria o alívio da



tensão provocada pela percepção do mundo como instável e infinito” (CARVALHO, 2008, p. 91). Essas miniaturas apresentam uma versão diminuída e, portanto, manipulável, da experiência, uma versão domesticada, protegida.

Além disso, segundo Susan Stewart, a redução na escala que a miniatura apresenta cria distorções das relações de tempo e espaço do mundo, possuindo uma capacidade de criar um “outro” tempo, um tipo de tempo transcendente que nega o fluxo da realidade vivida. “Curiosamente, pode haver uma correlação fenomenológica real entre a experiência de escala e a experiência de duração” (1984, p. 66, tradução livre da autora). A partir dessa ideia, penso que talvez “perco” tempo criando outro tempo: essas miniaturas poderiam ser, estranhamente, uma forma de ganhar e gastar tempo concomitantemente.

Esse tempo comprimido de interioridade tende a hipostatizar a interioridade do sujeito que a consome, o que marca a invenção do “tempo privado”. Em outras palavras, o tempo em miniatura transcende a duração da vida cotidiana, de modo a criar uma temporalidade interior do sujeito. (STEWART, 1984, p. 66, tradução livre da autora)

A própria miniatura, por si só, é uma metáfora do íntimo e convida à aproximação. Essas miniaturas que faço são de móveis e utensílios, recriam espaços internos da casa, lembrando uma casa de bonecas. Mas elas não se equivalem, em escala, às bonecas, como se compusesse uma outra dimensão do trabalho. A casa de bonecas é, em essência, uma casa dentro de uma casa, apresentando-nos diretamente a tensões entre duas esferas como interno/externo. “Ocupando um espaço dentro de um espaço fechado, a analogia mais apropriada para a casa de boneca é o relicário ou os recessos secretos do coração: centro dentro do centro, dentro de dentro” (STEWART, 1984, p. 61, tradução livre da autora).



Dessa maneira, o que procuramos é a casa de bonecas dentro da casa de bonecas, que sugere uma interioridade infinitamente profunda. Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1957), fala sobre a imensidão íntima e, talvez, neste ponto, a dicotomia entre exterioridade/interioridade que parecia dividida por uma barreira sólida, se dissolve, ou ao menos cria uma passagem, pois “é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes” (p. 207). Bachelard também se refere ao objeto poético como um transbordar do espaço íntimo: “dar seu espaço poético a um objeto e dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão se seu espaço íntimo” (p. 206).

Por mais ilusório, ou transitável, o conforto do controle que o pequeno permite estabelecer me atrai, principalmente no fazer, pois, como já havia comentado, sempre trabalho tendo como referência o tamanho das mãos ou das pontas dos dedos. Mas, como geralmente faço esses objetos em partes separadas, quando prontos, seguro o objeto com a mão, e essa imagem me traz para essa realidade instável de duas naturezas espaciais duais. Diferentemente deste espaço, a miniatura inserida em um

contexto onde os outros elementos são equivalentes em escala cria uma imagem de natureza verossímil, onde, se o espectador não estivesse vendo presencialmente, não haveria como ter certeza do real tamanho daqueles objetos. Neste caso, cria-se um mundo intocável, como é o caso da casa de bonecas, onde existe essa distância praticamente trágica, onde só podemos observar do lado de fora.

E aqui não há quase espaço; e tu quase te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande possa caber nessa estreiteza.[...]Mas lá fora, lá fora tudo é desmedido. (Rilke em Bachelard, 1957)

Apesar da visível relação do meu trabalho com o brinquedo – afinal são bonecas, miniaturas, casa de bonecas, imagens que remetem quase que instantaneamente à infância e



20



ao brinquedo – pouco vejo de brincadeira no meu fazer, pois nunca criei um enredo, apenas características, sugerindo a formação de possíveis personagens e cenários para alguma narrativa, que nunca é clara, pensamentos difusos que não chegam a constituir histórias. Minha relação com a matéria está muito mais próxima do anatomista que antes eu havia falado, do que da criança. Segundo Susan Stewart:

O brinquedo é a personificação física da ficção: é um artifício para a fantasia, um ponto de partida para a narrativa. O brinquedo abre um mundo interior, prestando-se à fantasia e à privacidade de uma forma que o espaço abstrato, o playground, da brincadeira social não faz. Brincar com alguma coisa é manipulá-la, experimentá-la em conjuntos de contextos, nenhum dos quais é determinativo. (STEWART, 1984, p. 56, tradução livre da autora)

Ao fotografar essas peças – inicialmente para fins de registro – comecei a experimentar composições unindo as miniaturas, criando diferentes ambientes com os mesmos elementos. Quando coloco todas essas pequenas peças em cima de uma mesa e elas começam a se inter-relacionar quase que inevitavelmente. É neste momento que surgem diferentes contextos, e eu tento capturá-los, compreendendo as melhores combinações de móveis, de poses, de ângulos.

