



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDREA LILIANA REY SANDOVAL

DE RENDA E DE PELE: FAZERES COM FIO – MARCAS DO CONTATO

FORTALEZA

2018

ANDREA LILIANA REY SANDOVAL

DE RENDA E DE PELE: FAZERES COM FIO – MARCAS DO CONTATO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Teixeira Marinho

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S21r Sandoval, Andrea Liliana.
De renda e de pele : fazeres com fio – marcas do contato / Andrea Liliana Sandoval. – 2018.
123 f. : il. Color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de PósGraduação em Artes, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Claudia Teixeira Marinho.
1. Renda de Bilro. 2. Marca. 3. Pele. 4. Contato. 5. Processo criativo. I. Título.

CDD 700

ANDREA LILIANA REY SANDOVAL

DE RENDA E DE PELE: FAZERES COM FIO – MARCAS DO CONTATO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Claudia Teixeira Marinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Cristiane Ferreira Mesquita
Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que com seu contato deixaram uma marca neste período da minha vida. De maneira especial à minha família que abrindo as portas da sua casa, abriram muitas janelas para me trazer ao Brasil.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do ICA, ao seu corpo docente, e à Capes pela bolsa concedida através do Programa de Alianças para a Educação e Capacitação (PAEC): Organização dos Estados Americanos (OEA) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB).

RESUMO

De Renda e de Pele é uma pesquisa que trata de uma imersão em procura de expressões artesanais, características do estado do Ceará-Brasil, especificamente a *Renda de Bilro*. Relato aqui uma experiência na qual fiz apropriações de peças feitas por artesãos locais, que derivaram em uma série de trabalhos artísticos onde explorei a correspondência plástica do tecido com a pele humana, suas marcas e a ligação tangível e poética das duas superfícies com o sentido do tato. Esse percurso me permitiu também refletir em torno ao meu processo criativo e aos procedimentos anteriormente utilizados, para aplicá-los e compartilhá-los nesta busca, o que foi possível devido a uma metodologia que deu relevância à prática e à troca de conhecimentos dentro de um grupo de pesquisa. Além disso, trouxe à discussão a voz de alguns teóricos que incentivaram e deram consistência às minhas reflexões, e artistas que se cruzam com o meu fazer, seja pelo uso da mesma matéria (tecido-fio), ou pelo jeito de proceder para criar.

Palavras-chave: *Renda de Bilro*. Marca. Pele. Contato. Processo criativo.

ABSTRACT

Of lace and skin is a research about an immersion in search of characteristic artisanal expressions in the state of Ceará, Brasil, specifically the bobbin lace. Here, I recount an experience in which I did appropriations of pieces made by local artisans that developed into a number of artistic works where I explored the plastic correlation between the cloth and the human skin, their markings and the tangible and poetic connection of both surfaces with the sense of touch. This journey also allowed me to reflect upon my creative process and the procedures I had used previously. Consequently, I was able to apply and share them in this search, something that was possible due to a method that gave importance to the practice and the sharing of knowledge within a research group. In the same way, I brought to discussion the voice of some theorists that fostered and gave consistence to my reflections, and also artists who share my work, either for using the same material (cloth – thread) or for the creation patterns they employ.

Keywords: Bobbin lace, Markings, Skin, Contact, Creative Process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1— Desde Adentro. Andrea Rey. 3m ² . Instalação. Costura, tecido, cabelo. Detalhe. (2004)	14
Figura 2 — <i>Vísteme</i> . Andrea Rey. Bordado com cabelo sobre renda de roupa íntima feminina. Intervenção sobre parede. 15 X 24 cm cada peça: 1/6. Detalhe. (2006).....	15
Figura 3 — <i>La niña</i> . Andrea Rey. Instalação. Costura, tecido, aplique, cabelo humano. 3m ² . Detalhe. (2010-2011)	16
Figura 4 — <i>Umbral Abierto</i> . Andrea Rey. Fotografia. Registro ação. (2007-2008).....	18
Figura 5 — <i>De renda e de pele</i> . Andrea Rey. Renda de Bilro, tecido, espinhos. Detalhe. (2017)	23
Figura 6 — <i>Velar</i> . Andrea Rey. Escultura (tecido reutilizado-véu-laço-bordado-cabelo humano). 23 X 20 X 12 cm. Detalhe. (2015).....	24
Figura 7 — Explorações com Renda de Bilro. Fotografia. Detalhe. (2017).....	25
Figura 8 — <i>Bordo tu historia con la mía</i> . Andrea Rey. Retrato bordado com cabelo, véu de nylon, veludo. 40 X 70 cm (2010)	25
Figura 9 — Folha caderno de anotações. Andrea Rey. Desenho com papel rasgado. 22 x 30 cm. (2017)	26
Figura 10 — <i>Retorno</i> . Andrea Rey. Escultura. Tecidos reutilizados. (2010).....	27
Figura 11 — <i>Anatomia do Corpo Humano</i> . G. Bidloo. Amsterdã. (1685)	31
Figura 12 — Sem título, Louise Bourgeois. Roupas, osso, borracha e aço. 300.4 x 208.3 x 195.6 cm. (1996)	35
Figura 13 — <i>Mulher Espiral</i> . Louise Bourgeois. Tecido. 175.3 x 35.6 x 34.3 cm. (2003)	35
Figura 14 — <i>Atrabilarios</i> . Doris Salcedo. Instalação. Sapatos, fibras de animal. Detalhe. (1992-2004).....	36
Figura 15 — <i>Unland</i> . Doris Salcedo. Instalação. Mesas de madeira, cabelo humano. Detalhe. (1995-1998).....	39
Figura 16 — <i>Sillas Vacias</i> . Doris Salcedo. Registro processo. (2002)	39
Figura 17 — <i>A flor de piel</i> . Doris Salcedo. Pétalas de rosa, linha costurada. (2011-2012)	40
Figura 18 — <i>Eu preciso destas palavras- escrita</i> . Arthur Bispo do Rosário. Estandarte. Tecido, linha. (s.d.).....	42
Figura 19 — <i>Tesoura F618 órfã</i> . Arthur Bispo do Rosário. Metal, madeira, tecido e linha. 45x15 cm. (s.d.).....	45

Figura 20 — <i>Estruturação do self</i> . Lygia Clark. Objetos relacionais. (1979-1988)	48
Figura 21 — <i>Minha pele e a Renda de Bilro</i> . Andrea Rey. Primeiros momentos de contato. Registro fotográfico. (2016).....	49
Figura 22 — Sequência Marluz fazendo Renda. Fortaleza – Ceará. Beira Mar. (2016).....	51
Figura 23 — Bicos de Rendas de Bilro, adquiridos na feira da Beira-Mar. Rendeira Marluz. Fortaleza – Ceará. (2016)	52
Figura 24 — Pássaro de Renda de Bilro. Rendeira Olenir. Pontos: perna cheia Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016).....	54
Figura 25 — Detalhe Renda que vinha com um cabelo emaranhado. Pontos: Meio ponto e perna cheia. Adquirida no Mercado Central. Fortaleza- Ceará. (2016)	54
Figura 26 — Enfeite para blusa. Renda de Bilro. Rendeiras da Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)	55
Figura 27 — Visita 1. <i>Olenir Vieira</i> . Rendeiras Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016).....	56
Figura 28 — Visita 2. Maria Cleide. Rendeiras. Prainha Aquiraz – Ceará. (2016)	57
Figura 29 — Grupo de pesquisa. Aprendizado da Renda de Bilro. Rendeira Olenir. Prainha Aquiraz – Ceará. (2016)	58
Figura 30 — Coração de Renda de Bilro. Rendeiras da Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)	58
Figura 31 — Visita 3. Renda em processo, pique, espinhos. Rendeira Olenir. Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016).....	59
Figura 32 — Visita.1. Centro das Rendeiras. Iguape. Ceará. (2016)	60
Figura 33 — Rendeira Rosa Ribeiro. Emcetur. Fortaleza-Ceará. (2017).....	61
Figura 34 — Renda de linha fina. Rendeira Rosa Ribeiro. Emcetur. Fortaleza–Ceará. (2017)	62
Figura 35 — Folha caderno de anotações. Renda de Bilro manchada com maquiagem intervinda com crochê. 22 X 30 cm. (2016).....	64
Figura 36 — Exploração Renda de Bilro, renda de plástico, crochê 8 X 13 X 15 cm/15 X 18 X 15cm. (2016)	65
Figura 37 — Exploração. Toalha, Renda de Bilro, crochê, maquiagem e outros pigmentos. 5 X 15 X 13 cm. (2016)	65
Figura 38 — Exploração. Renda de Bilro, crochê. 11 X 7 X 1 cm. (2016)	66
Figura 39— Ação 1. <i>Vestido para dedos</i> . Andrea Rey. Registro ações. (2017)	67
Figura 40 — Ação 2. Tecido na pele. Andrea Rey. Registro ações. (2017).....	68
Figura 41 — Ação 3. <i>Narrativa lunar</i> . Andrea Rey. Registro ações. (2017).....	69
Figura 42 — Ação 4. <i>Furo o furado</i> . Andrea Rey. Registro ações. (2017)	70

Figura 43 — Coleção de marcas da pele. Mulheres de meu mundo afetivo. Fotografia. (2016)	77
Figura 44 — Coleção de marcas da pele. Mulheres de meu mundo afetivo. Fotografia. (2016)	77
Figura 45 — Coleção: marcas e Renda de bilro. Estrias Abdômen Maria A. Detalhe. (2016).	78
Figura 46 — Detalhe mesa de trabalho com o processo de armação dos botões de marcas. (2017)	87
Figura 47 — Botões com marcas impressas sobre tecido. Detalhe. (2017)	87
Figura 48 — Veste com botões, Renda de Bilro. Tecido. Processo. Detalhe. (2017)	88
Figura 49 — <i>Na sua pele</i> . Andrea Rey. Veste com botões (Renda de Bilro, tecido, macramê, fotografia) Detalhe. (2018)	90
Figura 50 — <i>De Renda e de Pele</i> . Andrea Rey. Instalação na exposição 68. Salão de Abril. (2017)	93
Figura 51 — <i>De Renda e de Pele</i> . Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça. 90x20x8cm (2017)	94
Figura 52 — <i>De Renda e de Pele</i> . Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça. 35 X 28 X 6 cm (2017)	94
Figura 53 — <i>De Renda e de Pele</i> . Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça. 120 X 22 X 14 cm. (2017)	95
Figura 54 — <i>De Renda e de Pele</i> . Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. 83 X 17 X 14 cm. Detalhe da peça (2017)	96
Figura 55 — <i>Órgãos coletivos</i> . Andrea Rey. Explorações com corpo, peça 1. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)	98
Figura 56 — <i>Órgãos coletivos</i> . Andrea Rey. Explorações com corpo, da peça 2. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)	99
Figura 57 — <i>Órgãos coletivos</i> . Andrea Rey. Explorações com corpo, peça 3. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)	102
Figura 58 — <i>Folheto Processo</i> . Maritza Álvarez / Andrea Rey. Encadeamentos da pesquisa: De Renda e de Pele: fazeres com fio-marcas do contato. (2018)	103

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 PLANO POÉTICO. VERBOS DO FAZER CRIATIVO	22
2.1 Inventário de ações vigentes	22
2.2 O trânsito pelas superfícies, ruas e conceitos	30
2.3 Artistas com fio e agulha. O trânsito pelos processos artísticos.....	33
3 O NASCIMENTO DA TRAMA - SENTIRES DA COLETA	50
3.1 Trabalho de campo: Olhar, render, partilhar	50
3.2 Depois de tentar dançar com os bilros.....	63
3.2.1 Retratos do contato.....	67
4 DO CONTATO: CIRCUNDAR O ACABADO/INACABADO.....	71
4.1 Superfície envolvente.....	71
4.2 Poéticas: para atingir a pele (fala-muda)	76
4.2.1 Manifestar a pele	79
4.3 Intermitências da trama, frequência do toque.....	85
4.4 Órgãos coletivos. Insistência do contato	97
5 ENCADEAMENTOS TEMPORÁRIOS, CONTEMPLAÇÕES CONSTANTES.....	103
REFERÊNCIAS	107
ANEXO A – Folhas caderno de anotações. Andrea Rey (2016-2017)	111
ANEXO B. Corpecendo trabalho com o grupo de pesquisa (2017).....	118
ANEXO C. Folheto Processo. Maritza Álvarez / Andrea Rey. 2018	120

1 INTRODUÇÃO

De Renda e de Pele partiu do interesse de dar continuidade a meu processo criativo referente às peças que tinha feito com tecido e fio, a partir das quais foi surgindo uma inquietação por trabalhar em volta de alguma produção de artesanato, que contemplasse materiais iguais ou similares como recursos para a concepção de objetos. Ao mesmo tempo, desejava ligar essa inquietação à outra recorrente, que é o fato de ter usado em alguns processos o tecido para interpretar o corpo desde a cobertura que o percorre, a pele.

Nos últimos doze anos, eu criei uma série de trabalhos a partir de procedimentos relacionados à construção de peças de tecido, em termos escultóricos,¹ e ao uso de linhas em suas diferentes possibilidades, como material de união ou como uma ferramenta para desenhar (Figuras 1 e 2). Em vista disso, falar sobre quais são os aspectos que se percebem em meu processo criativo é primeiro dizer que eu vivo entre o fio e a agulha. O olhar fixo nos procedimentos que nascem da dança² desses elementos surgiu no processo de criação da proposta chamada *Desde Adentro* (2004). A instalação se constituía por uma série de 14 peças de tecido, muito pequenas (10 cm), todas elas diferentes, penduradas em caixas vermelhas, também faziam parte do trabalho três caixas contendo algumas roupas que eu tinha mantido ao longo do tempo como lembrança (um par de sapatos, um vestido e uma colcha). Finalmente, no mesmo espaço, um quarto elemento: uma espécie de cordão umbilical criado com a ajuda de pessoas emocionalmente ligadas à minha vida; peça de quatro metros de comprimento feita juntando aros de tecido que eu costurei com meu cabelo.

Tecidos, linhas, cabelos próprios e de pessoas próximas foram os materiais exatos para fazer a ligação do corpo-objeto que me interessou naquele momento – e se propagou na presente pesquisa. O projeto *Desde Adentro* marcou o uso de procedimentos aos quais eu estou ainda conectada: a apropriação de certas peças de importância estética e/ou simbólica; a

¹Sem ligar diretamente este termo aos materiais e procedimentos tradicionais caso contrário, aproveitando o potencial do novo material conquistado (tecido), propondo sua maciez como força, criando desde essa característica peças tridimensionais que exaltam no espaço sua leveza e pequeno tamanho.

²Falo em dança como um recurso metafórico, mas também no sentido de perceber no processo uma relação com o efêmero que ela possui. A costura, a tecelagem, o bordado etc., são técnicas que envolvem ações que acontecem antes da peça acabada. Muitas vezes tenho feito registros para tentar capturar esses encontros do corpo, a matéria e o movimento, como no caso do trabalho “*Umbral Abierto*”, descrito posteriormente.

vinculação de pessoas próximas e o uso de técnicas que vêm dos trabalhos manuais e artesanais que eu vi de perto desde a infância, por meio das criações domésticas de minha avó³.

Lentamente, percebi que os procedimentos e as capacidades expressivas desses materiais são inesgotáveis em minhas mãos e que trazem a sutileza buscada para dar “solução” a meus interesses temáticos. Além disso, depois de fazer gravura, pintura, desenho, fotografia (na graduação), eu reconheci perfeitamente a minha propensão para “o mais real”, ou “mais tangível”, para o que eu posso: **1.dobrar, 2.cortar, 3.enlaçar, 4.rasgar**, – aquilo que parecido com meu corpo permite-me **5.fazer** presença no espaço. Quando estou tecendo, bordando, costurando vejo como esses fazeres implicam ações de contato com uma materialidade cheia de histórias. No meu processo de criação, consigo-me **6⁴.apropriar** de peças antigas que misturo com peças novas que acho no comércio. Em *Vísteme* (2006 – Figura 2), por exemplo, fiz seis peças com *lingerie*. Nesse trabalho, eu estava interessada em observar o desenho original dos tecidos, para dar valor à linha os bordei com cabelo; pensava na relação do corpo com aquela roupa íntima que tocou a pele. Na peça *La niña* (2010/2011 – Figura 3), eu peguei uma colcha que pertencia à minha avó e com ela costurei uma menina para falar sobre as conexões entre as mulheres de minha família. Trabalhar com essa colcha em meu pensamento era como se estivesse trabalhando com a pele de minha avó, para construir um novo ser depois de perdê-la.

³Lembro-me que eu chegava a sua casa e aí estava ela com um pano branco nas mãos, sempre um tecido branco. Parecia que se fundisse no padrão floral que gradualmente coloreava com os fios, que com suas grandes mãos seguiam a rota cinza do desenho daquela natureza artificial. Outra característica do gesto de bordar de minha avó era uma dose de concentração, a capacidade de estar imersa nesse desenho, de me ver por um momento e em seguida retornar imediatamente a ele. Ficava em uma sorte de esfera que a levava a uma dimensão pausada onde podia pensar sem pressa, ao ritmo de cada ponto.

⁴Identificar esses verbos foi importante, dado que funcionaram como uma estratégia metodológica para reconhecer aspectos (passado e presente) do processo criativo. A partir disso, a pesquisa vai se traçando tendo os verbos como norteadores das reflexões conceituais e das explorações plásticas.

Figura 1— Desde Adentro. Andrea Rey. 3m². Instalação. Costura, tecido, cabelo. Detalhe. (2004)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2004).

Figura 2 — *Vísteme*. Andrea Rey. Bordado com cabelo sobre renda de roupa íntima feminina. Intervenção sobre parede. 15 X 24 cm cada peça: 1/6. Detalhe. (2006)



Figura 3 — *La niña*. Andrea Rey. Instalação. Costura, tecido, aplique, cabelo humano. 3m².
Detalhe. (2010-2011)



Fonte: Foto de John Uribe (2011).

Essa lista de verbos que construí dentro dos parágrafos precedentes, e desenvolverei no primeiro capítulo, eu a relaciono inicialmente ao processo criativo da artista Louise Bourgeois, o qual está marcado por uma rica exploração de materiais, que usualmente acabaram sendo esculturas, instalações, desenhos. A partir dos anos noventa, e até o final da sua vida, Bourgeois incorporou em suas obras tecidos, toalhas, lençóis, roupas variadas (de sua propriedade e de sua mãe, com a qual iniciou uma etapa de identificação) depois de ter trabalhado muito tempo com outro tipo de materiais: madeira, mármore, aço etc., relacionados com seu pai. A artista reconhecia nesses objetos feitos de tecido uma ligação com suas lembranças e estados psíquicos. O curador Philip Larratt-Smit reflete os verbos que sintetizam essa substituição “Los procesos de cortar, tajar, esculpir y romper fueron reemplazados por las acciones de unir, coser y combinar”⁵ (LARRATT-SMITH, 2013, p. 5).