Essas peças soltas passam a se juntar em uma infinidade de possíveis combinações que causam um fascínio que remete aos brinquedos que eu mais gostava na infância – os mais cheios de detalhes, de opções personalizáveis, pecinhas minúsculas que por mais zeladas que fossem sempre se perdiam em algum momento. Aqui, lembrei que mesmo nas minhas brincadeiras de criança, o maior atrativo era sempre montar a casa, ou a cidade, o lugar onde as coisas aconteceriam, arrumar as bonecas, deixar tudo minimamente preparado, às vezes tomava conta de um cômodo inteiro da casa, e quando chegava a hora de realmente colocar uma estória em prática dentro daquele cenário, me desinteressava completamente. Minha mãe não entendia, ficava enfurecida dizendo que havia bagunçado

todos brinquedos para nada.

Com relação à fotografia das peças, existe ainda mais um elemento que contribui para a natureza do entendimento lúdico dessa relação foto-brincadeira. Na imagem torna-se impossível saber a escala real, dessa forma torna a experiência da brincadeira ainda mais próxima da vivência do real. Enquanto quando temos esses objetos diretamente na nossa frente é possível estabelecer aquela relação onde nós somos gigantes em relação a eles e, dessa forma, o dominamos. Quando perdemos o referencial de escala é possível uma inserção muito maior no universo da miniatura, como se quebrasse uma barreira que causava distância, ou criasse um outro tipo de distância.



5. Alegoria

Acredito que o conceito de alegoria pode auxiliar na interpretação dessas imagens, especialmente pela possibilidade de transfigurar linguagens e contextos, buscando novos sentidos.

Vejo o próprio processo como alegórico, quando busco insaciavelmente por novas técnicas e formas de unir estas, assim como referências soltas que remontam tempos históricos antecedentes, mas indefinidos, destituídos de seus significados próprios, criando pequenos “Frankensteins”. Afinal, “a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica[...]” (GAGNEBIN, 1999, p. 43). Por vezes chego num ponto que encontro tantas significações para tudo que faço que elas me fogem no mesmo instante, sobrepostas por outras, e eu me perco na incapacidade de deter meus próprios pensamentos. Parece que aqui tudo se conecta em uma vontade de deter, controlar – tanto na teoria, nas ideias, quanto na prática – que é uma esperança vã, inevitavelmente quebrada, que acaba se dispersando e provocando inúmeros desvios, causando angústia, mas também aceitação e, por fim, melancolia.

Como não há mais sentido próprio, sempre surgem novos sentidos, há sentidos demais, o alegorista melancólico inventa cada vez mais sentidos, acrescenta-os segundo seu bel-prazer ou segundo a morte. Nas suas mãos, os objetos perdem sua densidade costumeira e se dispersam numa multiplicidade semântica infinita. [...] O conhecimento alegórico é tomado pela vertigem: não há mais ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento. (GAGNEBIN, 1999, p. 40)

22



Aqui, a própria utilização do estereótipo é alegórica. Ela foge do seu significado original ao criar essas formas delicadas, miniaturizadas, “femininas”, utilizando bordados e tecidos, não busco um entendimento único e absoluto, ou seja, não são simbólicas, mas alegóricas.

Cabe aqui uma interpretação menos precisa, onde o estereótipo é uma tentativa de fuga dele próprio. “O símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa” (GAGNEBIN, 1999, p. 34). Assim, essas imagens estereotipadas deixam rastros para uma interpretação alegórica que permite uma leitura mais ampla dessas figuras: a utilização de pequenos objetos cortantes, rachaduras, partes quebradas ou faltando, assim como os olhares e expressões nos rostos das bonecas podem ser uma porta entreaberta para novas significações.



6. Caminhos dos olhares

Uma vez finalizadas, as bonecas criam vida, tornando-se seres independentes. Não foram poucas as vezes que presenciei reações incomuns para um objeto inanimado quando se trata dessas bonecas, como medo ou admiração. Eu mesma confesso que já virei o rosto delas contra a parede para não ser surpreendida ao olhar para a prateleira durante a noite. A vitalidade das imagens é abordada por Horst Bredekamp em *Teoria do Ato Icônico* (2015).



Aby Warburg aproximou-se como ninguém deste jogo duplo de inorganicidade e vida própria. Num excerto da sua fragmentária psicologia da arte pode ler-se: “Tu vives e não me fazes nada”. Por trás desta observação esconde-se mais uma súplica do que uma certeza. Warburg sabia que as imagens podiam proteger, mas também ferir o eu que está continuamente em formação e carece de proteção. A vitalidade da imagem, com a possibilidade de “fazer-me algo”, incluindo a potência do ferir, pertence às determinações essenciais daquilo que desenvolverei como uma fenomenologia da imagem activa. (p. 13)

Por sua existência tridimensional, as bonecas despertam a sensação de presenciar algo vivo e orgânico. Isso seria o mais próximo do que Bredekamp coloca com ato icônico intrínseco. Os olhares delas provavelmente são o fator mais significativo



em termos de vividez, afinal “as obras que olham atestam que conseguem ver por si mesmas, [...] são assim as guardiãs do acto icónico intrínseco” (p. 192). O que ele coloca como raiz medusante desse tipo de relação com a imagem é resultado do encontro de olhares, onde o observador se sente observado pela obra, causando petrificação.

O mito da Medusa se encaixa aqui nesse silenciamento e petrificação do observador, que é fruto da vitalidade da obra e seu poder de olhar:

26

Visto que certos objectos podiam ter a capacidade de emitir raios visuais, chegou-se a um quiasmo dos olhares, que encarava o ver e o ser visto como efeitos da mesma natureza, mas com sentido oposto. [...]A possibilidade de quem olha para as imagens ser capturado por um poder estranho e misterioso encontrou uma expressão temática concreta em numerosos relatos sobre os movimentos dos olhos ou da cabeça de pessoas representadas.
(BREDEKAMP, 2015, p. 183)



Assim, a imagem “uma vez criada, torna-se independente e objeto de admiração reverente, mas também de medo como a mais forte das sensações” (BREDEKAMP, 2015, p. 11). Mas acredito que essa não é a única forma que o mito da Medusa se encaixa nesta pesquisa. Pensando sobre o processo, especificamente ao criar essas formas a partir da argila – que é matéria orgânica, portanto viva – e posteriormente, ao transformá-las em pedra através da queima, eu torno a mim um pouco Medusa. Simultaneamente existe uma tentativa de devolver a vida ao barro quando faço essas bonecas tão humanas e vivas, criando uma provável relação de vida-morte-vida. Interessante que o nome Medusa vêm do grego “guardiã”, “protetora” e também “sabedoria feminina”, palavras que traçam relações ainda com outros aspectos desse trabalho.

28

27



A própria história da Medusa está calcada em um contexto extremamente misógino que acompanha muitos mitos gregos. Após ser estuprada por Poseidon no templo de Atena, Medusa é severamente castigada, sendo transformada em Górgona – uma espécie de monstro – seus cabelos se convertem em serpentes e ela fica desprovida de qualquer relação humana, tornando pedra qualquer vivente com o qual trocasse olhares.

Dessa forma, percebo então que apresento duas formas distintas de “vivificar” as bonecas. A primeira, como já comentei, seria no objeto em si, sua forma palpável e sua natureza tridimensional que já sugere a ideia de um ser com vida. A segunda acontece ao fotografá-las, pois, na fotografia – assim como tinha falado sobre a foto das miniaturas anteriormente – perde-se o referencial do tamanho,



podendo dar a impressão de que são fotos de pessoas reais, ou então, elas se tornam ainda mais humanas ao serem fotografadas.

Tenho feito um esforço de buscar, no momento da foto, que o olhar delas se volte para a câmera, e essa tentativa revelou novas percepções. Por não terem uma forma estática, sendo maleáveis, manuseáveis, é através da expressão corporal delas e da variedade de poses e ângulos possíveis na fotografia que surgem possibilidades, gerando mudanças que reforçam ainda mais a ideia de vida própria. O interesse pela vida se

manifesta não só na vontade de “dar vida” a essas bonecas através da fotografia e da tridimensionalidade que possuem, mas também na constante referência à natureza e à vida botânica.

29



Nos bordados e estampas me aproprio sempre dos temas florais, que estão presentes de forma pulverizada em tudo que faço. Essa relação com a natureza e a vontade de me relacionar com ela é de longa data. Cultivo diversos tipos de hortaliças, frutíferas e plantas ornamentais na minha casa. Gosto observar o crescimento, as mudanças, os ciclos e os ritmos naturais.