Unir, costurar e combinar são verbos que encontrei no meu trabalho e que claramente têm como intercessor o tecido. Na obra das duas: tecido constrói a pele, pele sustenta as emoções. Olhar os procedimentos nas criações de Bourgeois relacionados aos de outras (o) artistas, Bispo do Rosário, Lygia Clark, Doris Salcedo etc. Permitiu-me nesta pesquisa contrastá-los, somá-los com os meus, como uma metodologia para me ver, reconhecendo neles seus verbos, vendo suas semelhanças e diferenças com os meus, como se me apreciasse um espelho que se faz muito mais claro quando dou início às explorações plásticas com as peças coletadas nas saídas de campo.

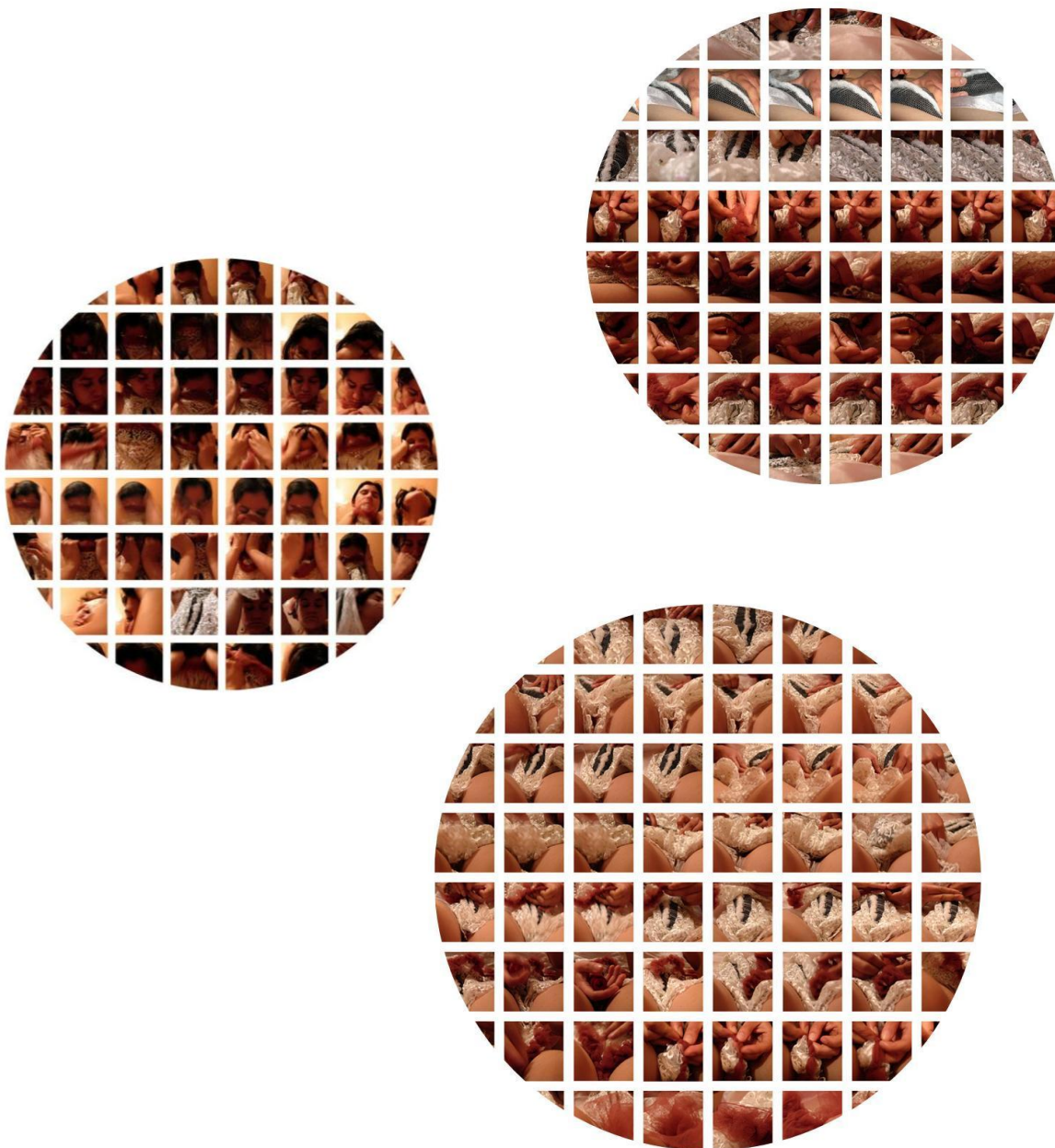
Essa minha disposição pelas ações que afetam a matéria⁶ vai acompanhada de uma apreciação do corpo em ação, é dizer aquele que evidencia o processo. Num período entre *Vísteme* e *La niña*, eu estava adquirindo uma consciência sobre o dito anteriormente. Foi assim que apareceu *Umbral Abierto* (2007 Figura 4), uma série de fotografias na qual eu comecei a revelar um pouco da ação até então mantida em segredo. Esses registros nasceram pensando em meu gesto criativo, o ato de costurar reforçado com uma série de ações do corpo mais marcadas que se repetiam, não tentando produzir um objeto, mas, sim, com a ideia de gravar meu encontro com o material, a hora que eu mais desfruto sem me preocupar pela conclusão. Evidentemente, nesse trabalho estava brotando meu interesse pela relação pele-tecido, porque todo instante o

⁵“Os processos de cortar, fatiar, esculpir e quebrar foram substituídos pelas ações de unir, costurar e combinar”.

⁶Matéria se entende como o faz Cecília Salles em seu livro, *Gesto Inacabado*: “O termo matéria estará sendo usado, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra” (SALLES ALMEIDA, 1998, p. 67).

material esteve em contato com meu corpo; naquelas fotografias de *Umbral Abierto*, pele e tecido se unificam.

Figura 4 — *Umbral Abierto*. Andrea Rey. Fotografia. Registro ação. (2007-2008)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2008)

No processo há muito vigor na ação criativa que os espectadores não podem ver na maioria dos trabalhos⁷, mas acho que consegui atingir uma linguagem onde “meus corpos” têm a capacidade de sussurrar alguns de “meus segredos”. Eles dizem muito, inquietam, falam de mim e de outras mulheres, de alguns homens. Sempre diante dos objetos concluídos, as pessoas me perguntam quanto tempo eu dedico a meu trabalho, falam da minha sensibilidade no momento de transformar os materiais, sobre o uso sutil de resíduos do corpo, como o cabelo, as unhas ou o sangue e do universo íntimo que envolve os objetos, dentre outros tópicos. Por isso, nesta pesquisa fiquei atenta no que já tinha feito: rever para aplicar, compartilhar e mudar com a nova experiência.

Em vista desse processo anterior, de reconhecer nele que há inclinações presentes desde há vários anos, e da oportunidade de fazer pesquisa fora de meu país de nascimento,⁸ surgiu o intuito de estudar o artesanato do *Ceará* referente ao bordado e à tecelagem e às técnicas afins, dando atenção à *Renda de Bilro*. Reconhecer essas criações, analisar e distinguir seu potencial sensível foi também, aos poucos, ir observado como esses materiais, sua origem, sua presença no contexto e suas conexões com minha produção instigaram a trama de uma reflexão teórica e geraram as ferramentas e motivações para a criação de uma proposta artística, a partir da qual se cruzaram esses dados, essas apreciações, sendo possível explorar a plasticidade dos elementos estudados, bem como a relação destes com o corpo, especificamente com a pele – pele que tem marcas, pele do toque –, pensando em: O que tem a pele de tecido e que tem o tecido de pele? Refletindo no que nela se registra, no que ela conta quando se modifica, quando nela há uma irregularidade, quando não é lisa e mostra que a partir do nascimento começa a aflorar uma escrita que a faz distinguir dentre outras peles.

Sinais, umbigo, cicatriz de vacina, assim que a pele nasce a escrita vai se revelando; em uma série de ações diversas ela é perturbada, é ferida, é amada; estica-se, abraça-se, beija-se, sofre, cicatriza, sara. Algumas dessas ações deixam marcas invisíveis, outras deixarão marcas difíceis de apagar, lembrando a seu portador o que aconteceu para usar no seu corpo um ornamento muitas vezes não procurado.

⁷ Em consequência tento aqui esmiuçar esses detalhes do processo.

⁸ Sou bolsista de nacionalidade colombiana, selecionada no edital 2015 do Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação (PAEC), que dá apoio a estudantes graduados de educação superior das Américas para a realização de mestrados e doutorados no Brasil. O PAEC é promovido pela Organização dos Estados Americanos (OEA) e pelo Grupo Coimbra Universidades Brasileiras (GCUB).

Esta dissertação compreende o registro de uma coleta criativa: coletei cicatrizes, estrias, sinais e outras marcas de pessoas que pertencem ao mundo de meus afetos, ao mesmo tempo eu coletei *Renda de Bilro*. Observando a renda como marca que enfeita um tecido e por outro lado, como as marcas da pele fazem o corpo mais particular. Meu fim consistiu em andar pelos dois caminhos, pelas duas superfícies, trazer e levar, olhar o que habita na pele, levar a renda para habitar a pele.

Nas duas superfícies o tempo se encontra; o tempo que leva para fazer uma renda, o tempo que passa, e o ferimento que fica como cicatriz. Nesta escrita habita tudo o que se foi tecendo a partir das seguintes perguntas: Quais marcas, formas, movimentos, texturas da pele eu quero levar para o tecido, ou será o tecido o que quero levar à pele? Como realizar uma obra artística e de reflexão teórica a partir do processo criativo onde se observa a analogia plástica e simbólica entre o tecido e a pele humana, para desta maneira me aproximar à estampa que vai se registrando nela no decorrer do tempo?

Decidi costurar tudo a partir da descrição da exploração com a matéria e a partir disso ir desenvolvendo os conceitos que fazem parte, porque nessa esfera é onde tudo se aglutina e o sentido da pesquisa artística se revela. As marchas criativas foram organizadas em três eixos vistos como linhas que desenham uma estrutura radial errática, que têm a ver com etapas do processo, as quais eu enquadro no que seria o planejamento, a execução, o crescimento e as transformações. Eixos que se propõem considerando os conceitos apreendidos nas leituras do livro: *Gesto Inacabado* de Cecília Salles e obviamente, na experiência própria entre os fios. Processo claramente modelado pelos espaços de partilha com professores, colegas de mestrado, família, amigos e amigas e artesãs, que se vinculam ao meu projeto pelo fio que me trouxe sutilmente a *Fortaleza*.

No primeiro ponto “Plano poético. Verbos do fazer criativo”, reconheço os verbos que se repetem no processo criativo e alguns que surgem no momento de fazer as imersões na pesquisa, risco com eles o acesso à minha essência inventiva, minha sensibilidade pelos materiais, as apreciações e os contatos incipientes com a renda e a pele. Apresento o que tenho feito anteriormente e o que me tem interessado no começo da pesquisa, junto à ligação entre os dois estágios, isto como um jeito de me reconhecer no contexto e preparar o que compõe as ações conexas. Além disso, exponho a relação análoga entre pele e tecido, com fundamento em suas qualidades táteis, plásticas e simbólicas, apoiando-me em Mario Perniola. Concluo com a procura

dos verbos que me vinculam à produção dos artistas Louise Bourgeois, Doris Salcedo, Arthur Bispo do Rosário e Lygia Clark.

No segundo eixo “O nascimento da trama - Sentires da coleta”, narro o que foi a coleta de rendas, minhas impressões nas saídas de campo que tiveram como finalidade a aproximação à técnica de artesanato local. Além disso, apresento as primeiras tentativas plásticas, ações, registros fotográficos, dentre outras explorações nas quais crio amarrações um pouco mais palpáveis em relação à natureza dos elementos estudados.

No último capítulo “Do contato: circundar o acabado/inacabado” assinalo a natureza da pele e me expresso a propósito das suas sinuosidades, sua simbologia e sua capacidade de mudar. Ligo aqui o interesse pelo que se registra na pele e que se evidencia através de suas marcas; nesta parte, incorporo citações Jean-Luc Nancy. Dinamizo uma parte do texto com um simples exercício que instiga ao leitor a vivenciar sua pele, aproximando-o a certas ações sutis que eu descobri me fazendo no processo, enquanto consultava as referências ou experimentava com os materiais. Posteriormente, refiro-me à coleta de marcas para me adentrar a partir disso na reflexão da presença do corpo na pesquisa, usando como referência os estudos de Sandra Martínez Rossi, Maria del Pilar Aumente e Claudia Mandel Katz. Continuo falando das transformações ao me inserir com mais contundência no trabalho criativo, ao mesmo tempo, compartilho a relevância encontrada no verbo tocar, de novo acompanho minha escrita com Jean-Luc Nancy e desenvolvo as ideias com alusões a J. J. Beljon e Michel Serres. Finalmente, apresento o desenvolvimento das explorações plásticas, a trama tecida e seu crescimento, focalizando-me no potencial do surgido.

2 PLANO POÉTICO. VERBOS DO FAZER CRIATIVO

Esta folha é uma superfície que pode se transformar; minha palavra a afeta, a converte em outra coisa, já não é mais um branco absoluto, toda vez que agito sua limpeza com as letras deixo nela uma marca com o que há em minha cabeça. As palavras que ficarão nesta lâmina vão falar de outras marcas e outras superfícies e do processo criativo pensando elas.

2.1 Inventário de ações vigentes

Pele e tecido: As duas são lâminas que podem se encontrar de cores e texturas variadas, são sensíveis às perturbações externas; a uma se estampa a outra também, uma sara a outra se conserta, as duas servem de proteção, isolamento e coberta. As duas são transformáveis com o atuar do fio e a agulha, as duas podem ser esticadas, as duas são mais ou menos resistentes. Pele e tecido têm a ver com o corpo, nele se encontram.

O interesse expressado em *De Renda e de Pele* partiu desse olhar específico ao respeito da pele como uma lâmina flexível, mutável, receptiva, à espera do que o tempo falará. O propósito foi perceber a maneira na qual a pele com sua flexibilidade e capacidade de regeneração se oferece como componente plástico que vai mostrando novas texturas e cores, deste modo arquivando o que tem acontecido. Propriedades e mudanças interpretadas e contrastadas com relação às qualidades plásticas do tecido (*Renda de Bilro*). À vista disso, observei a pele, manuseei a pele, coletei a pele, li a pele, apreendi a pele. Por outro lado, observei a renda, manuseei a renda, coletei a renda, li a renda, apreendi a renda, tudo isso para ligar as duas superfícies de formas diversas no âmbito das artes visuais.

Com minhas mãos de pele alterei o tecido, minha pele recebeu o tecido para pensar sua plasticidade. Sobre uma lâmina de tecido eu fiz umbigos, com a agulha, girando, fazendo um nó. Deixei cair na *Renda de Bilro* diversos pigmentos; o café, por exemplo, para fazer manchas marrons ou flor de hibisco para colorir hematomas. Em uma lâmina de tecido remendei um furo e assim originei uma cicatriz, atravessei o fio, puxei e juntei tudo para conceber rugas ou talvez estrias. A partir de fazer e refletir essas ações e estabelecer com elas relações com processos prévios, fui esclarecendo algumas palavras que eu listo para abrir o capítulo, são verbos de meu fazer até hoje considerados, eles manifestam a primeira fase de exploração (a qual vai se

descrever com mais detalhe no próximo capítulo), e se costuram com breves menções a trabalhos anteriores, para posteriormente compreender minha ligação com alguns artistas estudados:

1. *Dobrar*: Tenho a necessidade de mexer no que pego, dobrar pode ser uma das primeiras ações; dobrar a prenda escolhida e levá-la em minha bolsa. Dobrar e deixar que o tecido fixe as linhas que geraram as dobras, ou dobrar para achar a forma desejada a qual estava guardada na matéria e só podia se descobrir dobrando. Dobro a pele e a *Renda de Bilro*, com meu corpo inteiro, a primeira; com minhas extremidades superiores, a segunda. Suspeito que nesse toque tenho deixado suor e algo de graxa corporal.

2. *Cortar*: Seguro muitas vezes a tesoura para cortar o fio, o tecido, a trama, de quando em quando um pedacinho de epiderme é cortado no mesmo percurso. Cortar dá o poder de deixar fora o que não quero, ou de fazer uma pequena ferida na superfície. Cortar para juntar, cortar para separar. Noutro tempo, cortei uma colcha para fazer um pequeno corpo (*La niña*, 2011-12 Figura 3)⁹; anos depois, com materiais da mesma fonte, criei uma mão que agarra um coração (*Velar*, 2015 Figura 6). Atualmente estou cortando pedacinhos de renda que enlaço com outro tipo de redes, assim trago à tarefa de exploração “peles” e o ato de se tocarem com suas texturas e cores.

Figura 5 — *De renda e de pele*. Andrea Rey. Renda de Bilro, tecido, espinhos. Detalhe. (2017)



Fonte: Foto de Valeria León (2017).

⁹ Detalhes das obras mencionadas podem ser vistos no blog <http://andreaareysandoval.blogspot.com.co/>

Figura 6 —*Velar*. Andrea Rey. Escultura (tecido reutilizado-véu-laço-bordado-cabelo humano).
23 X 20 X 12 cm. Detalhe. (2015)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2015).

3.*Enlaçar*: Enlaça-se de diversas formas tecendo, bordando, costurando com ajuda de instrumentos, a agulha sem dúvida. Existem agulhas de diferentes tamanhos, com olhos grandes e pequenos. Tenho uma agulha comprida de crochê que um dia furou a pele de meu cenho, nele ficou certamente uma marca e nela uma lembrança. Enlacei com minúsculos instrumentos restos que ficavam no meu gaveteiro, que tinha cortado e deixado de lado, eram porções sem uma finalidade; juntei todo e o enlacei em um cordão (*Organismo Amoroso*, 2014), pausadamente foram aparecendo formas que lembravam um sistema digestivo, porém nada repulsivo. Bordei diminutos retratos com cabelo (*Bordo tu historia con la mia*, 2010 Figura 8 – *Acuática*, 2013), ressaltei os desenhos da renda de *lingerie* usada (*Vísteme*, 2006). Enlaçar dá a possibilidade de unir, de criar superfícies não fugazes, embora algo susceptíveis. Do fio surgem novas formas, seres, peças, organismos. Recentemente usei fios para fazer detalhes das marcas que procurava deixar no tecido, como por exemplo, um conjunto de sinais que levam dentro um emaranhado de meu cabelo. Enlacei rendas e peles, acoplei uma superfície viva e uma morta, agulha furou a unha e deixou atravessar o fio que capturou a renda (Figura 7).

Figura 7 — Explorações com Renda de Bilro. Fotografia. Detalhe. (2017)



Fonte: Foto de Edgar Garcia Santodomingo (2017).

Figura 8 — *Bordo tu historia con la mía*. Andrea Rey. Retrato bordado com cabelo, véu de nylon, veludo. 40 X 70 cm (2010)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2010).

4. *Rasgar*: Ação que divide, porque às vezes é inevitável o distanciamento. Anteriormente peguei uma peça de tecelagem muito antiga, rasguei-a, teci com novo fio sua estrutura descomposta, crie uma rede útero, um balanço feito de passado e presente (*Retorno*, 2010. Figura 10). Decomponho neste tempo o tecido e a renda, com isso configuro estrias e mais uma vez feridas, no entanto estas aberturas são realizadas com força; rasgar não é uma ação sutil, aliás, é uma luta do ‘eu’ com o material. Também tenho rasgado quando sinto que alguma coisa não ficou em seu lugar, que preciso movimentar mais a estrutura para chegar a outro estado da matéria.

Figura 9 — Folha caderno de anotações. Andrea Rey. Desenho com papel rasgado. 22 x 30 cm.
(2017)



Figura 10 — *Retorno*. Andrea Rey. Escultura. Tecidos reutilizados. (2010)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2010).

5. *Fazer presença no espaço*: Cada peça que faço materializa meus pensamentos, minhas buscas, a razão das reflexões que chegam depois de ler, de ter a experiência de uma saída de campo, tudo se configura em duas vias de expressão, as palavras aqui no documento e as coisas no espaço. A matéria na maioria das ocasiões me chama primeiro, por isso noto que a renda me chamou, sua textura, sua difícil execução, as linhas finas desenhando, as pessoas que se envolvem com a técnica, as peças que se repetem e aquelas que nascem do anseio de algo novo. Gosto do volume, de conseguir percorrer com o corpo, de olhar todos os lados das peças que conformam uma instalação, penso desde o nascimento delas como levá-las sutilmente a ser montadas, coladas, suspensas, vendo como deixo nos lugares a relação da dimensão delas com meu corpo e meu espaço de trabalho.

6. *Apropriar*: Pego o que me cativa, aquelas coisas que se comunicam desde a matéria com minhas ideias, descubro sortilégios em objetos que encontro nas caminhadas pelo centro das cidades ou em espaços privados, em casa de amigos ou da família. As rendas me acompanharam há muito tempo, rendas da colcha guardada por minha mãe de quando eu era criança, a qual levei à arte guardando-a em uma caixa de madeira e pendurando-a no espaço branco (*Desde Adentro*, 2004). As rendas sempre me agradaram por sua finura, especialmente seus pequenos desenhos, que deixam furinhos e através deles a pele se revela. Nesta pesquisa, criei com as *Rendas de Bilro* novas formas tentando que fossem protagonistas da composição, pensando nas mulheres que as fizeram, a ação de apropriar acorrenta meu processo criativo com o de outras criadoras, as quais tive a fortuna de conhecer, ato que faz diferença de ir à loja e comprar uma renda feita em um máquina, em cujo caso a relação criada com a aquisição é a simples troca de uma nota por um artigo.

Fecho minha lista com verbos recentes de meu fazer, alguns talvez antes usados, mas não raciocinados.

7. *Registrar*: É uma ação que ajuda captar e examinar o que se tem visto, vivido, falado, olhado, cheirado etc. No presente trabalho, o registro lembra o que foi o processo: as visitas às artesãs, as explorações com os materiais, os passeios pelos lugares onde vendem rendas, os pensamentos, as citações etc. As superfícies de registros foram: caderno grande de anotações, caderno mediano para guardar referências das leituras feitas, caderno pequeno que cabe em minha bolsa e arquivo digital (ANEXO A). Também registrei com a câmera fotográfica as ações

de encontro da pele e a renda... Registrei quase tudo, porém há circunstâncias que só são apreendidas pelos sentidos, ficam na memória e outras superfícies sensíveis do corpo.

8. *Rendar*: Gesto conhecido por mim há pouco tempo, complicado, mas cheio de encanto pela mesma razão. Linhas e bilros se entrelaçam para conceberem peças singulares carregadas do contato de quem as cria. Rendar significou me acercar de uma tradição; tentei rendar para saber o que se trama em torno do ofício, foi um desafio.

9. *Coletar*: Verbo relacionado com apropriar, só que às vezes o que se coleta não necessariamente é apropriado, no sentido artístico da palavra. Procurei com atenção o que quis juntar, marcas de peles e rendas diversas. Coletei marcas de forma aleatória porque unicamente escolhi as pessoas, elas decidiram qual fragmento da pele desejavam compartilhar comigo. Escolher os possuidores das peles me fez pensar na configuração de meu universo afetivo. A coleta de rendas implicou me consentir a fascinação pela configuração das tramas, das cores, das linhas e texturas que me lembraram uma cicatriz, uma ruga, uma dobra. A partir do primeiro dia em *Fortaleza* meu olhar ficou atento nessas expressões artesanais. O primeiro lugar que eu visitei foi a *Ceart*,¹⁰ que fica na Praça *Luiza Távora*, nele existe um quarto especial para os artigos que geraram em mim mais interesse, é um espaço para proteger os produtos do ambiente, o lugar parece sacro, predomina a cor branca. Fui também ao *Mercado Central*, cheio de artigos pendurados em todo lugar, uma instalação realmente mais atraente, a esse lugar voltei muitas vezes, sempre levei algumas pequenas coisas de fio. Outros lugares visitados foram a feira da *Beira-Mar* em *Fortaleza*, a *Prainha e Iguape* em *Aquiraz*, nestes lugares as rendeiras foram mais visíveis e a coleta se enriqueceu com a troca.

10. *Tocar*: Tocar para sentir, sentir para fazer.

11. *Viajar*: Para estar aqui e assim avivar os velhos e novos verbos.

¹⁰Central de Artesanato do Ceará. É um mercado de Fortaleza que comercializa o artesanato produzido no Ceará. Surgiu em 1979 pelas mãos de Luiza Távora, então primeira-dama do estado, como ação governamental para fomentar, desenvolver e organizar o artesanato cearense. <http://www.ceart.ce.gov.br/>

2.2 O trânsito pelas superfícies, ruas e conceitos

*Temos um só corpo,
Singular, solitário.
A alma teve que baste
Ali dentro fechada,
Caixa com olhos e orelhas
Do tamanho de um botão
E pele-costura após costura
Cobrindo a estrutura óssea
(TARKOVSKII, 1987)¹¹*

Uma das viagens começou pela minha própria pele porque ela me percorre, cobre-me; é a plasticidade mais próxima que tenho vivenciado. Ofereço aqui algumas observações iniciais: aceito perto das axilas umas dobras, sulcos, pele que pendura quando elevo meus braços e estico só pela mania de mexer nas novidades de meu corpo. Levo um obscurecimento nas pernas, produto do roce delas ao caminhar. Lembro uma caída na infância na ocasião em que vejo a cicatriz no meu joelho direito. Brigo com as múltiplas manchas de meu rosto, porque não consigo fazê-las desaparecer. Ver minhas mãos escrevendo me indica o que sua pele era, é e quiçá será. Estou no meio de minha vida se for viver 70 anos, no futuro: quantas outras rugas haverá nelas? Quantas vezes terei cortado as unhas? Quanto couro terá caído do envoltório que as sustenta? Contarão minhas mãos a história de alguma ferida?

Previamente a concisa descrição de algumas de minhas particularidades, espero que o leitor tenha pensado nas suas. Em seguida desse primeiro estado perceptivo auto-referencial, a pesquisa vai se desdobrando e a pele é explorada além dos limites do ensaio com o que me cobre, para criar uma colcha conceitual e quiçá plástica que envolve a história de outras pessoas¹² é dizer, depois da exploração com minha pele observando-a, tocando-a, palpando-a, amassando-a, esticando-a, desenhando-a, outras peles e outros corpos me chamaram a atenção. A superfície mista tecida com os verbos anteriormente refletidos coloca a pele e a renda em marcha para seu encontro¹³, com a intenção de que seja um momento carregado de poética e algo da intimidade.

Mario Perniola aprecia a relação das duas superfícies pele e tecido e sua convergência no corpo, no que para ele seria a veste e o nu, expressando-se das acepções de cada um desses

¹¹ Eurídice. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/09/03/arseny-tarkovsky/>

¹² Desse jeito fui trazendo outras peles ao processo, falarei disso no terceiro capítulo.

¹³ Lyotard fala desse espaço de fronteira ou mistura, numa espécie de locomoção minúscula por entre a pele e a roupa na seguinte citação: “Carícia no pescoço: lugar onde a blusa se detém, onde a pele começa, ou vice-versa. Fronteira ou fissura? Não, é mais como a região da transmutação de uma pele em uma pele diferente. O leve algodão escuro é uma pele”. (LYOTARD, 1990, p. 29, tradução nossa)

estados e o espaço liminar entre eles, relacionando ao mesmo tempo isto com o erotismo e metáfora do que se revela ou oculta, dentre outros conceitos. No capítulo três de seu livro *Pensando o Ritual*, descreve o trabalho *Anatomia do Corpo Humano* (1685) de Gottfried Bidloo, médico e anatomista do Barroco, quem em seu tratado utilizou ilustrações de Gerárd de Lairesse. O artista desenhou umas lâminas de cadáveres nas quais soube capturar a “beleza” da carne em trânsito à alteração própria gerada pela morte, sem que elas causassem repulsão, como diz Perniola “Nada nessas laminas leva a pensar na decomposição, na matança, no esquartejamento” (PERNIOLA, 2000, p. 121). As imagens estão sim carregadas de atrativo não obstante, na sua época foram desvalorizadas pela arte e pela ciência.

Figura 11 — *Anatomia do Corpo Humano*. G. Bidloo. Amsterdã. (1685)



Fonte: *Pensando o Ritual*. Desenho de Gerárd de Lairesse

Os desenhos de Lairesse vão tramando o interior do corpo que se mistura com o exterior e com o pano que serve de coberta, tudo junto como se fosse um tecido que se estende e enrola, dentro e fora possuindo na composição o mesmo encanto, relação de materialidades cotejada por Perniola no seguinte trecho:

Até mesmo a parte interna da pele, que é suavemente dobrada para fora, não é um resto sanguinolento: parece uma pele de animal ou um veludo, um tecido de qualidade superior à mortalha na qual o corpo foi envolvido ou ao pano que mantém presos os cabelos, embora não essencialmente diferentes destes (PERNIOLA, 2000, p. 121).

Uso as palavras de Perniola para abrir aqui a fenda do que se trata puxar estes cabos da trama entre as superfícies que estudo, tendo claro que é uma ação onde está contida a genética dos percursos já feitos, de decisões criativas conscientes e inconscientes, de um olhar ao contexto, de um pesquisar pensando no que se é como artista e sincronicamente, nota-se como a essência pessoal se agita ao provocar deslocamentos pelo território físico, pelos conceitos, pelas práticas; colocando-se ante o desconhecido e ao mesmo tempo familiar. Os primeiros passos são tímidos, ou melhor, reservados, o que se pode explicar com meu jeito de habitar o espaço urbano. Sendo estrangeira fui gradualmente me adentrando no centro da cidade de *Fortaleza*, caminhando duas ou três quadras, voltando muito rapidamente àquele lugar que me protegia, um pequeno quarto que resguardara meu corpo e minhas criações, o mesmo espaço que talvez por seu tamanho enfatizasse a dimensão visceral dos elementos feitos.

Um dia, por conta da insistência em viver a cidade, a caminhada se tornou livre, serena, extensa, portanto, a rua já não é mais algo novo, virou um âmbito próximo ao qual podia retornar toda vez que precisasse de um instrumento para costurar, ou um tecido para juntar com a renda, ou inclusive a renda, ou quando quisesse falar com a rendeira. O roteiro desta viagem foi se marcando aos poucos, de jeito natural, o artista na vida: Caminhar até ponto de ônibus, descer no *Passeio Público*¹⁴, ir primeiro a cumprimentar a Senhora Rosa¹⁵, subir pela rua dos tecidos, virar o trajeto para achar a rua dos armarinhos, pegar de regresso uma rua nova para bagunçar um pouco o trajeto. Acontece de um jeito muito parecido com o processo criativo, uma sorte de divagação tênue entre os elementos coletados, com alguns conceitos, sensações na mente e no

¹⁴ A Praça dos Mártires, também conhecido como Passeio Público, é a mais antiga praça da cidade de Fortaleza, Ceará. <http://mapa.cultura.ce.gov.br/espaco/278/>

¹⁵ Rendeira que trabalha no EMCETUR. Centro de Turismo do Ceará.

corpo e saberes misturados, o desvio deixa se perder um pouco para dar importância às coisas achadas, para preencher de acontecimentos o que brota e da mesma forma nesse rumo, ir descobrindo referências diversas para sentir as conexões que se avivam, como no caso dos artistas dos quais falarei posteriormente.

2.3 Artistas com fio e agulha. O trânsito pelos processos artísticos

Escolhi começar com a artista francesa Louise Bourgeois (França, 1911 – Nova York, 2010) porque claramente se liga com meu universo criativo, que é o que tento deixar traçado, para em seguida ir vendo como se desdobra o tema proposto na criação. O poder expressivo de suas obras, especialmente aquelas feitas de tecido tem me cativado, não apenas por questões plásticas, mas também pela presença do corpo humano e pelo que a artista manifesta da sua vida a partir dele.

Tenho certeza que ela é a artista com a qual mais me identifico. Louise Bourgeois é minha avó artística. Philip Larratt-Smith fala que a arte para Bourgeois é uma forma de exorcizar, de acalmar suas aflições e sua agressividade; segundo a psicanálise, um jeito de se autoconhecer. Ou como a artista costumava dizer: “A arte é garantia da cordura” (LARRATT-SMITH, 2011, p. 4). Consigo perceber a potência na maneira como a artista transfere suas emoções ao seu processo, quando precisava ser forte diante do que a perturbava, rompia coisas, usava materiais pesados, densos e procedimentos que envolviam um desgaste físico. Por outro lado, quando quis se reconciliar com suas lembranças, selecionou os materiais leves e macios. Do mesmo modo, eu vejo que nessa procura, nessa mudança, estava mobilizando sua inventividade para atravessar décadas, movimentos artísticos, expondo-se continuamente atual é evidentemente questionando o caráter da escultura, convencionalmente rígida, para se encontrar com a leveza das roupas, não menos expressivas.

Nos trabalhos iniciais feitos com tecido a artista suspendeu as roupas em ossos (Figura 12), usando desta maneira nas criações o mesmo suporte que tem o corpo. Após, encerrou as vestes em suas celas, espaços arquitetônicos encheidos de objetos relacionados com ela, aonde se manifesta a relevância dada ao tridimensional, para criar atmosferas que pareciam sempre conter a presença de alguém. Bourgeois costurou com o mesmo material corpos apavorantes ao mesmo tempo apavorados, ligando todas suas partes com fio extraído da memória.

Para ela, empregar os tecidos que fizeram parte de seu cotidiano, tratava-se de um gesto que lhe ajudou a levar inteiramente à arte sua história pessoal e condensar aí alusões à identidade, sexualidade e feminidade (LARRATT-SMITH, 2013). Larratt-Smit se refere às obras feitas em 1996:

Ela criou essas obras pendurando roupas em varas que foram projetadas de diferentes alturas por meio de um eixo central. Exceto por alguns vestidos que pertenciam a sua mãe, todas as roupas empregadas haviam sido usadas por ela em diferentes estágios de sua vida, desde a infância até a velhice. Portanto, as peças de poste são na verdade uma série de autorretratos compostos (os ossos que ela usou às vezes como ganchos adicionam uma nota macabra). Para Bourgeois, quem disse que suas memórias eram seus documentos, essas roupas formam outro tipo de diário¹⁶ (LARRATT-SMITH, 2013, p. 8, tradução nossa)

A suavidade dos materiais usados neste período sugere o contato que abriga, consciência da proximidade da morte que a leva a um retorno ao útero, talvez o de sua mãe que consertara tapeçarias, razão pela qual o fio era um material bastante conhecido por Bourgeois. Reconheço a partir do estudado dois verbos: retorcer e suspender, reiteradamente usados pela artista, que acho interessantes em minha reflexão sobre os verbos do fazer criativo, os quais se apreciam simultaneamente, por exemplo, nas peças *Mulheres Espirais* (Figura 13).

Retorcer, ação que a artista observara na sua infância na lavagem das tapeçarias e que depois, como segundo ela fala no documentário: *Louise Bourgeois: La Araña, La Amante y La Mandarina*, se tornaria “uma marca de estilo”¹⁷. Suspender como uma possibilidade para dar destaque aos objetos no espaço, quiçá acentuando sua fragilidade nesta situação, o movimento, o deslocamento, o giro em um eixo. Vejo muito do dito sobre a artista envolto no meu trabalho, afetos e matéria associados, que vão se revelando em verbos semelhantes aos meus que costumam esses dos conceitos, um pensar o escultórico, agir sobre o tecido para dar forma àquilo que nos agita, tentando deixar revelações no material e procedimentos usados.

¹⁶ “Creó estas obras colgando ropa sobre palos que eran proyectados desde diferentes alturas por medio de un eje central. A excepción de algunos vestidos que habían pertenecido a su madre, todas las prendas utilizadas las había llevado ella en diferentes etapas de su vida, desde la niñez hasta la vejez. Por lo tanto, las piezas de poste en realidad son una serie de autorretratos compuestos (los huesos que utilizó algunas veces como ganchos añaden una nota macabra). Para Bourgeois, quien dijo que sus memorias eran sus documentos, estas prendas forman otra especie de diario”

¹⁷Disponível em: <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/louise-bourgeois-la-arana-la-amante-y-la-mandarina>

Figura 12 — Sem título, Louise Bourgeois. Roupas, osso, borracha e aço. 300.4 x 208.3 x 195.6 cm. (1996)



Fonte: Colección The Easton Foundation. Fotografia. Allan Finkelman. Paris (2008).