A particularidade da força onírica do mundo vegetal encontra-se precisamente na tranquilidade do seu ritmo lento e na segurança dos ciclos anuais geridos pelas suas próprias leis eternas. Na velha raiz obscura e solitária, o devaneio vegetal funde o passado com a novidade. (MAROTE, 2014, p. 20)

Com isso, a minha vontade de conexão com a vida orgânica traz aspectos imagéticos de representação das plantas, e as próprias plantas reais estão também presentes no processo e nas peças finais. Aqui estou me referindo especialmente a duas técnicas de fotografia alternativa com elementos naturais que despertaram meu interesse, estas, por sua relação com o tempo, se assemelham processualmente a outros procedimentos que recorro.

A técnica da antotipia foi empregada para fazer fotogramas que foram transformados em papéis de parede das casinhas de cerâmica que são apoio para a criação de cenários

em miniatura. Essa técnica consiste na extração do suco de flores, folhas ou raízes que possuem forte pigmentação, depois esta emulsão fotossensível é aplicada sobre papel, e após a secagem, são posicionadas as plantas escolhidas em cima do papel que é então prensado com vidro, passando por longas exposições ao Sol – mais ou menos de um a quatro dias, depende muito da intensidade do Sol no dia – até que a coloração se desbota na parte onde a luz atuou, gerando uma imagem positiva, como uma sombra. Depois de obter essas imagens, digitalizei e criei padrões através do Photoshop.

30



31



32



33



34



35



36



37



38





39

Escolhi, fazer fotogramas utilizando apenas ervas daninhas encontradas no pátio da minha casa. Pois a casa é um lugar que está relacionado com todos os aspectos da minha produção, e do qual passo maior parte do meu tempo. Talvez devido a minha experiência plantando e sabendo a fragilidade e o cuidado necessário com muitos tipos de plantas, vejo nessas ervas daninhas um símbolo admirável de resistência. Nascem firmes e fortes em meio ao concreto, sem praticamente nenhuma condição para a vida, elas encontram em qualquer rachadura na parede uma brecha para sua existência, e isso, para mim, funciona – mais uma vez – como uma metáfora do ser mulher, e aprender a se adaptar aos meios mais inóspitos.

A outra técnica que utilizei para fazer retratos das bonecas é o chlorophyll print. A técnica de impressão em clorofila por branqueamento é um processo de eliminação de corantes no qual a ação da luz solar branqueia os pigmentos verdes da clorofila presente nas folhas até que estes se desbotem em tons pálidos ou amarelados. Ao usar este método, coloco transparências sobre as folhas, prensando-as entre um suporte de material firme e um vidro, permitindo que os raios solares entrem em contato direto com a folha. As áreas claras da transparência serão as áreas desbotadas na impressão, assim, é preciso ser um positivo da imagem desejada. Corto a folha da planta somente quando há possibilidade de expor à luz solar imediata, com isso, é preciso reconhecer a amostra do espécime que está mais apta a gerar uma imagem de melhor qualidade, geralmente os mais novos e de coloração mais verde. Se a folha secar antes de descolorir, não gravará nenhuma imagem, pois o procedimento só demonstra resultados em folhas que ainda estão vivas. As propriedades de cada folha e a intensidade solar do dia irão definir as características da imagem obtida. As espécies de plantas mais propícias para este processo até então identificadas nesta

pesquisa são: *Iresine herbestii*, *Salvia splendens*, *Brassica oleracea var. italica*, *Sechium edule*, *Hibiscus rosa-sinensis*, *Hydrangea macrophylla*.

Novamente aqui, retorno a figura do anatomista, nesse caso relacionado a anatomia vegetal: reconhecer as espécies, identificá-las por seu nome científico, é um processo mais próximo daquele cuidadoso e minucioso do anatomista dos objetos – que antes havia citado – do que parece. Além da meticulosa escolha da folha e da planta, o resultado vai variar de acordo com fatores climáticos, ficando até três dias em exposição – de acordo com a minha experiência. Assim como com a argila, esse processo se altera de acordo com o dia, o Sol, a temperatura, e tem seus resultados tão quanto, ou mais, imprevisíveis. Muitas plantas não geram imagem alguma, outras possuem muita água e acabam se desmanchando no processo, por isso, como tudo que faço, é preciso ter paciência, assim, o tempo da espera – tão presente nessa pesquisa – aqui se mostra essencial.

Comecei a cultivar plantas especialmente por sua capacidade fotossensível. Plantar, esperar a planta crescer e se

desenvolver para, então, gerar fotografias a partir dela, foi o que agregou um vínculo afetivo às imagens, além do aspecto científico e investigativo que envolve dedicação para descobrir quais plantas produzem melhores fotografias e como se comportam na exposição ao Sol.



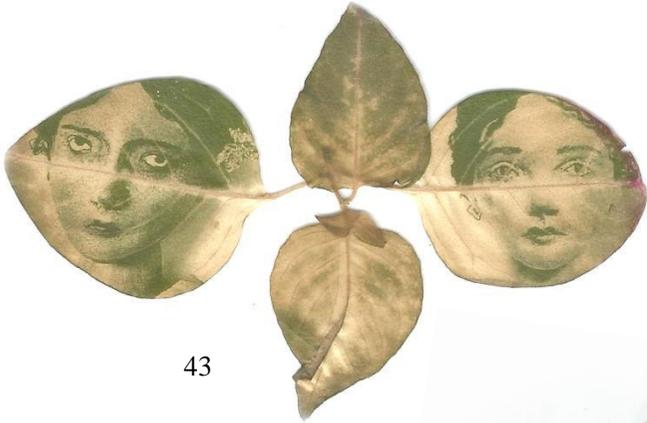


41



42

57



43



44



45



46

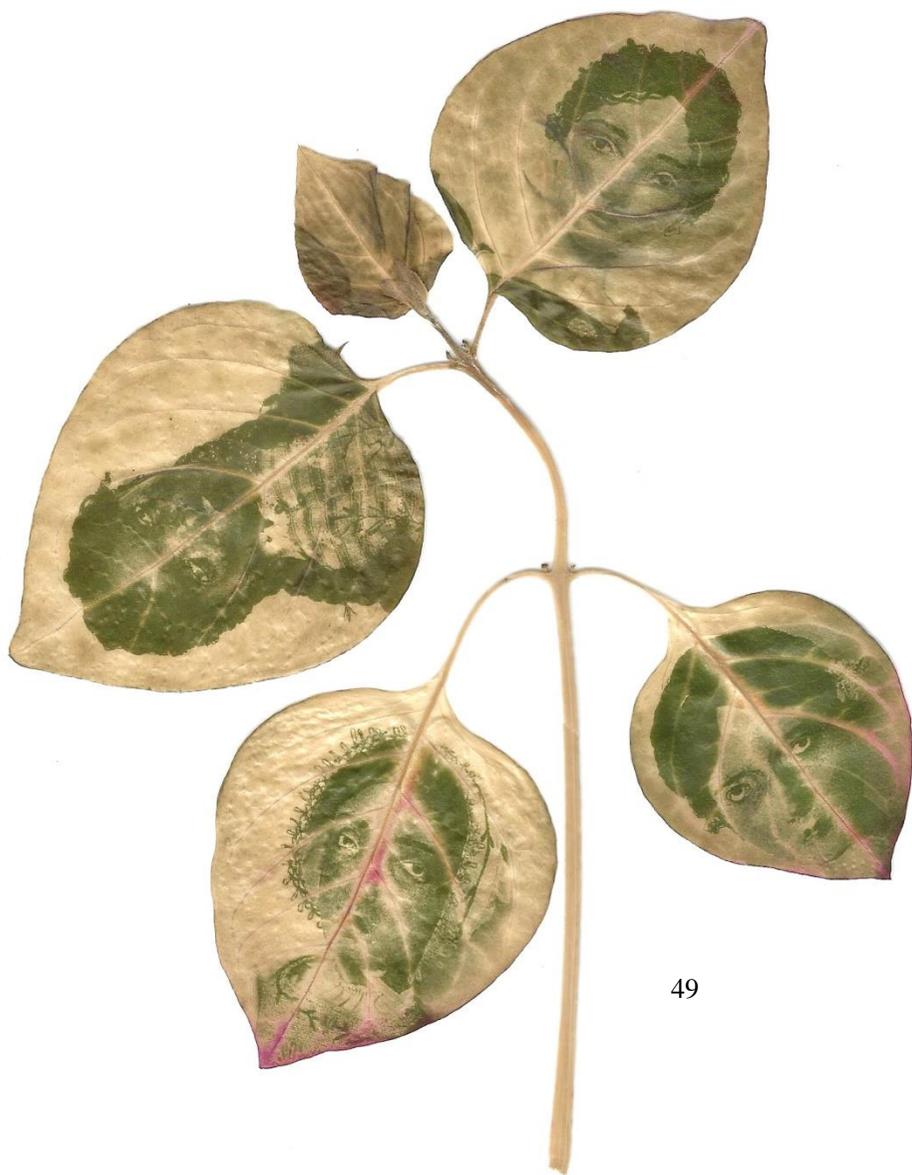


47



48

59



49



50

7. Marlies Ritter

Separei a Marlies por questões objetivas, pois percebi que ela se encaixa em muitos aspectos desta pesquisa e ficou difícil escolher um capítulo para falar dela. Conheci Marlies Ritter este ano, fui visitá-la em sua casa aconchegante e cheia de detalhes, onde me recebeu com muita gentileza, chá e biscoitos. Nossos trabalhos podem parecer muito distintos pois, formalmente, não são próximos. O que nos une é aquilo que está por trás do trabalho, na forma como lidamos com as coisas, percebo isso ouvindo ela falar sobre seu processo de criação.