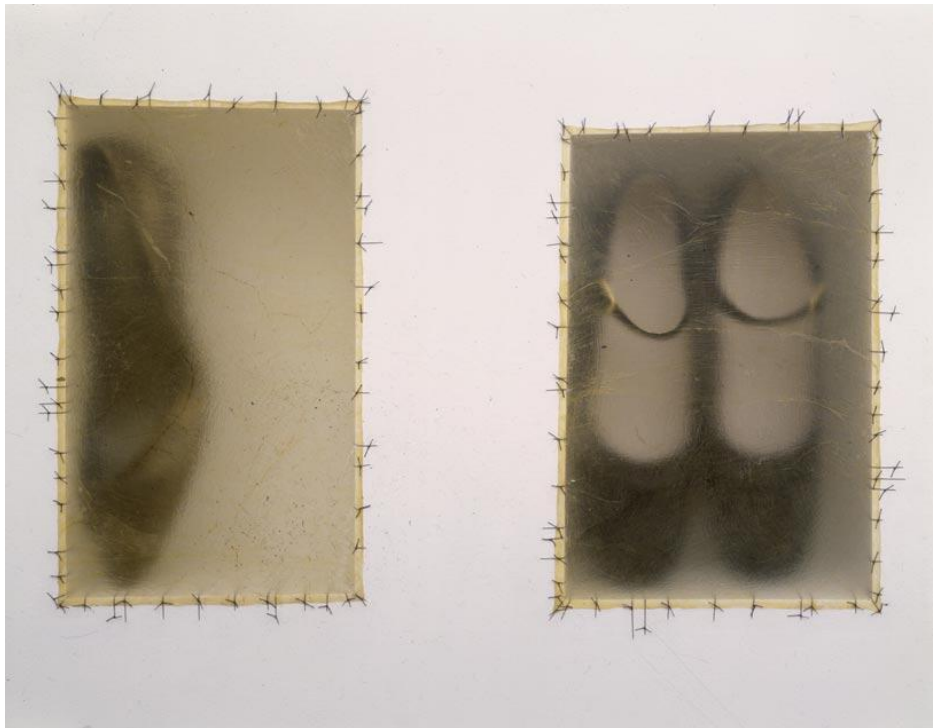
Figura 13 — *Mulher Espiral*. Louise Bourgeois. Tecido. 175.3 x 35.6 x 34.3 cm. (2003)



Fonte: The Easton Foundation/Licensed by VAGA, NY. Disponível em:
https://www.moma.org/collection_lb/object.php?object_id=70480

Ao fazer as ponderações sobre Bourgeois advirto a relevância de comentar do mesmo modo minha afinidade pelo trabalho da artista colombiana Doris Salcedo (Colômbia, 1958), assim junto várias sensibilidades criativas que vinculo pensando nos verbos que nelas habitam, sabendo que as escolhas se dão por aquelas que me tocam com sua criação e os conceitos que abrangem, bem como pude conhecê-las na vida tangível, e não somente por meio de referência bibliográficas, talvez por esta razão ressoem mais profundamente em mim. Devo primeiro dizer que, na verdade, há muito tempo sinto admiração pela obra de Salcedo, uma artista com uma ampla projeção internacional, que assume com clareza a intenção de cada pesquisa, sem pretensões, sabendo o que a arte pode e não pode, em meio das problemáticas que a ela lhe interessam. Vejo versatilidade na sua escultura, abarcando desde os gestos mínimos e sigilosos nas obras de galeria, e potência nos grandes formatos das instalações criadas para espaços específicos privados ou públicos.

Figura 14 — Atrabilarios. Doris Salcedo. Instalação. Sapatos, fibras de animal. Detalhe. (1992-2004)



Em sua produção o corpo está manifesto, mas não de um jeito notório, aliás, o corpo para ela é uma espécie de fantasma que toma forma de mesas, cadeiras, sapatos, armários, dentre outros artefatos, os quais a artista põe em tensão tirando sua presença da vida cotidiana e avivando sua materialidade ao intervi-los. Suas esculturas são feitas a partir da apropriação dos objetos que seleciona ao abordar suas pesquisas, quando aparecem, funcionam como dispositivos para estabelecer conexões com as vítimas da violência na *Colômbia*, causada pela presença durante mais de cinquenta de diversos grupos armados, que deixaram um considerável número de pessoas que sofreram pelo que machucou seu corpo ou pela desaparecimento de algum familiar. Este tema tem sido estudado por ela com assiduidade, ao qual se aproxima convivendo com as comunidades que têm sido parte do conflito. Salcedo parte na sua obra de testemunhas das vítimas, escuta suas perdas, sua dor ou a dor de suas famílias. Em suas palavras ditas na entrevista oferecida a Rocio Londoño: “Para mim todas as obras que fiz de arte pública são ações de luto”¹⁸ (SALCEDO, 2013, p. tradução nossa), Salcedo quer fazer lembrar aos espectadores os episódios ocorridos, de um jeito diferente ao dos noticiários, com sua linguagem plástica particular corporifica a ferida que deixa a violência, procurando desse jeito dignificar à vítima:

Em 1990, realizou-se sua exposição *Sinais de luto*, que mostrou uma consolidação de seu trabalho tanto em relação às fontes das imagens quanto ao seu sistema de elaboração. A partir dessa mostra, o interesse em assumir a escultura como campo documentário começou a ser mais evidente, o que significou que as peças não foram o resultado de uma série de decisões estéticas ou de uma coleção de experiências individuais ou privadas, mas sim provêm dos traços e condições de um fato ou fatos que têm acontecido com outros seres¹⁹ (CERON e JUNCA, 2000, p. 137, tradução nossa)

Saber que Salcedo vai além da sua experiência pessoal me mostra a importância do que eu também tenho feito múltiplas vezes, carregando meu processo da vida de outras pessoas, neste trabalho das mulheres com suas rendas e das mulheres me dando os vestígios das suas peles. Na partilha, as duas sabemos que a matéria ganha um valor na escuta do outro. Os objetos na obra de Salcedo encontram-se cobertos por membranas animais, preenchidos por concreto ou cosidos com cabelo. Ela acentua sua aura ao apresentá-los de outra maneira, assim os materiais

¹⁸ “para mi todas las obras que he hecho de arte público son acciones de duelo”.

¹⁹ “En 1990 tuvo lugar su exposición *Señales de duelo*, que mostró una consolidación de su trabajo tanto en relación a las fuentes de las imágenes como a su sistema de elaboración. Desde esta muestra comenzó a ser más evidente su interés por asumir la escultura como un campo documental, que ha implicado que las piezas no sean el resultado de una serie de decisiones estéticas o de un acervo de experiencias individuales o privadas, sino que surjan de los rasgos y condiciones de un hecho o hechos que les han ocurrido a otros seres”.

contrastam e conseguem gerar uma atmosfera que sugere o pesar da perda. Os materiais orgânicos e os procedimentos utilizados pela artista se dispõem criando texturas poéticas, como se as peles das vítimas se revelassem misteriosamente nas formas escultóricas, como se no árduo do fazer procurasse cicatrizar algo, sarar silenciosamente, Beltrán identifica essas duas palavras do trabalho de Salcedo:

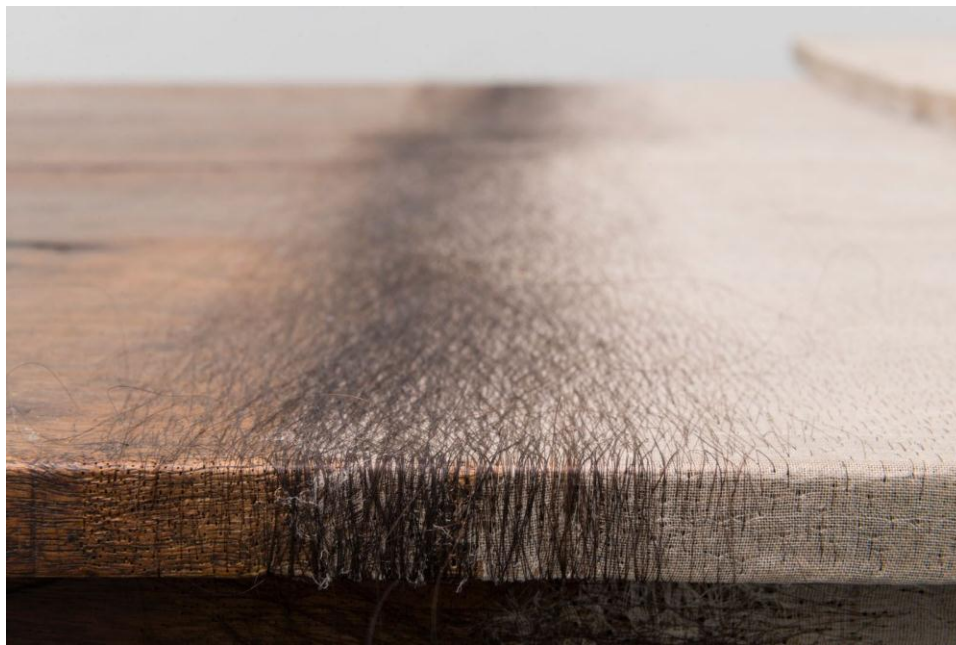
A cura e a cicatrização são elementos importantes aos que Salcedo retorna constantemente em muitas de suas outras obras para continuar explorando, quase de forma obsessiva, os tópicos da memória e do luto²⁰ (BELTRÁN, 2015, p. 189, tradução nossa).

Na obra *Unland* (1995-1998 Figura 15) pode-se perceber esse zelo pelos detalhes que caracteriza os trabalhos de Doris Salcedo, a vivência que ajuda na criação desta peça é a imersão da artista nas testemunhas de crianças que passaram pela tristeza e o impacto de ver seus pais serem assassinados. No espaço três mesas esperam o olhar do espectador atento, aquele que insiste em se aproximar enxerga os muitos orifícios por onde se insere cabelo humano e fios de seda, que ao se amalgamar geram uma rede peculiar, uma espécie de vida envolvente, suspensa, que não se rende a esquecer. Essa argúcia no agir de Salcedo é capaz de comover, sem revelar detalhes dos fatos. Ela pensa nos “invisíveis” e sabe com sua obra “fazer sua aparição”. Por exemplo, na instalação feita no espaço público chamada *Sillas vacías del Palacio de Justicia* (2002 Figura 16), ela refere a um dos muitos atentados perpetrados pelo *M-19*²¹, ocorrido em *Bogotá* entre os dias 6 e 7 de novembro de 1985. O *M-19* manteve cerca de 350 pessoas presas, entre magistrados, autoridades do Estado, trabalhadores judiciais, empregados e visitantes do *Palácio de Justiça*. Lembrando a quantidade de horas que durou o episódio, 53 horas transcorridas a partir do momento no que foi assassinada a primeira pessoa, Salcedo foi gradativamente suspendendo 280 cadeiras desde o teto do prédio que foi testemunha dos assassinatos. Cadeiras no lugar dos corpos, os corpos que em crise pelo episódio não souberam o que fazer.

²⁰ “La curación y la cicatrización son elementos importantes a los que Salcedo regresa constantemente en muchas de sus otras obras para seguir explorando, casi de forma obsesiva, los temas de la memoria y el duelo”.

²¹ “O Movimento 19 de abril (abreviado com o numérico M-19 ou simplesmente o eme) foi um movimento guerrilheiro colombiano surgido como resultado da fraude das eleições presidenciais de 19 de abril de 1970 que deram como vencedor a Misael Pastrana Borrero no General Gustavo Rojas Pinilla. Depois de sua desmobilização, ele se tornou um movimento político de centro-esquerda conhecido como AD-M19 (Aliança Democrática M-19), que ganhou algum apoio popular e foi um dos constituintes de 1991; desapareceu em meados da década de 1990 e alguns de seus membros se juntaram a outros grupos político (Tradução nossa). Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_19_de_abril”.

Figura 15 — *Unland*. Doris Salcedo. Instalação. Mesas de madeira, cabelo humano. Detalhe. (1995-1998)



Fonte: Disponível em: <http://artishockrevista.com>

Figura 16 — *Sillas Vacias*. Doris Salcedo. Registro processo. (2002)



Fonte: Disponível em: <https://culturacolectiva.com/arte/doris-salcedo-la-artista-del-tercer-mundo/>

A flor de pele (2011-2012 Figura 17) é o nome de um trabalho da artista que tem maior relação com alguns dos enfoques de *De Renda e de Pele*. Uma ampla manta se instala no chão criando rugas, elevações que lembram as dobras do corpo; pano feito de pétalas de rosa suturadas da maneira que se faz com a pele ao finalizar uma cirurgia. A artista usa a cor vermelha usual nas peles feridas, emprega com esperteza os materiais para falar do sombrio, de novo pensando nas vítimas, neste caso uma mulher que foi torturada. Perseguiu no início a intenção de lhe fazer uma oferenda o que a levou a construir um pano que requereu grande complexidade na sua execução, e então para mim já não se trata somente de um corpo ferido, no tapete enrugado muitas peles se costuram junto com a dor.

Tenho em comum com Salcedo, usar o ato meticuloso de costurar e pensar na pele como uma superfície susceptível de ser lesionada, o uso do cabelo como símbolo para trazer material proveniente diretamente do corpo, o escultórico como recurso habitual, a sensibilidade pelo que lhe acontece aos outros. Deixo aqui um verbo intenso e recorrente na obra de Doris Salcedo: Lembrar.

Figura 17 — *A flor de piel*. Doris Salcedo. Pétalas de rosa, linha costurada. (2011-2012)



Ato contínuo, Arthur Bispo do Rosário (Brasil, 1909 - 1989).

Andrea é um nome que poderia estar bordado no estandarte dele, naquele que fazia uma lista da letra A (Figura 18), descrito a continuação; claro se eu tivesse sido parte da sua vida. Ele e eu compartilhamos a mesma letra inicial e alguns verbos e gestos criativos parecidos.

No estandarte que leva bordado no centro o lema - Eu preciso dessas palavras - escrita, Bispo do Rosário deixa gravadas à direita: Nome próprio. Fechasse assim o círculo do nome como um reflexo de ser através da palavra, e se abre uma lista de quatro nomes de pessoas e lugares iniciados pela letra a, incluindo: Aracaju (capital de seu estado natal) e Arthur (seu próprio nome). No espaço oposto seu primeiro nome, Arthur precisa de dezenas de palavras que começam com a letra a, incluindo: ancorado, angiologia, aparição, ameaça, abuso, absoluto, atitudes, arrasar, angustiado, agora. Esta é a densidade dos nomes que começam com a. Nesta região da linguagem, as palavras, mais do que as coisas, refletem o universo do ser em sua primeira letra²² (HERKENHOFF, 2011, p. 33, tradução nossa)

Bordar esses nomes e tantas outras tantas coisas mais, para quê? O bordado para Bispo do Rosário foi: a técnica, o gesto, a ação, um procedimento para fazer uma pele de fios, uma obrigação, a companhia para sua vida depois do surto que o fez estar recluso. Uma ocupação para esperar a chegada de Deus, um labor que lhe permitiu se abstrair para representar o mundo, tarefa que lhe deram as vozes femininas que moravam em sua cabeça (ABREU, 2008). É por isso que as listas apareceram, “Catalogar era nomear, para não permitir que estas coisas caíssem no esquecimento” (AQUINO, 2012, p. 28). O estandarte descrito detalhadamente por Herkenhoff é somente um exemplo de uma grande série de peças feitas por *Bispo* nas quais as coletâneas de palavras foram produzidas com minudência “[...] Para Arthur Bispo do Rosário escrever o nome constitui uma inversão produtiva do tempo. O nome sempre é bordado com paciência”²³ (HERKENHOFF, 2011, p. 32, tradução nossa) Essa paciência mencionada por Herkenhoff tem a ver com o tempo de Arthur Bispo do Rosário, disposto para coletar e bordar.

²²“En el estandarte que lleva bordado al centro el lema - Necesito estas palabras - escritura, Bispo do Rosário deja grabado a la derecha: Nombre propio. Ciérrase así el círculo del nombre como reflejo del ser mediante la palabra, y se abre una lista de cuatro nombres de personas y lugares iniciados por a, entre ellos: Aracaju (capital de su estado natal) y Arthur (su propio nombre). En el espacio opuesto a su nombre de pila, Arthur necesita decenas de palabras que empiezan con a, entre ellas: anclado, angiología, aparición, amenaza, abuso, absoluto, actitudes, arrasar, arrobo, angustiado, ahora. Esta es la densidad de los nombres que comienzan con a. En esta región de la lengua, las palabras, más que las cosas, reflejan el universo del ser en su primera letra”.

²³“[...] para Arthur Bispo do Rosário escribir el nombre constituye una inversión productiva del tiempo. El nombre siempre es bordado com paciência”.

Figura 18 — *Eu preciso destas palavras- escrita*. Arthur Bispo do Rosário. Estandarte. Tecido, linha. (s.d.)



Fonte: Foto de Blaise Adilon Disponível em: <https://www.boumbang.com/arthur-bispo-do-rosario/>

Penso em seu corpo como um corpo com duas atitudes misturadas em seu processo de criação: uma obsessiva e outra paciente, juntas geravam a capacidade de repetir milhões de vezes o mesmo movimento, para assegurar com fio tudo a sua volta. Um corpo com instruções que só ele escutava. Um corpo que com a criação plástica conseguiu suportar. “A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico” (ROLNIK, 2015, p. 104) Suely Rolnik faz esta afirmação no artigo: *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*, no qual fala sobre o tráfegar desta artista entre esses dois conceitos. Efetivamente, *Bispo* foi privilegiado nesse hospital psiquiátrico que o resguardou por aproximadamente cinquenta anos, a *Colônia Juliano Moreira* (ABREU, 2008). Considero que sua vida tivesse sido diferente se em vez de se isolar com agulha na mão, tivesse deixado aplicar em seu corpo as terapias habituais nessa época, as quais também usavam agulhas, mas não criadoras; estas seriam agulhas invasivas. Conjeturo, os diversos bichos internos e falantes de *Bispo* teriam carcomido sua mente assinando seu espírito criativo.