Nos aproximamos não só na escolha dos materiais (ela trabalha principalmente com argila, mas também faz panos bordados), mas especialmente na nossa forma de lidar com o tempo das coisas. Marlies transforma quilos e quilos de argila em pequenas lentilhas, esse processo leva tempo até ter uma quantidade significativa de lentilhas, enquanto a minha demora se coloca mais no detalhamento, a dela se coloca na quantia, e também no cuidadoso acabamento polido das peças. Mas é a mesma relação de um trabalho que se constrói e se estende no tempo, custando a ficar pronto.

A intimidade, no trabalho da Marlies, se coloca além da intimidade com os materiais que falo sobre. As criações dela estão inteiramente ligadas com suas experiências de vida, cada trabalho tem por trás uma história de sua vida pessoal, em seu universo doméstico, essas histórias, acredito serem ao mesmo tempo, muito particulares e também, de certa forma, universais. Ela nos conta sobre como surgiram as suas laranjinhas de cerâmica, que são reproduções de laranjas de uma espécie pequena, da qual as mulheres de sua família tinham a tradição de fazer geleia.

Nos fundos da nossa casa, haviam 34 pés de laranjinhas (kumquats), enfileirados como uma cerca. Todos os anos, no inverno, minha avó e minha mãe faziam geleia dessas frutinhas. Depois chegou a minha vez e a minha filha aprendeu a fazer comigo. [...] Uma manhã, lavando os tênis dos guris no tanque, olhei para o jardim, e vi pela porta aberta, que as laranjinhas das nossas árvores estavam gordas e douradas. Parei um momento de escovar e pensei, sempre olhando para as frutas maduras: “quando é que vou arrumar tempo para fazer geleia”? A frustração se instalava. Mas o que me adiantava fazer mais essa e mais aquela, era um sem fim de laranjinhas, anos que passavam, e geleias a serem feitas. Eu precisava preparar as laranjinhas para uma geleia de sempre, uma que não fosse esquecida, uma que fosse do mundo e nela deixasse perpetuados todos os gestos da minha avó, da minha mãe, da minha sogra, e meus. Então fiz o trabalho ao qual dei o nome de “Constança, estas laranjinhas a mãe cortou para ti”. Desde então olho para as frutinhas maduras sem ansiedade. (RITTER, 1980)



Marlies Ritter
Meias-Laranjas (1982)
terracota em gamela de madeira
série: Laranjinhas

A delicadeza, intimidade e o universo feminino são fortes questões em comum entre Marlies e eu. Em certa entrevista ela fala uma frase essencial que despertou meu entendimento do trabalho dela e da nossa aproximação, sobre onde encontra estímulo para fazer: “Eu nunca busquei nada lá fora, porque já tem tanta coisa aqui dentro.”(RITTER, Marlies)

Nossas questões são muito próximas, mas o que nos difere especialmente é o ângulo em que nos colocamos em relação a elas. A Marlies está constantemente inserida dentro do seu próprio trabalho, ele é fruto da vida e do cotidiano dela. Distintamente, eu apresento um olhar que constrói-se de fora

para dentro, uma visão distante, que trata as coisas com um afastamento necessário para transformá-las em objeto de estudo, por vezes escorregando e se fundindo com a vida, mas sempre numa tentativa de distanciar para deter. A vontade de deter é também crucial no trabalho da Marlies, mas deter no sentido de eternizar: “Meu trabalho nasce de uma necessidade muito forte de dar permanência ao que é finito”.(RITTER, Marlies) Essa disparidade de perspectiva se mostra claramente nas coisas que fazemos, inclusive nas nossas relações de escala dos objetos.

8. Notas sobre a montagem

Resolvi estabelecer duas situações. Em uma parede pretendo colocar uma única prateleira longa que remete a linearidade e a constância do processo e do gesto, nessa prateleira estarão algumas bonecas, e na parede acima dela posicionarei as casinhas, criando pequenos ambientes em miniatura, dispostos, e criando relações através de pequenas escadinhas que traçam caminhos entre a prateleira, o chão e as casinhas. Na outra parede colocarei os retratos das bonecas emoldurados, e no chão, logo abaixo desses retratos, uma mesa e uma cadeira em tamanho real, pois assim pretendo criar uma relação de escala onde reforço a ideia de “vida real” das bonecas através da relação entre os móveis e os retratos, criando um jogo de escala onde pode parecer estar inserido dentro de uma casa de bonecas. Em cima da mesa estarão dispostos os retratos nas folhas, pois acho que a mesa é um suporte que sugere essa relação de pesquisa que envolvem essas imagens. As bonecas não estarão apenas na prateleira, mas em vários pontos espalhados pela montagem. Essa ideia surgiu partir de uma percepção que tive dentro do atelier. Separei as