Além de aquele estandarte preenchido de lugares e nomes de pessoas, Bispo fez uma série de peças também em tecido: faixas de miss, fardões, vestes pelas quais caminhava o fio desenhando, escrevendo passagens da Bíblia e histórias que ele sacava dos jornais. Nessas

superfícies também viajavam navios extraídos de suas recordações daquele tempo em que foi marinheiro. Wilson Lázaro curador do *Museu Bispo do Rosário* escreve em seu texto para o catálogo da exposição *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*: “Seu bordado é uma assinatura, uma escritura da sua vida que constrói memórias do futuro” (LAZARO, 2012, p. 53), do mesmo jeito, o verbo bordar de *Bispo* era a maneira de deixar sua marca no acúmulo com o qual abarrotou seu espaço, uma espécie de grande instalação artística descoberta por o cineasta brasileiro Hugo Denizart em 1983, que fora à *Colônia Juliano Moreira* não em procura dele, senão com o objetivo de fazer um filme sobre o local. Denizart nessa visita abriu uma janela que revelou um sublime mistério, colocou nos olhos do mundo aquele delirante recinto de Arthur Bispo do Rosário.

O fazer com fio de Bispo foi inventivo, gerou um gesto para nomear, coletar, registrar, que à vista do espectador de seu trabalho, impressiona. Algumas pessoas passam sua vida fazendo contas, fazendo bolos, fazendo o amor, fazendo a guerra, dentre outros verbos e outros gestos. Ele, fazendo seu próprio planeta com objetos circulando, preenchendo vazios físicos e quem sabe emocionais, buscando uma razão para existir cada dia, usando uma técnica da qual Marilane Abreu faz a seguinte consideração:

Bispo do Rosário tinha um amplo conhecimento sobre pontos de bordado e acreditamos que essa aprendizagem vem, provavelmente, dos seus tempos em Japaratinga e das longas tardes que passava a bordar com a esposa do advogado Humberto Leone (ABREU, 2008, p. 50)

Bispo fez do bordado sua linguagem, algo que certamente podia dominar; meio que o fez passar do âmbito da loucura ao âmbito da arte (com outro tipo de estranhezas), não tendo isto como objetivo. Talvez sua obra para Deus esteja sendo completada, porque se seu trabalho tivesse ficado cativo eternamente com ele, sua mensagem não repercutiria como o faz hoje em dia.

Os objetos para o bordadeiro assíduo Arthur Bispo do Rosário precisavam de uma epiderme que ele criava envolvendo-os com fio, material que arranjava desfiando uniformes pertencentes aos internos do hospital onde morou. No trabalho de Bispo era manifesto um gesto de desfazer seguido de um gesto de fazer, do qual fala Flusser “vem imposto pela estrutura de nossas mãos, que aspiram à totalidade (“a perfeição”); mas também se vê constrangido a não

poder alcançá-la nunca”²⁴ (FLUSSER, 1994, p. 51, tradução nossa). Alcançar a perfeição para ele, percebo, estaria relacionado com Deus, sua fé o constituiu, sua fé o fez criar com mãos fortes, mas também com a habilidade de conseguir a sutileza, mãos como aranhas que tecem, “Nossas mãos quase nunca estão em repouso: são aranhas pentapodas que não param de tatear o mundo, de tocá-lo, de manipular e tamborilar nele mesmo”²⁵ (FLUSSER, 1994, p. 51, tradução nossa). As mãos de Bispo fizeram isso, elas não cessaram de se aproximar, de se apropriar dos objetos de seu cotidiano: colheres, botas, pentes, caixas, escadas, garrafas, camisas, patinetes, dentre outros objetos, foram apreendidos para serem vestidos de cor azul e talvez para serem entendidos, “Entendemos um objeto praticamente, quando as mãos começam a penetrá-lo”²⁶ (FLUSSER, 1994, p. 54, tradução nossa). Bispo não deixava quietas as coisas, o anseio foi sempre de transformá-las, percorrê-las, habitar todos seus cantos por meio do verbo envolver, “Envolver, segundo Silva, é um dos “princípios fundantes” da obra de Bispo e faz parte de um grupo de quatro características: ordenar, catalogar, preencher e envolver”. (ABREU, 2008, p. 82). O processo criativo de Bispo do Rosário convergiu com o de outros que procuram a ordem em sua obra, Cecilia Salles fala desses trajetos:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto como organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES ALMEIDA, 1998, p. 33).

Arthur Bispo do Rosário para organizar empregava sua imaginação, fazia com que o fio girasse e girasse, para conseguir uma textura uniforme. Reflito de novo em seu corpo, no que esse girar lhe provocou; certo efeito tranquilizante quem sabe, para não se atrever a deixar de girar. Tentarei descrever um pouco mais esse giro que envolve apresentando uma de suas peças.

²⁴“viene impuesto por la estructura de nuestras manos, que aspiran a la totalidad (“la perfección”); pero también se ve constreñido a no poder alcanzarla nunca”.

²⁵ “Nuestras manos casi nunca están en reposo: son arañas pentápodas que no dejan de tantear el mundo, de tocarlo, de manipular y tamborilear sobre el mismo”.

²⁶ “Un objeto lo entendemos prácticamente, cuando las manos empiezan a penetrarlo”.

Figura 19 — *Tesoura F618 órfã*. Arthur Bispo do Rosário. Metal, madeira, tecido e linha. 45x15 cm. (s.d.)



Fonte: Catálogo - Arthur Bispo do Rosário. A poesia do fio.

Esta tesoura (Figura 19) assemelha-se com um pássaro azul, na página seu céu é branco. Em sua velha vida, antes de ser objeto artístico, foi seguramente um objeto para podar as árvores. Bispo a vestiu com esse fio já azul anteriormente mencionado, fio desgastado, que sabe de muitas horas cobrindo primeiro um corpo de uma pessoa desconhecida, e depois, o corpo da grande e forte tesoura, que com seu vestido perdeu sua função e sua força. Faço um pequeno teste e observo que para cobrir um centímetro do bico do pássaro azul se precisaram pelo menos 150 giros da mão, quantos minutos para estar terminada? Não sei, mas sei que no final do ato, o frio do metal foi trocado pela afetividade cálida do tecido. Bispo não satisfeito com as texturas originais das coisas desenvolve a própria. Lazaro fala do percurso da textura criada por Bispo:

Sua obra é sua segunda pele, poética, de poder e proteção, uma construção visceral que aguça os sentidos. Uma realidade de “pele” produzida artificialmente por ele e que transita com absoluta naturalidade no território da criação contemporânea (LAZARO, 2012, p. 57).

A tesoura de Bispo ficou uniformizada nesse trajeto, uma doente mais, uma funcionária de uma missão religiosa, uma passeante pela esfera da arte, uma moradora da página de um catálogo depois de ser descoberta a potência criativa que carregava.

Para finalizar minha lista de compatibilidades artísticas, devo mencionar a Lygia Clark (Brasil, 1920 - 1988). Por causa de uma série de objetos que eu fui criando durante o processo²⁷ foi chegando a meus ouvidos insistentemente seu nome, artista brasileira que transitou fases variadas durante sua trajetória artística, que passam pela pintura construtivista usando como suporte a madeira e cores neutras. Posteriormente, destaca-se seu vínculo com os artistas Helio Oiticica e Lygia Pape, dentro do grupo *Neo-concreto*. Gradualmente, a artista foi criando obras de caráter tridimensional norteadas pelas junções de planos, explorando a participação do espectador. Começou assim a trabalhar com materiais como vidro, aço, plástico, ferro (DÍEZ, 2000), abrindo a brecha à realização de configurações orgânicas chamadas por ela de “*Bichos*”²⁸, “*Trepantes*” e “*Borrachos*”. Cibele Prado Barbieri comenta as intenções de Clark nessa série de objetos:

Com a série "Bichos", a partir de 1960, ela inicia uma verdadeira subversão da arte: 1º) propondo que o objeto de arte não seja apenas visto, mas também tocado; 2º) introduzindo os outros sentidos do espectador na cena artística; e 3º) incluindo-o na própria criação, não mais como observador, mas como sujeito coautor da obra (BARBIERI, 2008, p. 13)

Essas indagações a conduziram a partir de 1964 a procurar uma participação muito mais evidente dos espectadores concretizando, por exemplo, a obra “*Caminhando*”, antecedente do que seriam os “*Objetos relacionais*”, a qual consistia em encomendar aos participantes cortar a fita de *Möbius* até extenuar suas possíveis trajetórias, dando-lhe de tal modo uma grande importância a seu ato, pois é o portador da tesoura era quem teria a possibilidade de escolher o percurso e com isso ativar a obra. Após, começa uma fase explorando a interação coletiva, com uma liberdade no que respeita ao tempo, duração e espaço, dando foco a “*Viver uma integração mútua através do corpo*”²⁹ (DÍEZ, 2000, p. 324, tradução nossa). Delineia-se aqui o que em

²⁷ Descreverei no último capítulo estes elementos produzidos.

²⁸ Eram feitos em metal para ser movimentados pelo espectador, visto que as lâminas podiam se dobrar, como uma espécie de origami. Dobrar, um verbo nessa obra que é tão importante para Clark como para mim durante o processo criativo.

²⁹ " vivir una integración mutua por medio del cuerpo".

específico me liga com o trabalho de Lygia Clark, a ideia de oferecer o objeto como intermediário da experiência, onde o corpo do espectador é tanto ou mais relevante do que o elemento, com isso se estimula o tátil na pele que recebe o material.

Identifica-se no percurso de Clark que os objetos vão se simplificando, é dizer, ela inicia por usar óculos, cintos, luvas, roupas diversas, para depois, achar no rudimentar o jeito de dar visibilidade a o gesto da participação e não ao elemento que media a relação. Em 1976 quando retorna ao *Brasil* depois de ter morado durante cinco anos em *Paris*, dedica-se a trabalhar unicamente nas experiências que a punham no limite entre arte e terapia, que reduziam significativamente a materialidade dos objetos a uma estrutura mais simples. Nesse período usa fios, elásticos, sacos plásticos, panos com cortes simples, areia, pedras, isopor, conchas etc. Essas configurações tinham peso, algumas tinham som, texturas e diversas consistências para criar recursos perceptuais que operaram nos estados pesado/leve, silêncio/barulho, áspero/mole, líquido/sólido, dentre outros. Acho que é uma descoberta do que é capaz a textura, o sensorial, a simplicidade da materialidade ao entrar em contato com o corpo, predominando a multiplicidade dos significados, para isso não precisava um trabalho árduo na forma, porque do que se tratavam essas experiências era que artista passava os elementos pela pele dos participantes, nenhuma parte do corpo ficava sem ser tocada pelos curiosos objetos.

A artista leva às pessoas a perceberem sensações pelo meio do tato, as pessoas sentem vibração das células do corpo, conexão com o que de fora mexe suas emoções, lembranças e associações variadas, um exemplo disso pode ser visto no documentário onde o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte depois de fazer parte da experiência expressa: “Eu era sobre tudo pele, sobre tudo superfície” (Lygia Clark. *Memória do Corpo*, 1984). Clark tinha clara consciência de seu processo com esses chamados de “*Objetos relacionais*”, em palavras da artista extraídas do artigo de Suely Rolnik:

Não troquei a arte pela psicanálise. Acontece que em minhas pesquisas todas acabei fazendo o que faço, que não é psicanálise. Desde que pedi a participação do espectador, que foi em 59, daí por diante todo meu trabalho exige a participação do espectador; meu trabalho foi sempre conduzido para o outro experimentar, não só para vivência minha (ROLNIK, 2015, p. 110).

Revisar o processo criativo de Lygia Clark me faz confiar ainda mais na potência dos materiais comuns, àqueles que estão próximos do corpo, com ela me disponho a ver ao mesmo

tempo, que a interação dos participantes com as coisas que eu faço pode ser simples, desestimando o parecer de segurar a atenção com elementos complexos, ao invés disso, estou achando um jeito de partilhar meu trabalho para ser recebido pelo sentido que consente com mais fidelidade a percepção das fibras e detalhes das peças, em um toque sigiloso e talvez brincalhão.

Figura 20 — *Estruturação do self*. Lygia Clark. Objetos relacionais. (1979-1988)



Fonte: Disponível em: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plstica>

Espero que as referências anteriores tenham revelado algumas das minúcias do que delinea meu pesquisar, para em seguida mostrar algo de meu tato sensível e me internar um pouco mais nas manipulações iniciais que me enfiem numa linha que se abre, desenha-se, enrola-se, conecta-se com o passado, que ao ser mexida e somada com outras linhas forma uma rede, estou falando da *Renda de Bilro*, mas também falo do meu olhar depositado no mundo que vê linha em tudo como uma estrutura capaz de gerar superfícies portadoras de duas características opostas, fragilidade e força. Por isso também quando enxergo a pele, penso nela como uma superfície feita de filamentos, que na verdade é uma organização moldada por meticulosas células modificáveis.

Figura 21 — *Minha pele e a Renda de Bilro*. Andrea Rey. Primeiros momentos de contato.
Registro fotográfico. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

3 O NASCIMENTO DA TRAMA - SENTIRES DA COLETA

Caminhei e coletei, li e escrevi, olhei e mudei, escutei e aprendi/desaprendi. Tudo isso talvez contagiado pelo vaivém da vida, do mar e dos seres viajantes. Eu, ser viajante levando e trazendo experiências. Em definitiva as pesquisas demandam movimento. Assim sendo, seguem os percursos rastreando a *Renda de Bilro em Fortaleza e Aquiraz*³⁰ – Brasil, depois irei descrevendo as primeiras explorações plásticas que surgiram da coleta.

3.1 Trabalho de campo: Olhar, render, partilhar

O nome dela é Marluz, uma mulher que acostuma se sentar no calçadão muito perto da praia dentro de uma estrutura que a resguarda e a suas pertencas, mas ela não está naquele lugar para receber o sol e observar o belo horizonte de uma cidade turística com seu mar. Ela permanece a maior parte da jornada trabalhando nessa paisagem composta por duas palavras que também constituem seu nome, habitando um corpo já velho e encantador, cheio de formas sinuosas que se misturam com as de seu instrumento de trabalho, uma almofada. Esse corpo é um dos muitos corpos que habitam diariamente uma feirinha em *Fortaleza* a qual abre todos os dias às 17 horas.

Marluz é uma artesã que desde criança sabe lidar pacientemente com o fio para conceber peças que são usadas na decoração de lares. Essas criações podem desempenhar funções como o simples e necessário ato de secar mãos e objetos, ou serem parte de um lindo vestido, usado sobre a pele que aprecia aquela roupa que a toca suavemente. Os objetos que faz Marluz levam meticulosos filamentos que caminham guiados pelos pontos³¹ como: trança torcidos, perna cheia, ponto pano e meio ponto. Em linha reta e linha curva os pontos vão revelando imagens de flores, folhas, rombos etc.

³⁰Os dos municípios ficam no Ceará, estado localizado na região Nordeste do Brasil, no litoral atlântico norte. Fortaleza é a sua cidade capital com mais de dois milhões de habitantes, uma das três cidades mais importantes da região: centro de comércio, turismo e finanças. Aquiraz foi a primeira capital do estado, conta com um aproximado de setenta e nove mil habitantes e arquitetura colonial. As praias dos dois locais atraem turistas de dentro e fora do país os que também encontram variados tipos de artesanato herança da colonização portuguesa. <http://www.ceara.gov.br>.

³¹ Há uma grande variedade de pontos para fazer renda, estes são os básicos e por isso se acham em quase todas as composições como elementos importantes do desenho. Seus nomes são parte da tradição do artesanato, alguns surgem fazendo alusão à vegetação, os animais ou objetos (SOARES MIGUEL, FISCHER e MORAES, 2015)

As rendas geralmente são tecidas como entremeios, bicos e aplicações. Os entremeios são costurados ao tecido pelos dois lados das bordas da renda: os bicos são utilizados nas beiradas de tecidos como acabamentos; e as aplicações são rendas com formas definidas de flores, corações, figuras humanas, entre outros, que servem para enfeitar um tecido (SOARES MIGUEL, FISCHER e MORAES, 2015, p. 22)

O que têm esses fios que se interrompem para fixar uma forma? O que têm para serem levados como mostra daquela curiosidade vista? Para que uma peça se crie, eles têm que estar muito tempo nas mãos de Marluz; esses fios dançam ao ritmo do som dos bilros, que são as ferramentas utilizadas para enrolar a linha. “O curioso que passa por aqueles locais onde trabalham as rendeiras, jamais esquece o ruído característico dos bilros batendo uns de encontro aos outros, como um ritmo descompassado de “palitos”, de uma orquestra cubana” (RAMOS e RAMOS, 1948, p. 70). Os bilros agilmente dão giros e giros para compor um tecido que se revela lentamente, há como uma contradição na ação, não obstante fortemente poética.

Figura 22 — Sequência Marluz fazendo Renda. Fortaleza – Ceará. Beira Mar. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

A presença de Marluz atrai a atenção por levar sempre uma renda em processo, quando está em seu ato o passeante detém seu caminhar, ela continua porque sabe que tem capturado um olhar. Hoje em dia faz parte de seu ofício o fato de revelar suas oscilações para ratificar a beleza e consagração que há em seu trabalho. Antes não, porque há muito tempo já, ela acostumava rendar em sua casa, brincando perto de sua mãe, mas no presente essa ação possui um fulgor criativo que tem a necessidade de mostrar para afirmar seu domínio e desse jeito, quiçá, também justificar o valor da sua invenção. Nessa atividade diária, ela já não é mais uma mulher comum ocupando seus dias num belo ofício; ela é uma artesã que vende seu trabalho, que representa seu país por criar uma das manifestações da cultura material brasileira (FLEURY, 2001), então deixa se fotografar sem problema, embora se perceba sua timidez no momento. Depois de vender, Marluz retoma a fala com sua colega da feirinha ou prossegue sua tarefa. No dia seguinte, quem quiser pode vê-la, sentada no mesmo lugar, fazendo o mesmo, rendar.

Figura 23 — Bicos de Rendas de Bilro, adquiridos na feira da Beira-Mar. Rendeira Marluz.

Fortaleza – Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

Eu visito a Marluz quando vou andar pelo calçadão, pergunto-lhe se quer me ensinar, sempre me olha alegremente. Uma vez disse que dá muito trabalho ensinar, que ela prefere fazer. Sempre que vou lhe compro espinhos e uma toalha enfeitada de renda. Ocasionalmente fala de que poderia me ensinar, porém pressinto que não sabe como fazê-lo; acho que pensa que sou velha para isso. Ela era uma criança quando começou, é como falar do desejo de ser pianista aos trinta e seis anos. Eu sinto que gosta das visitas como se observasse a chegada de uma amiga. Voltarei, talvez não para aprender a render.