bonecas em vários cantos do atelier, pois estava fazendo uma organização – botei em uma prateleira as que precisavam trocar de roupa, em uma mesa as que estavam sem cabelo, em outra prateleira as que já estavam prontas, e em uma cadeira as que precisavam ainda de pequenos ajustes – criando um ângulo entre elas de forma que eu não conseguiria olhar para todas ao mesmo tempo, pois em todos os pontos que me posicionava para trabalhar estava de costas para alguma boneca e isso me causou terrível incômodo de forma que não consegui trabalhar. Já era de madrugada e aquelas bonecas estavam todas na minha volta. Sentia de fato que elas podiam me olhar. Apesar de provavelmente o espaço pequeno do meu atelier oferecer essa relação mais contundente de cercamento do que na Pinacoteca, percebi que a potência que elas possuem de gerar medo ou sensação de vida estava conectada com suas posições no espaço. O objeto, então, volta a questionar sua condição de objeto. De certa forma ele cobra sua vida, seu espaço. Talvez veja nele meu próprio reflexo, reconhecendo isso, me assusto, petrifico, e se meu reflexo me assusta, tornei-me minha própria Medusa.

9. Conclusão

É a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as derrogações a um emprego não contraditório dos conceitos. Visto que o pesquisador em artes plásticas parte de sua prática, trata-se para ele de continuar dócil às suas injunções mesmo quando elas vão contra toda a lógica. Longe de procurar subsumir sua prática a um conceito prévio que seria cientificamente aceitável (isto é, desprovido de contradições internas a sua utilização), trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que trabalha, contradição inclusive, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela. (LANCRI, p. 29)

Oscilando entre ínfimo e o infinito, entre o vulnerável e o ameaçador, a vida e morte, percebo que nessas fronteiras de contradição que atua essa pesquisa, aproximando coisas que antes me pareciam distantes. Abordei as questões que surgiram neste processo, verbalizando o concreto e, por vezes, materializando o subjetivo, busquei clareza e sinceridade nas minhas observações. Mas também percebi a veracidade das palavras de Sennet quando diz que “[...]o que somos capazes de dizer em palavras pode ser mais limitado que aquilo que fazemos com as coisas. O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance de

capacidade verbal humana explicar[...]” (2008, p. 111). Também acredito que existem outras percepções possíveis que são sempre pertinentes, aquelas que não fui capaz de captar, ou então de colocar em palavras, pois estão sempre surgindo e se renovando, e por isso mesmo me parece tão difícil a tarefa de “concluir”, pois conclusão indica fechamento, término, finalização, mas – veja só, mais uma contradição – esta pesquisa eu vejo mais como uma introdução, preâmbulo, que ainda tem inúmeros desdobramentos a serem explorados.

O corpo se encontra ainda em estado de inércia, o temor do fim mantém o estado de coisas que me habitam em deslocamento e desdobramento seguindo uma linha de costura que permeia e segue sem arremate. O trabalho ainda espera sua montagem, o que, mesmo com planejamento, provavelmente levará para novos dilemas e desvios.