O nome dele Batgirl, o encontrei no mesmo lugar que a Marluz, na mesma fila da feira da *Beira-Mar*, mas oito meses depois da minha chegada a *Fortaleza*. Ele foi uma surpresa para meus olhos porque não esperava que um homem aparecesse quando perguntei: De quem é essa almofada? E alguém respondeu, lá vem, é dele.

Mostrei meu interesse por seu trabalho e por aprender a render, ele sabia o que precisaria para me ensinar, exigiu de meu tempo seis meses para conseguir o propósito, pediu ir duas vezes por semana e duzentos reais por uma almofada. Batgirl, homem do qual emergia feminidade, aprendeu da sua mãe o labor. Ele falou de algumas experiências ensinando que não deram certo e com muita destreza desmanchou uma pequena parte de sua criação, para de novo refazê-la rapidíssimo e me perguntar se ainda assim eu queria aprender. Eu respondi: quero sim. Uns passos depois de dizer adeus, eu pensei que eu tinha um desejo maior por aprender com as rendeiras de *Aquiraz*, três mulheres que tinha encontrado em uma atividade da Universidade e que, esperaria o ritmo delas para me ensinar, mas realmente o objetivo não era aprender, senão a experiência de compartilhar ao redor do fazer.

O nome dela é Olenir Vieira, rendera de *Aquiraz*, eu a conheci em um encontro em *Fortaleza* organizado por estudantes de comunicação da UFC (21/05/2016). Em uma esplêndida casa amarela, ela falou de sua paixão pelo ofício que aprendeu de sua mãe aos sete anos, percebia-se seu orgulho ao dizer que sabia desenhar, que era das poucas rendeiras que tinha domínio de todas as partes do processo de criação da renda. Olenir sabe da importância de deixar sua criatividade voar junto com o fio, gosta dos padrões de papelões antigos que conserva por sua beleza, no entanto gosta mais de poder falar que é autora de alguma composição do vaivém de fios, de tal modo criou um pássaro que chegou a minhas mãos, quando eu voltar a meu país ele viajará em uma mala e não livre no céu, e será uma lembrança colorida que falará do lugar visitado.

Figura 24 — Pássaro de Renda de Bilro. Rendeira Olenir. Pontos: perna cheia Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)



Figura 25 — Detalhe Renda que vinha com um cabelo emaranhado. Pontos: Meio ponto e perna cheia. Adquirida no Mercado Central. Fortaleza- Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

Figura 26 — Enfeite para blusa. Renda de Bilro. Rendeiras da Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017).

Figura 27 — Visita 1. *Olenir Vieira*. Rendeiras Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

No segundo encontro com Olenir (04/09/16) a vi no espaço que ela costuma exibir suas peças na *Prainha*, lá do lado de outras mulheres fazendo o mesmo. Rendas e rendas penduradas, colocadas em mesas de madeira, outras brotando das almofadas e poucas nas peles das rendeiras. Olenir deu um pouco de seu tempo para que eu e minha companhia, (Paula e Claudia)³² escutássemos sua história entre fios. Falamos com ela de aprender, aprender para quê? Para partilhar.

Se eu faço parte de um grupo de pesquisa, ela também; Olenir pertence a uma associação junto com outras 34 mulheres, eu imagino um encontro de cabelos e fios levados pelo vento marino. Muito próximas são três: Olenir, Glacila e Cleide.

Na terceira visita, conheci a bela paisagem que rodeia a Olenir, os seres criativos, como ela tem a fortuna de habitar paraísos ou de criá-los. A rendeira de *Aquiraz* ocultava debaixo

³²O processo geral foi feito dentro de um estudo coletivo que se desenvolve na dinâmica de intercâmbio em um grupo de pesquisa na Universidade Federal do Ceará (UFC) com interesses comuns, composto por minha orientadora Claudia Marinho, pela colega do Mestrado em Artes Manuela Medeiros e pela estudante de Design Gráfico e de Produto Paula Aragão e eu.

de uma toalha de banho sua nova criação, uma encomenda para um vestido de noiva. Um fio encantador deixou-se ver e eu descobri o segredo, uma trama floral feita com linha fina. Ela falou que tinha que ocultar sua obra porque ocorre que captura a atenção dos visitantes, alguns deles chegaram a levar a renda em processo e ela teve que começar de novo.

Naquele dia eu ia resolvida a fazer, e eu fiz. Meu interesse por seu trabalho a levou a pedir que me sentasse numa cadeira para trabalhar na almofada da sua colega *Maria Cleide*, que com calma foi me indicando o ritmo dos quatros bilros que ao se combinar trançaram uma linha, a qual eu consegui tecer ao impor um ritmo próprio (Figura 28). Sorri muito, senti que tudo tinha sentido, que por fim minhas mãos recebiam instruções para criar, há muito tempo elas não aprendiam algo novo. Foi parte da roda de rendeiras, soube um pouco mais delas, elas um pouco mais de mim. Quando falei que eu tinha conhecido um rendeiro, *Olenir* expressou algo semelhante ao que segue, “se as mulheres estão invadindo os espaços que pertenciam aos homens, eles também estão participando dos nossos”.

Figura 28 — Visita 2. Maria Cleide. Rendeiras. Prainha Aquiraz – Ceará. (2016)



Fotografia: Ivo Orellana (2016).

Figura 29 — Grupo de pesquisa. Aprendizado da Renda de Bilro. Rendeira Olenir. Prainha Aquiraz – Ceará. (2016)



Fotografia: Ivo Orellana (2016).

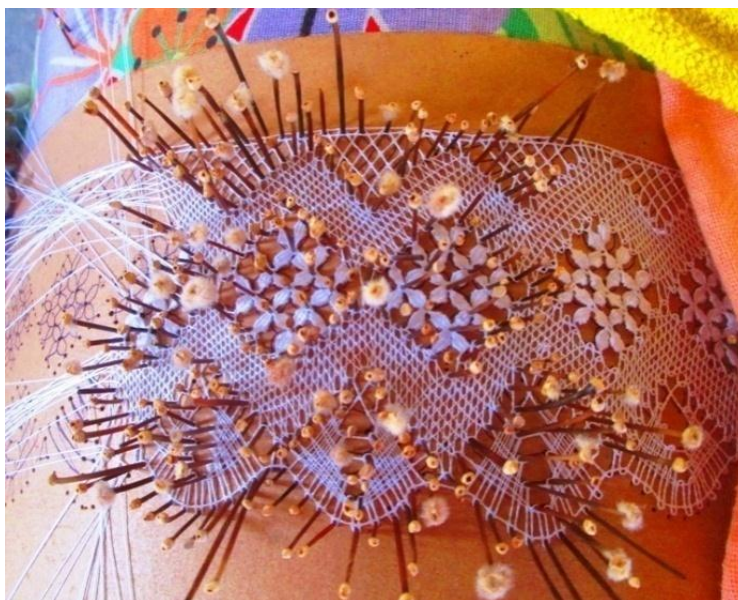
Figura 30 — Coração de Renda de Bilro. Rendeiras da Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

Na *Prainha* de novo (19/11/16), nosso grupo trabalhando (Claudia, Paula e eu), todos criando a linha na trança, entrelaçando fios, tentando que o cérebro se adequasse à nova ação executada pelo corpo, o silêncio chega para conseguir a concentração na tarefa, já quando se incorpora o ritmo parece como se ele estivesse no sangue aguardando séculos para acordar, porque às vezes os dedos vão andando sozinhos por conta das múltiplas repetições. Olenir ainda escondia sua obra embaixo de uma toalha, desta vez me mostrou o que tinha avançado e me deixou tirar uma foto (Figura 31).

Figura 31 — Visita 3. Renda em processo, pique, espinhos. Rendeira Olenir. Prainha. Aquiraz-Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

O nome dela é Glacila Tomé, filha de rendeira e pescador, artesã de *Aquiraz*. Ela traz uma recordação de quando era criança brincando com cocos como se eles fossem almofadas e fósforos como alfinetes. Glacila também se encarregou de me acompanhar no meu aprendizado. Eu já tinha aprendido a trança no encontro anterior, mas tive que voltar a ela, repetir um pouco e um pouco mais para retomar o ziguezague que não tinha conseguido captar. A paciência é uma qualidade que foi necessária nos encontros com o fazer. Tive que desmanchar e refazer, perguntar de novo e mais uma vez, porque aquele novo caminho de linha não entrava em minha cabeça. Respirei, perguntei, desmanchei e continuei, ainda bem que estou acostumada a recuar. Tive que

deixar de ouvir um pouco a Glacila e só ver o movimento de suas mãos, devagar, assim meus olhos ajudaram as minhas mãos e a meu cérebro, por fim o consegui, antes de uma hora já tinha sete centímetros de ziguezague empregando o trocado de fios. Agradei...

As rendeiras de Iguape. Ali são 38 rendeiras que pertencem a uma associação, elas passam os dias fazendo renda num prédio em forma de navio. Algumas falaram do mau estado do prédio ainda que ele tivesse sido construído há pouco tempo, e que para os turistas às vezes é um pouco difícil localizá-las porque o local é um pouco escondido. Nós as visitamos no mês de setembro de 2016, o mês do aniversário da Nicéia (Figura 32), a rendeira mais velha nesse grupo. Com oitenta anos, ainda se senta a rendar e fala de suas viagens junto com a almofada para assistir a encontros com o objetivo de mostrar o que faz. Ela foi presidenta da associação três vezes. Vi suas mãos sulcadas, seu cabelo branco, quantos dias? Quantos fios? Quanta vida nela... Cuidadosa, retirava os espinhos da sua almofada e os colocava em um recipiente onde eles se misturavam formando a imagem de um animalejo acorçado, não qualquer um, este seria um animal fantástico.

Figura 32 — Visita.1. Centro das Rendeiras. Iguape. Ceará. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

Figura 33 — Rendeira Rosa Ribeiro. Emcetur. Fortaleza-Ceará. (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017).

A senhora Rosa Ribeiro (Figura 33) trabalha no *Emcetur* (*Centro de Turismo do Ceará*), local que fica no centro de Fortaleza. Ela e Marluz são as primeiras rendeiras que eu conheci e as que acabaram sendo mais próximas. Devido a eu morar na mesma cidade as tenho frequentado muito mais do que às outras artesãs. As criações dela são maravilhosas! Seus olhos ainda enxergam a linha mais fina que eu vi rendando. Ela me disse que é a linha que prefere, de fato, sempre que há renda em sua almofada está feita da mesma contextura. Rosa tem muito reconhecimento na região; seu belo semblante e suas rendas podem ser vistas em artigos de jornal e livros de artesanato. Sua pequena e delicada exibição sinaliza o cuidado com que protege o que faz, eu acho que no mesmo ato está protegendo o passado (tradição), o presente (seu trabalho diário) e o futuro (conservação).

Tentei com ela o aprendizado da técnica, fui várias vezes. Um dia rendei por três horas seguidas (27/07/2017) a trama que tinha aprendido com as rendeiras de *Aquiraz*. Eu ainda errava um pouco, ela sorria e guiava minha medrosa obra. No entanto, observo que ela também não sabe o que fazer para ensinar, desde minha fechada perspectiva naquele momento do que isso

significa. Tenho ido depois apenas para falar e para ver, conclui que a prática criativa na sua infância teve outra profundidade, duração e algo de intuição. Eu esperava uma metodologia concreta, é bom errar, enxergar meus preconceitos e notar que ela tem um jeito que não vai ao ritmo do imediato, verificável ou estrito. Com esta vivência ao lado de Rosa ficou ainda mais claro que o aprendizado foi uma desculpa para o contato com as rendeiras, uma estratégia para encher a coleta de uma proximidade com as mulheres criadoras, a cultura e o labor, porque não o que concerne a minhas destrezas no verbo rendar, teria que passar mais vida aqui para dominar verdadeiramente a técnica. Digo isso porque pude conhecer sua complexidade. Penso ao mesmo tempo, que usar as rendas feitas pelas artesãs me parece mais significativo, porque em seus fios levarei a essência delas.

Figura 34 — Renda de linha fina. Rendeira Rosa Ribeiro. Emcetur. Fortaleza—Ceará. (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

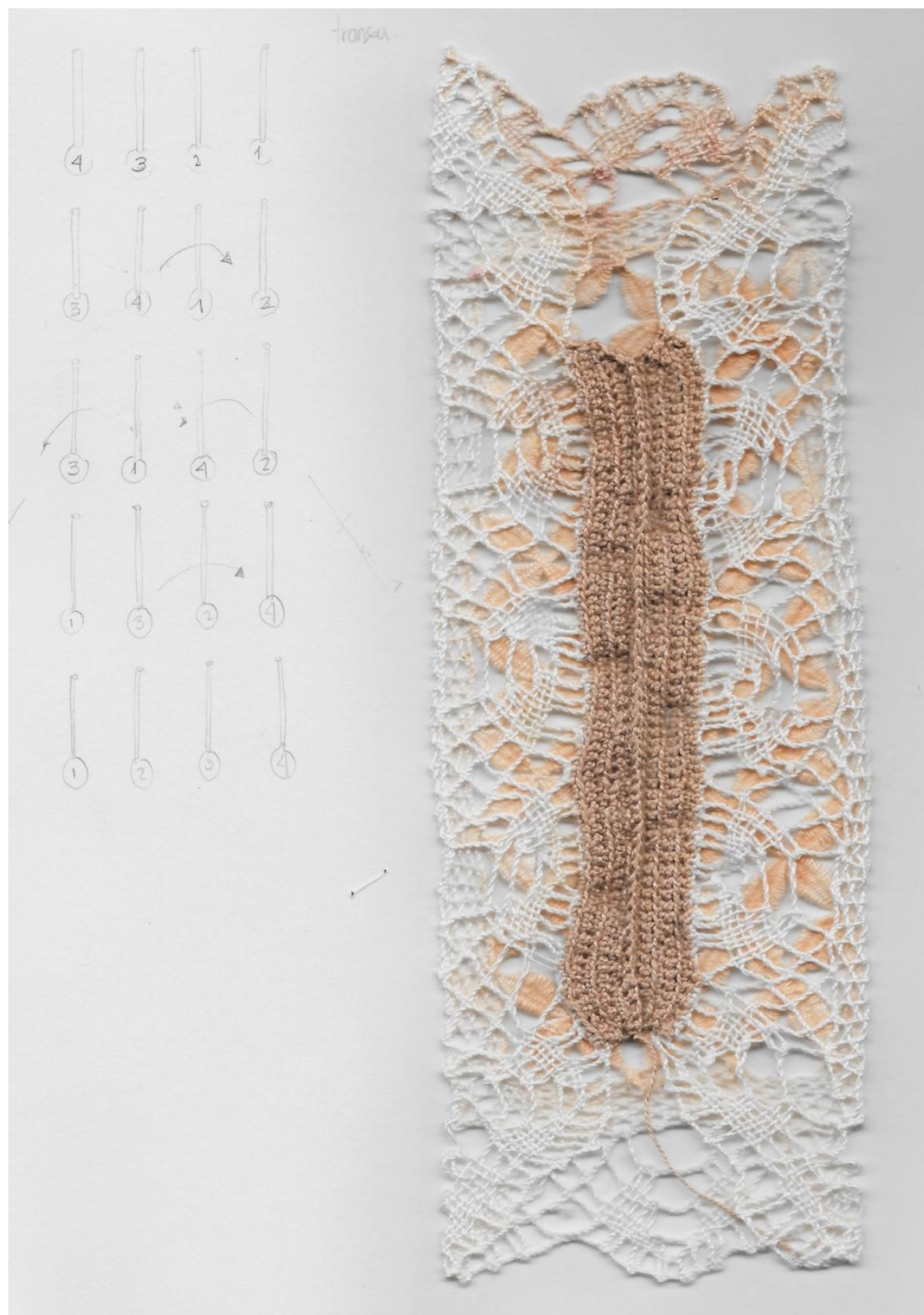
3.2 Depois de tentar dançar com os bilros

Durante esses andamentos conhecendo a técnica e as artesãs, sempre tentei levar algo, os primeiros artigos foram ficando temporalmente cativos no meu caderno de anotações³³, queria conhecer os pontos, a deferência entre a *Renda de Bilro* e outras técnicas. Variadas formas, tamanhos e cores de rendas foram se juntando nesse caderno e no espaço de trabalho, até que um dia tive que mexer sua delicadeza; não é fácil, há muitos minutos gravados nesses fios. No começo das explorações, cortar, rasgar e manchar foram verbos que pareciam ser usados para magoar e não para criar, mas em seguida, os novos elementos que surgiram fizeram que esse pensamento perdesse força.

Cada vez que eu pego um artigo penso: quanto mudará? A maioria das primeiras rendas eram brancas, sutilmente fui manchando com pigmentos naturais, maquiagem e suor. Além disso, franzi, estiquei, tentando descompor suas estruturas, mudando sua forma com crochê, colocando em contato com minha pele, contrastando sua aconchegante trama com a fria renda de plástico que achara numa caminhada. O propósito, fazer irregularidades de diferentes maneiras, lembrando o que acontece com a pele quando é machucada, tocada ou encurvada. O contato destaca nas peças, a proximidade delas com meu corpo se espalha para ativar o desejo no outro de tocar as diversas texturas. Nos momentos que eu mostrei, as pessoas mexeram, percorreram as formas com suas mãos, o que plantou um potencial possível de explorar com mais força em peças posteriores.

³³ Superfície de registro, no caderno há rendas de bilros limpas, do jeito que as deixaram seus criadores, há outras rendas que sujei, costurei, teci. Ao mesmo tempo, há escritos de minhas observações, apontamentos sobre as viagens, palavras-chave, artigos de jornal, desenhos das rendas e de algumas ideias para levar a renda à pele, ou para criar objetos com ela. Este exercício de registro físico configura meus passos em volta da matéria estudada, vincula-me com sua plasticidade, permite-me projetar coisas que ficam em minha cabeça depois de um trajeto, conjuntamente funciona como arquivo das caminhadas ao qual posso voltar e contrastar com as outras formas de registro.

Figura 35 — Folha caderno de anotações. Renda de Bilro manchada com maquiagem intervinda com crochê. 22 X 30 cm. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

Figura 36 — Exploração Renda de Bilro, renda de plástico, crochê 8 X 13 X 15 cm/15 X 18 X 15cm. (2016)



Figura 37 — Exploração. Toalha, Renda de Bilro, crochê, maquiagem e outros pigmentos. 5 X 15 X 13 cm. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

Um elemento feito nessa primeira fase surgiu de flores de *Renda de Bilro* que me regalara uma das artesãs da *Prainha*. Ele sai um pouco do que foram os demais encontros com o material, a partir da estrutura básica fui tecendo com crochê cilindros que encaixassem em meus dedos, ensaiava o fazer uma pele para outra pele. São minúsculas luvas que não cobrem a mão toda e contêm um volume em seus extremos, conformado pelas pétalas das flores mencionadas (Figura 38). Explorei para ultrapassar os alcances como objeto escultórico, incorporando este elemento nas ações que serão descritas após (Figura 39). Começar a mexer a renda de diversas formas mostrou seu potencial plástico como textura e estrutura composta por desenhos e agrupamentos de linhas que ao apreciar de perto, configuram uma pequena trama como se tratassem das miúdas linhas da pele, qualidades às quais consegui dar ênfase nas construções realizadas posteriormente.

Figura 38 — Exploração. Renda de Bilro, crochê. 11 X 7 X 1 cm. (2016)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2016).

3.2.1 Retratos do contato

Estas ações surgiram de uma vontade por criar experiências de contato com os objetos feitos e artigos coletados, interagir com eles para descobrir mais possibilidades de expressão, para me sensibilizar igualmente com sua forma, sua materialidade, para deixar registrado um contato com minha pele. Os registros fotográficos são, ao mesmo tempo, um retorno a procedimentos ativados no passado, esta vez refletindo especificamente nos elementos em jogo: pele, contato, renda. As ações não são uma cena ensaiada com anterioridade, aliás, são um pensamento vago sobre o que quero fazer e muita conexão com os elementos usados e a liberdade de ir segundo o que vai se vivenciando. Como expressão artística acho que esta experimentação traz a foto-performance para agir na intimidade, não são atos preparados para um público, são matéria e o corpo frente à câmera, ativando as potências da síntese de suas materialidades. Desta fase consegui compor quatro peças, as ações compreendidas nelas eu posso resumi-las assim: Ação 1. Sentido do tato posto no ato de vestir as mãos lentamente com as pequenas luvas de renda e crochê, e depois despi-las vigorosamente. Nessas oscilações carregadas de energias contrárias, sentir a sucinta dificuldade dos elementos ao entrar e sair dos dedos e perceber, realçando a combinação do tecido e a pele.

Figura 39— Ação 1. *Vestido para dedos*. Andrea Rey. Registro ações. (2017)



Ação 2. Com agulha cruzei minhas unhas fazendo furos, assim a linha se inseriu em minha pele. A cor dos dedos mudou quando a pressão fez o sangue se entrever, sem provocar dor, aos poucos conectei meus cinco dedos da mão esquerda com a renda circular, eu e ela conformando uma superfície imprevisível, delicada e inquietante.

Figura 40 — Ação 2. Tecido na pele. Andrea Rey. Registro ações. (2017)



Fonte: Foto de Edgar Garcia Santodomingo (2017).

Ação 3. “Narrativa lunar³⁴” 1.2.3.4.5.6.7... Conto os sinais de meu braço. Fico com vontade de fazer o mapa dos que tenho em meu corpo inteiro.

Figura 41 — Ação 3. *Narrativa lunar*. Andrea Rey. Registro ações. (2017)

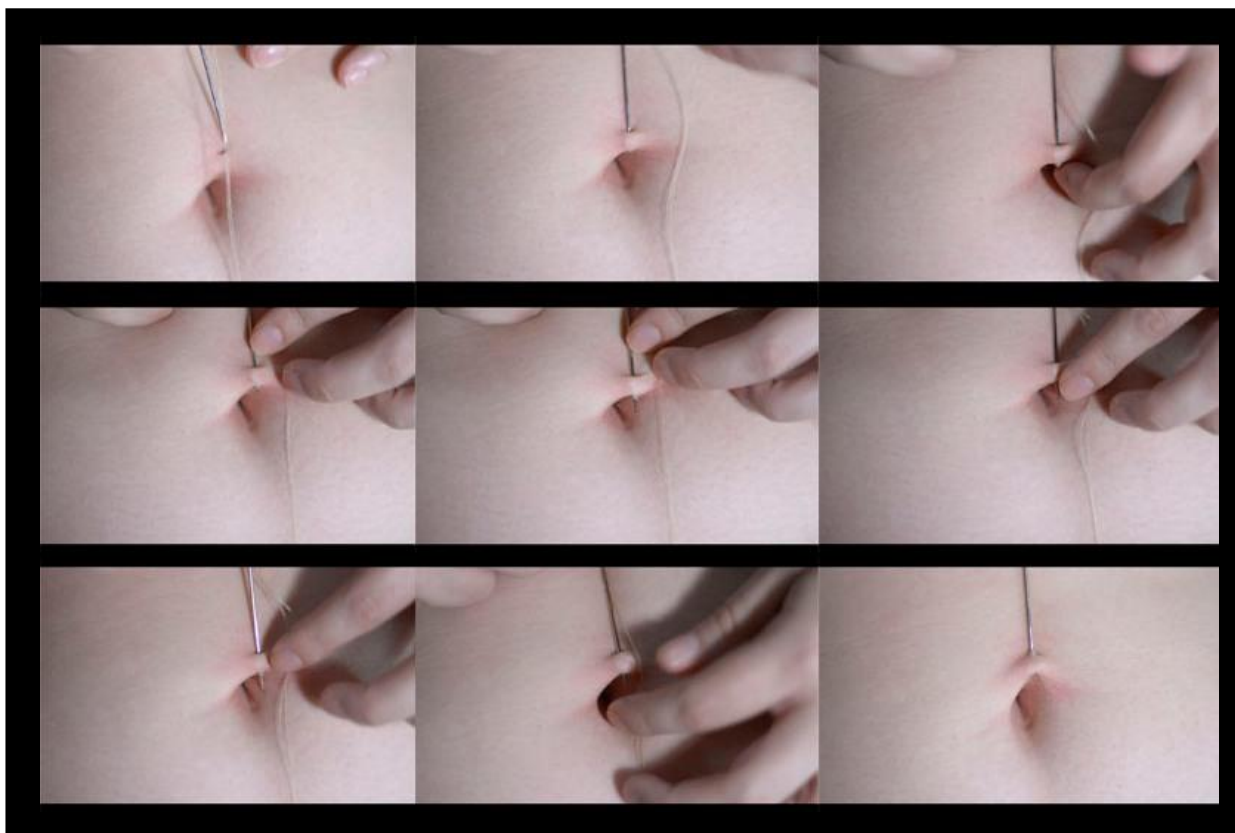


Fonte: Foto de Edgar Garcia Santodomingo (2017).

³⁴ Lunar significa sinal em espanhol.

Ação 4. Atravessei com fio e agulha um furo que tenho em meu umbigo. Pele já furada e cicatrizada, esticou-se para consentir a entrada de algo não habitual, agiu como tecido que admite a perturbação do objeto que o faz se alterar.

Figura 42 — Ação 4. *Furo o furado*. Andrea Rey. Registro ações. (2017)



Fonte: Foto de Edgar Garcia Santodomingo (2017).

4 DO CONTATO: CIRCUNDAR O ACABADO/INACABADO

Depois de ser inteiramente cativada pela natureza da renda, continua uma fase aonde me aproximei mais à pele e onde a palavra contato ganhou relevância; momento para retomar aquelas tramas embrulhadas do começo e intentá-las remexer na procura de outras possibilidades, para concretizar alguns esboços ou deixar mais um fio solto a revê-lo no futuro. No percurso do desdobrar da pesquisa, levando em conta ininterruptamente, variadas referências que se entrelaçam com as intenções próprias.

4.1 Superfície envolvente

Pele-tecido, pele-papel, pele-superfície, pele-suporte, pele-território, pele-lugar de incontáveis revelações. A pele é uma superfície entre 1,5 e 2 metros quadrados com receptores em toda sua extensão, de grande importância para a vida dos corpos porque é o envelope do que eles levam dentro: estruturas, sistemas, órgãos, fluidos, em alguns casos até de novos corpos. A pele está se renovando assim que os corpos nascem e até a morte, as capas mais superficiais dela vão se desprendendo no momento em que as capas internas geram células novas; bem como possui fibras que lhe permite esticar, sendo flexível de acordo à idade do corpo. Também é um órgão sensitivo que recebe excitações de fora: temperatura, pressão, dor, tato, formigamento dentre outras sensações, segundo o livro *Dermatologia*:

É uma fortaleza que protege dos agentes físicos, químicos e biológicos do mundo exterior e intervêm significativamente na permeabilidade, respiração, secreção, dinâmica vascular e regulação do calor³⁵ (MANZUR, DIAZ ALMEIDA e CORTÉS, 2002, p. 1, tradução nossa).

Nos corpos cobertos de pele, há glândulas que geram substâncias com vontade de se manifestar, por exemplo: o suor, o sebo, as lágrimas e o leite; dela também dependem seus anexos, suas glândulas, unhas e seu cabelo. A respeito da cor da pele, encontrei que é determinada pela melanina, pigmento escuro cuja quantidade é diferente em cada pessoa, isto depende da informação genética familiar, embora a coloração da pele muda um tanto pela

³⁵ “Es una fortaleza que protege de los agentes físicos, químicos y biológicos del mundo exterior e interviene en forma importante en la permeabilidad, respiración, secreción, dinámica vascular y regulación de calor”.

exposição solar. A pele está em contato permanente com o que a rodeia: peles, tecidos, texturas, qualidades inumeráveis quanto coisas a serem tocadas, sendo assim intercessora que se relaciona com o que tem alguma intenção de ingressar: epidermes, dermes, hipodermes são as camadas que teriam que ser atravessadas para penetrar (BARCO NEBREDA, 2014); toda vez que algum artefato ou por alguma circunstância algo irrompe em sua fina ou grossa contextura a pele se modifica de muitas formas, também pode adoecer e, em consequência, escritas ficam nela ao longo de uma vida.



Exercício número um para o leitor:

Encha suas bochechas com ar,
sinta como crescem colocando suas mãos nelas,
agora tente esticá-las até seu limite, o ar muda o volume.

Jean-Luc Nancy, autor que me acompanha neste rumo, pensa as dimensões da pele, a que guarda e protege a vida, aquilo que dá forma, aberta implica certo tipo de risco, a relação com o dentro e fora que propicia o contato, pano que muda e por onde o sangue às vezes chove. Nancy no texto *Pele Escencial* descreve de um jeito muito poético o que a pele faz:

A pele desenvolve a respiração, o élan, a pulsão e a vibração do corpo. Se a alma é a forma de um corpo vivo, então a pele está em conformidade com esta forma: empalidece e fica avermelhada com ela, se faz suave ou áspera, trêmula, ela eriça seus pelos, modela suas inclinações, suas elevações e suas dobras. A pele se tensiona, se distende, se dobra e torna fibrosa. A pele se modifica, modula sua espessura e sua elasticidade, tende para o couro ou para o tegumento, tende para a pequena pele ou para a membrana (invólucro de um membro ou parte do corpo) (NANCY, 2014, p. 6).

A seguir, falarei especificamente do como se produzem na pele as marcas que me chamam a atenção e a razão disso eu comecei a coletar.

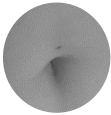
Cicatrizes: Para uma cicatriz surgir primeiro deve existir uma ferida, a qual com certeza causará dor em diversas intensidades, dependendo de quanto tenha sido machucada a pele. O percurso da dor é explicado pela fisiologia no seguinte extrato:

Ao nível de pele, as células sensoriais da dor transmitirão o sinal através de suas inervações à medula espinhal e ao cérebro, o sistema nervoso central será estimulado, causando dois tipos de resposta, uma motora reflexa, de afastamento do centro da dor, e uma resposta emocional, que afetará o sistema límbico

gerando uma combinação de emoções (medo, angústia, raiva, tristeza, impotência) que se misturadas com a dor, explicarão o comportamento do indivíduo ³⁶ (V. LUCHA , B.PUJALTE e V.MUÑOZ , 2008, p. 10, tradução nossa)

As cicatrizes mais comuns nas mulheres são as produzidas pelas incisões que são praticadas nas cesáreas, procedimento médico onde a pele das mulheres se abre para que elas possam ver a de seus filhos; em cujos primeiros dias de vida, o coração fecha estruturas internas procurando uma nova configuração, deixando nesse processo uma marca de nascimento, ainda que imperceptível, existente. Permaneço na mesmo região, em seguida me conduzo ao umbigo, à primeira cicatriz externa, visível, também diretamente relacionada com o nascimento, àquilo que fala da amarração dos filhos com o corpo de suas mães, tal como da ruptura. Jean-Luc Nancy fala sobre esse nó³⁷:

O umbigo forma a assinatura ou a marca da apropriação: agora há um corpo próprio, totalmente distinto – e que na verdade nunca foi sem distinção, sendo desde o início constituído conforme uma autonomia. A amarração de dois cromossomos se repete na amarração da pele. Mais que uma amarração, na realidade, o aspecto do umbigo é o de um nó, mas é na verdade uma sutura, uma solda do tipo que costumamos chamar de cicatriz (NANCY, 2014, p. 2)



Exercício número dois para o leitor:

Quantos umbigos diferentes?
 Proponho olhar para o próprio. Como é ele?
 Qual é sua forma? Gosta dele?
 Lembra a primeira vez que o observou?
 Alguma vez se perguntou qual é sua atual função?
 Ele só conta a história de seu nascimento?

³⁶“A nivel de piel, las células sensoriales del dolor transmitirán la señal a través de sus inervaciones a la médula espinal y al encéfalo, se estimulará el sistema nervioso central causando dos tipos de respuesta, una motora refleja, de alejamiento del foco del dolor, y una respuesta emotiva, que afectará al sistema límbico generando una mezcla de emociones (miedo, angustia, rabia, tristeza, impotencia) que mezclada con dolor, explicarán la conducta del individuo”.

³⁷ Gutierre Tibon também escreve sobre o umbigo, no seu livro *El Ombligo como Centro Cósmico*, ele pauta as relações do ser humano com o umbigo como referente religioso, estrutural, arquitetônico, cartográfico, sexual etc., expressando o seguinte: “O assento natural da alma e do intelecto é o centro do corpo humano: o umbigo. Não só por causa de sua localização natural, senão pelas ideias de vitalidade e fertilidade que engloba” (TIBON, 1981, p. 219, tradução nossa), é claro que as aproximações ao umbigo trazem o conceito em volta da vida, da criação, de como o umbigo é onde se começa a estabelecer um contato com o que está fora. O cordão umbilical permite ao feto receber o que do exterior necessita para poder se gestar, é como se esse conduto receptor transportasse pele a pele os segredos do que se aproxima, Tibon se refere à simbologia do umbigo: fogo divino, centro da respiração, contraditoriamente símbolo de útero e falo, relaciona-se com a lua-mulher e sol-homem, estrelas e universo. Andrógino, porém inerentemente feminino (TIBON, 1981).

Existem outros tipos de cicatrizes coincidentes em todos os corpos, como as que deixam as vacinas, e outras ainda mais singulares feitas por diversos motivos que não podem se antecipar, são carimbos que ficam na pele após o que se reparou adequadamente. Sarar as feridas é o alvo do processo de cicatrização e talvez do mesmo modo, deixar uma evidência para lembrar o que sucedeu.

Estrias: Linhas que se desenham de múltiplas maneiras, aparecem principalmente nas mulheres (POSADA e DE LA TORRE, 2011) dependendo de quanto a pele se esticou a estampa se cria incluindo rabiscos involuntários, causados pela perda de colágeno e elastina, atenua-se a união cutânea, por conseguinte a área da pele afeiçãoada cede às forças produzidas pela tensão, “Com uma maior capacidade elástica, haverá menos chances de aparecimento de estrias. Esta capacidade elástica é condicionada geneticamente”³⁸ (CARRERAS, 2007, p. 20, tradução nossa). As “*atrofias cutâneas*”, como se nomeiam no âmbito médico, não apenas aparecem nos corpos das mães, elas também evidenciam toda vez que a pele se esticou por causa de uma variação no volume. As pernas, os seios, perto das axilas e a região lombar são os pontos preferidos para estes rascunhos se espalharem.

Os sinais: são crescimentos que concentram células carregadas de melanina, eles fazem que o relevo da pele se destaque, estão na pele desde o nascimento e há outros sinais que vão se formando com o passo do tempo, Sandra Martínez Rossi³⁹ em seu livro *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo* aponta:

Os sinais são marcas naturais, pequenos relevos ou crateras que relatam como uma genealogia a história do corpo, tornando-se em signos de identidade, pegadas naturais que, a partir do fragmento, nomeiam cada pessoa como uma totalidade⁴⁰ (ROSSI, 2011, p. 379, tradução nossa)

A menção escrita mais antiga sobre os sinais é dos papiros egípcios (1500 A.C.). A maior parte das pessoas tem pelo menos um sinal e sua significância estética se distingue há mais

³⁸ “A una mayor capacidad elástica, habrá menor probabilidad de aparición de estrías. Esta capacidad elástica es condicionada geneticamente ”.

³⁹ Vou citar esta autora várias vezes no percurso do texto, pois achei muito completo a análise da pele proposto na sua tese e por isso converge em muitos dos assuntos a serem discutidos aqui.

⁴⁰ “Los lunares son marcas naturales, pequeños relieves o cráteres que relatan a modo de genealogía la historia corporal, convirtiéndose en signos de identidad, en huellas naturales que desde el fragmento nombran a cada persona como totalidad”.

de 100 anos (ALLEVATO, 2008). Os sinais, então, às vezes são heranças, filhos e netos trazem sobre sua pele caligrafias antigas nesses pequenos pontos que atravessam gerações. O conjunto de sinais de cada corpo é tão particular, que poderia ser feita uma enorme coleta de sinais e seria possível preencher milhões de folhas falando deles, desenhando eles, porque estão em todas as peles.



Exercício número três para o leitor:

Percorra com um dedo a agrupação mais especial de sinais de seu corpo, conecte-os com linhas invisíveis. Qual seria o nome dessa constelação composta de sinais?

Marcas de nascimento: chegam já pintadas nas peles das crianças ou aparecem um tempo depois, encontram-se de diferentes tipos, formas, tamanhos e cores (MANZUR, DIAZ ALMEIDA e CORTÉS, 2002). Algumas marcas desaparecem, outras permanecem para a vida toda. Até há marcas que surgem pelas mudanças na pigmentação ocasionadas pelo sol, a herança, os problemas de saúde, a gravidez, os medicamentos ingeridos, entre outras situações.