10. Legendas das imagens

1. Cabeceira de cama, 2018, cerâmica e betume, 4,5x7x0,5cm
2. Pedaco de argila na mão.
3. Peças desmembradas das bonecas.
4. Açucareiro, 2018, cerâmica esmaltada, 2x2x2cm.
5. Cabeça de boneca em processo na mão.
6. Partes quebradas de miniaturas de móveis.
7. Cadeira, 2018, cerâmica e betume, 9,5x4x3,5cm.
8. Penteadeira, 2018, cerâmica e betume, 12,3x8,5x2,5cm.
9. Vestido de boneca (ver figura 24) e sofá em cerâmica, betume, tecido e enchimento (2017), 8,5x10,5x4,5cm.
10. Tortinha, 2018, biscoito, 1,5x1,8x1cm. Bolo, biscoito, 2018, 1,5x1,8x1,8cm. Bolachinhas, biscoito, 1x1x0,2cm cada.
11. Bule, 2017, cerâmica esmaltada 3x3,5x2. Xícara, 2017, cerâmica esmaltada, 1,3x2x1,5cm.
12. Algumas ferramentas que utilizo.
13. Boneca, 2018, cerâmica, tecido, enchimento, bordado, linha de overlock e giz pastel seco, 48x15x8cm.
14. Bordado ponto cruz em linho, 2018, 8x6cm.
15. Vestido bordado, 2017, algodão cru e linhas, 32x18cm.
16. Cadeira com estofado bordado, 2018, cerâmica, betume, bordado, tecido, enchimento, 9x3,7x3cm.
17. Xícaras, 2018, cerâmica esmaltada, 1,3x1,8x1,2 cada. Pratinho 2018, cerâmica esmaltada 2,2x2,2x0,5cm.
18. Casinha maior, 2018, cerâmica e papel de parede, 19,5x15,5x5,5cm. Casinha menor, 2017, cerâmica 3x2,5x2,2cm.
19. Vaso, 2018, cerâmica esmaltada, 5,2x3x3cm.
20. Casinha, 2018, cerâmica e papel de parede, 18x18x7cm. Caminhinha, 2018, cerâmica, betume, tecido, enchimento, 7x5,5x12,5cm. Criado mudo, 2018, cerâmica, betume, 4x3,8x2,5cm. Vaso 2018, cerâmica esmaltada, 2,4x1,8x1,8cm.
21. Gaveteiro, 2018, cerâmica e betume, 6,7x8,3x4,3cm.

22. Casinha rachada, 2018, cerâmica e papel de parede, 34x18x9,5cm.
23. Guarda-roupas, 2018, cerâmica e betume, 13,7x6,7x3,3cm.
24. Três bonecas, 2018, cerâmica, tecido, enchimento, linha de costura, bordado, betume, renda, giz pastel. Da esquerda para direita: 45x14x8cm, 44x16x8cm, 46x20x8cm.
25. Boneca, 2018, cerâmica, tecido, giz pastel seco, linha de overloque, enchimento 45x12x7,5 cm.
26. Boneca, 2018, cerâmica, tecido, giz pastel seco, linha de costura, enchimento, bordado, 45x16x8cm.
27. Bonecas gêmeas, 2018, cerâmica, tecido, giz pastel seco, linha de costura, enchimento, bordado, da esquerda para direita: 46x16x8cm, 47x16x8cm.
28. Boneca olhando para baixo, 2018, cerâmica, tecido, giz pastel seco, linha de costura, enchimento, bordado, 45x14x8.
29. Mesma boneca da imagem 28, olhando para câmera.
30. Fotograma a partir de antotipia de pimentão vermelho.
31. Fotograma a partir de antotipia de repolho roxo.
32. Fotograma a partir de antotipia de beterraba.
33. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de vinho tinto.
34. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de repolho roxo.
35. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de beterraba.
36. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de flores de bougainville.
37. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de flores de bougainville.
38. Padronagem feita digitalmente a partir de fotograma em antotipia de pimentão vermelho.
39. Erva daninha encontrada na parede da área externa da minha casa.
40. Retratos em folha de *Hibiscus rosa-sinensis* (Hibisco), 13x12cm.

41. Retrato em folha de *Salvia splendens* (Sangue de Adão), 14x9cm.
42. Retrato em folha de *Salvia splendens* (Sangue de Adão), 17,5x11cm.
43. Retrato em folha de *Iresine herbestii* (Coração Magoado), 7x10cm.
44. Retrato em folha de *Iresine herbestii* (Coração Magoado), 8,5x5,5cm.
45. Retrato em folha de *Iresine herbestii* (Coração Magoado), 12x8cm.
46. Retrato em folha de *Salvia splendens* (Sangue de Adão), 16x10cm.
42. Retrato em folha de *Bougainvillea Spectabilis* (Bougainville), 7x5cm.
48. Retrato em folha de espécime não identificada, 14x6,5cm.
49. Retratos em ramo de *Iresine herbestii* (Coração Magoado), 17x17cm.
50. Retrato em folha de *Brassica oleracea var. italica*, *Sechium edule* (Brócolis), 29x16cm.

11. Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação**, SP, Ed. 34, 2002.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, v. 19, p.21-28, jan. 2002.
- BRITES, Blanca; TESSELER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora Ufrgs, 2002.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material- São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LOPONTE, Luciana. **Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência** - Rio Grande do Sul, 2006.
- MAROTE, Mariana Marques Olim. **Herbarium Caminhada: das Confidências da Matéria ao Gesto Poético**. 2013. 71 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte, Arte Multimídia, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

- SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- SIMIONI, Ana Paula C. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em:
<http://www.ifch.unicamp.br/proa/artigosII/anasimioni.html>
- STEWART, Susan. **On Longing**: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. London: Johns Hopkins University Press, 1984.
- PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. New York: Women's Press, 1984. 247 p.