Rugas: O envelhecimento vai se manifestando através da pele, algumas das marcas têm a ver com esse processo. A partir dos vinte e cinco até os trinta e cinco anos as primeiras mudanças aparecem; as mais evidentes são as rugas, as quais são sulcos e pregas na pele que modificam aos poucos a aparência. Algumas dessas marcas se formam pela gesticulação facial ou pelas agressões do meio ambiente, são causadas por detrimento da flexibilidade das camadas superficiais e pela perda de hidratação das camadas mais profundas da pele. Por exemplo, arredor dos olhos o pestanejar constante e a manifestação das emoções vai preenchendo esta zona frágil e sensível de pequenas linhas. Os olhos se fecham e abrem 15.000 vezes ao dia, a pele aí registra o movimento repetitivo qual sismógrafo que anota no papel os dados da tremida da terra.



Exercício final para o leitor:

Se você juntasse as marcas de nascimento da sua família poderia criar seu próprio continente afetivo de pele.

4.2 Poéticas: para atingir a pele (fala-muda)

Menção anedótica: Saí para caminhar e assim deixar minha cadeira, porque em ocasiões os pensamentos se esclarecem como a circulação do corpo. Entrei no supermercado e aí o homem do caixa com sua pele me dão certezas das marcas procuradas. Ele estava marcado por uma cicatriz que plasma as formas de alguma coisa que quis derreter seus braços e uma parte do rosto. Pensei na sua dor, no que significaria para ele essa marca, se percebia que eu estava olhando com atenção, mas também com respeito. Deduzi que ele não tinha procurado essa aparência. Acrescento meu comentário com mais um referimento, todos os dias que eu saio à rua vejo uma marca que me envolve na pele de uma pessoa desconhecida.

Neste ponto, interessa-me contar acerca de uma coleta, uma espécie de estratégia que foi parte da aproximação à superfície em questão, a razão disso quis saber um pouco mais dela a partir dos estudos da fisiologia, para entender a forma em que a pele reage diante do contato que modifica sua contextura, o que foi apresentado de antemão. Em um estado inicial da pesquisa senti que precisava mexer no fazer, portanto nasceu a vontade de pedir marcas de pele por meio da internet. Escrevi uma mensagem breve que fui enviando em privado pelas redes sociais, o qual expressava o interesse da minha indagação e no fundo também meu carinho pelas pessoas escolhidas. A coleta me ajudou a conhecer mais a respeito da pele, amparada no que implica a experiência dos corpos que a levam, depois, também constituiu um arquivo de elementos que me motivou a trazê-la de forma mais concreta às explorações plásticas.

Os registros fotográficos das marcas pertencem a mulheres próximas com as quais tenho ligações afetuosas e profissionais, que existiam antes de vir a *Fortaleza* e outras que se foram criando nesta vivência. As imagens chegaram de várias partes do mundo junto com concisos relatos do que são e significam para cada proprietária do particular pedacinho de pele. As fotografias recolhidas são registros espontâneos ou alguns um pouco mais elaborados no que se refere à composição e às qualidades das imagens, sendo o mais estimado a possibilidade de incorporar os afetos ao processo como o fiz antes em outros projetos: quando pedi às mulheres de minha família enrolar bandas de tecido, sorrisos a todos meus amigos e família que estavam longe, ou cabelo para bordar, dentre outras ações⁴¹.

⁴¹Acho que a coleta de marcas não se detém com esta pesquisa. Sinto que será como acontece com o cabelo que colete para alguns trabalhos, sempre quero ter uma quantidade para quando precisar. Ao mesmo tempo, é certo que a construção dos afetos continua, por isso pedir pele virou parte de uma tarefa sem data de conclusão.

Figura 43 — Coleção de marcas da pele. Mulheres de meu mundo afetivo. Fotografia. (2016)



Fonte: Autores variados (2016).

Figura 44 — Coleção de marcas da pele. Mulheres de meu mundo afetivo. Fotografia. (2016)



Fonte: Autores variados (2016).

Figura 45 — Coleção: marcas e Renda de bilro. Estrias Abdômen Maria A. Detalhe. (2016)



Fonte: Foto de Maria A- Andrea Rey. (2016)

As mulheres de meu universo afetivo enviaram suas recordações, compartilharam sua intimidade, deram-me fragmentos da sua existência. Dos relatos posso dizer que neles há cicatrizes que falam de acidentes, de sangue fluindo, de dores leves e alguns fortes. Cicatrizes causadas por vacinas, cirurgias para lutar contra o câncer, ou as que deixou a gravidez quando foi preciso praticar uma cesárea, por isso algumas são chamadas pelo nome da criança que brotou da incisão.

Somam-se a esses relatos os que se referem às manchas de pele que são comuns num núcleo familiar, estrias espalhadas pelo abdômen, pernas e braços, dentre outros territórios epidérmicos. Por exemplo, Maria me enviou seu abdômen e outras fotografias de sua pele, falou-me das suas estrias da gravidez, de como seu corpo magro começou a crescer muito rápido no oitavo mês, sem que ela pudesse controlar a propagação das estrias na sua pele (Figura 45). Ela disse: “Esta é a parte do meu corpo que eu não gosto, sinto que não sou eu, no entanto, nos últimos anos tentei me apropriar do meu abdômen, torná-lo meu, mas é difícil, sinto que tenho

muito mais confiança do que antes ainda que eu nunca acostume mostrá-lo em público”⁴² (tradução nossa). A filha de Maria teceu a rede que mudou a pele, eu também deixei essas linhas no abdômen de minha mãe. Gosto muito da imagem enviada por Maria, claramente se vê a rede esparzida pela pele antes esticada, que tenta voltar a seu lugar.

Outras histórias que recebi contam das quedas que deixaram a pele roxa, rugas, sinais, alguns deles herdados ou desenhados em lugares secretos do corpo, ou sinais que tem a capacidade de reaparecer sem permissão, marcando o território tempo depois de serem extraídos da pele... Essas narrativas e as imagens recebidas traçaram uma nova rota criativa e apreciações a se apresentar imediatamente.

4.2.1 Manifestar a pele

Pele-esticada, pele-rasgada, pele-pintada, pele-arquivada, pele-matéria modelável de infinitas formas, a pele é atingida, fala e muda. Como se expressou previamente as cicatrizes, as rugas, as estrias, as gorduras, a flacidez, as manchas são rastros que vão se fixando na pele; as alterações, as irregularidades, as memórias, o passado revelado naquelas marcas eu fui apreciando, descobrindo e interpretando com mais riqueza plástica no tecido, sobretudo como ficou evidente, as pertencentes às mulheres⁴³, porque eu sou mulher, porque algumas marcas são mais recorrentes nos corpos femininos, porque as mulheres próximas já me falavam (antes que eu pedisse suas marcas) frequentemente a propósito das pinturas imprevistas levadas em suas peles: feridas curadas, narrativas de momentos superados, desenhos sem intenção, pegadas de um nascimento ou uma alegria misturada com dor. Dado que essas escritas na pele não são literais, há segredos que guardam, ou marcas que não ficam expostas, abordá-las então foi uma tarefa ligada à intimidade. A respeito do que habita na pele, Sandra Martínez Rossi aponta:

A pele sempre esconde algum significado, reserva-se os segredos que não quer revelar, torna-se uma superfície cujos sulcos, feridas, marcas e imagens falam de histórias íntimas, de biografias, em suma, da vida de cada pessoa, do corpo e as

⁴² “Esta es la parte de mi cuerpo que menos me gusta, siento que no soy yo, sin embargo, en los últimos años he tratado de apropiarme de mi abdomen, hacerlo mío, pero es difícil, siento que tengo mucha más confianza que antes a pesar de que nunca lo muestro en público”.

⁴³ Porém não ignoro o que acontece na pele dos homens, por isso a menção anedótica no começo do tópico anterior se revela.

constelações - mostras físicas que cada um/uma possui⁴⁴ (ROSSI, 2011, p. 42, tradução nossa)

Acho muito relevante sua pesquisa, que propende desentranhar como as culturas contemporâneas absorvem e manifestam as formas de modificação corporal dos antepassados, dirigindo sua investigação nas produções visuais contemporâneas (de Nicola Constantino, Orlan, Santiago Sierra, Miguel Rio Branco, Sterlac, entre muitos outros artistas) nas quais a pele se propõe como uma superfície simbólica; desenhando inicialmente um cenário de seu objeto de estudo, incluindo para isto menções de diversas fontes. Nesse percurso, descreve a concepção do corpo nas culturas indígenas e aborígenes onde a pele é o lugar que dá significado à vida, pois é por intermédio dela que os corpos se expressam e falam até com os deuses. Tradições nas que o corpo é visto na sua susceptibilidade, protagonista sem dúvida dos mais variados rituais onde a experiência da dor se faz palpável, sintetizando suas observações das representações simbólicas em relação ao corpo em quatro conceitos: vida, sedução, diferenciação e morte (ROSSI, 2011). A escritora faz os seguintes apontamentos acerca de como algumas culturas assimilam o tempo na pele:

As marcas do corpo que aparecem com a passagem do tempo biológico se tornam um estigma para o indivíduo ocidental, contrariamente, no pensamento indígena aborígene, a pele murcha por causa dos anos e qualquer tipo de marcas corporais produzidas ao longo da vida são sinais de sabedoria e prestígio. Portanto, para o mundo ocidental, parece que a sedução e o prestígio social só são possíveis na concepção de uma eterna juventude⁴⁵ (ROSSI, 2011, p. 522, tradução nossa)

Indubitavelmente na minha coleta escolhi o caminho que me adentrara um pouco mais nas mudanças da pele produzidas nos processos biológicos naturais e o influxo mesmo da vida, marcas carregadas de expressão involuntária, porque notei nelas uma poética palpável que mistura tempo, acaso e repetidamente a dor. Considera Rossi: “Precisamente, o corpo como um instrumento de manifestações artísticas desloca o olhar para exibir a fragilidade do corpo e,

⁴⁴“La piel siempre oculta algún significado, reserva para sí los secretos que no desea revelar, se convierte en superficie cuyos surcos, heridas, marcas e imágenes hablan de historias íntimas, de biografías, en definitiva, de la vida de cada persona, del cuerpo y las constelaciones – señales físicas que cada uno/a posee”.

⁴⁵“Las marcas del cuerpo que aparecen con el paso del tiempo biológico se convierten en estigma para el individuo occidental, contrariamente, en el pensamiento indígena aborígene, la piel ajada por los años y cualquier tipo de marcas corporales producida en el transcurso de la vida son signos de sabiduría y prestigio. Por consiguiente, para el mundo occidental parecería ser que la seducción y el prestigio social únicamente son posibles desde una eterna juventud”.

consequentemente, a vulnerabilidade do sujeito”⁴⁶ (ROSSI, 2011, p. 336, tradução nossa). Além disso, explicita como na arte ocidental a pele é usada para falar do político, da desigualdade de gênero, social e racial. Uma das referências que incluí para aprofundar sobre o tópico, trata-se do trabalho *Starification Object Series*, 1974-82 de Hannah Wilke, no qual a artista colocou chicles no seu corpo que pareciam cicatrizes, marcas de pele, vulvas, relevos associados com desenhos que mulheres de algumas etnias africanas fazem nas suas peles. As marcas que Wilke modela no seu corpo o convertem em algo desagradável sob do ponto de vista ocidental. Mas, a ingerência que faz na sua pele se exhibe numa série de fotografias que detrás das marcas deixam ver um corpo desejável, em posturas que aludem às usadas pelas modelos na publicidade, segundo Rossi “Com esta ação Hannah Wilke queria ativar a consciência coletiva de que as mulheres eram naquele momento (e ainda são) vítimas de uma sociedade tirana e androcêntrica que estabelece cânones do belo”⁴⁷ (ROSSI, 2011, p. 375, tradução nossa). Conecto agora as palavras de Rossi com as provenientes de Maria del Pilar Aumente Rivas, as quais encaixam com o que seria apreciar a pele nesta busca teórico-prática, no artigo *La imagen de las mujeres a través de sus propias miradas*, ela inclui a seguinte citação do livro *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*,⁴⁸ desenvolvendo o tema do corpo na obra das mulheres artistas:

Não estamos procurando por mais do que isso, o que é imenso. Um espaço de reflexão do ser com seu corpo, através de seu corpo no mundo, que é o espaço da arte. De corpo sexuado, de corpo humilhado, de corpo doente ou estrangeiro. Do corpo na cidade estranha. Do corpo desabitado.⁴⁹ (AUMENTE, 2010, p. 14, tradução nossa)

Ou, como em minha reflexão: De corpo coberto de pele com capacidade de se transformar. Aumente no mesmo artigo, diz que na arte contemporânea as mulheres possuem empenhos por mostrar o corpo contrapondo-o àquele corpo icônico ornamentado de beleza, acho que encaixo neste ponto já que percorro a pele no que ela tem de “irregular”, não no que se espera que ela seja: lisa, macia, impecável; pelo menos o que indicam às indústrias de venda de

⁴⁶ “Precisamente, el cuerpo como instrumento de las manifestaciones artísticas desplaza la mirada para exhibir la fragilidad del cuerpo y en consecuencia, la vulnerabilidad del sujeto”.

⁴⁷ “Con esta acción Hannah Wilke quería activar la conciencia colectiva de que las mujeres eran en aquél momento (y aún son) víctimas de una sociedad tirana y androcéntrica que establece los cánones de lo bello”.

⁴⁸ *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Editorial fundamentos. Colección Ciencia.2006.

⁴⁹ “No buscamos más que eso, que es inmenso. Un espacio de reflexión del ser con su cuerpo, a través de su cuerpo en el mundo, que es el espacio del arte. De cuerpo sexuado, de cuerpo humillado, de cuerpo enfermo o extranjero. De cuerpo en ciudad extraña. De cuerpo deshabitado”.

cosméticos mediante publicidade, somente por falar em uma das procedências desse suposto. Um pouco mais à frente, Aumente acrescenta outro componente que vejo manifesto em minha pesquisa, as mulheres artistas têm expressado mediante múltiplas linguagens, de jeito cru ou delicado, a precariedade do corpo, parte física que durante seu trafegar atravessa diversas fases; o resultado destes processos criativos sempre se faz mostrando tudo com dignidade (AUMENTE, 2010). Essas fases das quais fala a autora são o que me atrai na pele, porque esta cobertura não fica sossegada, há uma certeza de câmbio diário, ocasionalmente imperceptível na hora que se produz e um monte de circunstâncias que corroboram à vulnerabilidade do corpo. Segundo Aumente, a arte das mulheres contrasta então com os velhos modos de apresentar o corpo, já não é exclusivo dos homens fazer com que o corpo feminino apareça, com concepções que assentaram estereótipos do que era para eles ser mulher, incluindo padrões de beleza. As artistas contemporâneas exploram novos aspectos do corpo a partir de suas realidades, em consequência se apresenta um corpo com a categórica propensão a mudar (AUMENTE, 2010).

Imediatamente complemento a discussão de como o corpo vai se materializando nas minhas indagações, trazendo à escrita outra pesquisadora saliente, cuja análise se relaciona visivelmente com as asseverações de Aumente e Rossi. Ela é Claudia Mandel Katz, em seu livro *“Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica”* focaliza a investigação nas práticas poéticas contemporâneas de mulheres artistas, registra e analisa suas produções dando especial atenção àquelas nascidas na Costa Rica (Karla Solano, Rebeca Alpízar, Adela Marín, Priscilla Monge, dentre outras). Mandel Katz discorre no corpo feminino como território explorado pelas artistas para se manifestar acerca de seu contexto, entendendo ele concomitantemente, como um meio que encaminha suas buscas conceituais e de identidade, que evidenciam, entre outras coisas, mudanças das linguagens praticadas, por exemplo: trocar a folha de desenhar, pelo corpo com sua potencialidade absoluta.

A propósito da escolha do corpo como suporte, a autora se interessa por debater o papel da mulher na história da arte, definindo na marcha um corpo que foi confinado a ser representado, e como ela mesma profere “[...] raramente, como "sujeito" produtor de representações”⁵⁰ (MANDEL KATZ, 2010, p. 22, tradução nossa). Suas reflexões derivam na asseveração de quão intensamente as práticas da performance e body art abrem às artistas a possibilidade do trabalho com sua subjetividade, aportando desta maneira na desconstrução das

⁵⁰ “[...] pocas veces, como “sujeto” productor de representaciones”.

formas culturais e estéticas tradicionais impostas por um olhar androcêntrico (MANDEL KATZ, 2010). No que se refere às vertentes da produção de mulheres na performance e suas repercussões, Mandel Katz indica:

Por um lado, elas tentam remover o peso ideológico masculino para traduzir em textos visuais uma cobertura simbólica especificamente feminina. E, por outro lado, tentam desconstruir os aspectos "marginais", como o olhar feminino, o sentimental, o popular, o cotidiano, o íntimo, diante de aspectos que foram "centrais" na história da arte, como o masculino, sublime, o grande, o público⁵¹ (MANDEL KATZ, 2010, p. 37, tradução nossa)

Por conseguinte, com esta tendência, as mulheres artistas dispõem o que lhes acontece de uma forma mais palpável por meio do corpo que vira um conduto de autoconhecimento e de expressão a partir de linguagens múltiplas. Na minha coleção de marcas se entretecem algumas das ponderações achadas na pesquisa de Mandel Katz, posto que advirto que na coleta fiz um chamado ao observar o corpo próprio, particular, discuti-lo, evocá-lo, compartilhá-lo, aceitá-lo ou eventualmente rejeitá-lo. Igualmente, como expressei brevemente no começo deste inciso, a intimidade protagoniza uma parte de meu processo, pois dos pormenores da minha pele (que mostro e descrevo algumas vezes nesta dissertação) surge o meu empenho por coletar o que a intimidade abriga na pele de outras mulheres.

No capítulo 5. *Fragmentos y transparencias* do mesmo livro, Mandel Katz examina artistas que discorrem em seus processos criativos, no tocante à noção todo/fragmento do corpo feminino, e de acordo à autora “quebram a tradição estética idealista⁵²” (MANDEL KATZ, 2010, p. 174, tradução nossa), porque apresentam um corpo que se afasta de uma forma inteira ou conclusa, oferecendo para ilustrar sua asseveração, trabalhos de Annette Messenger⁵³ que mostram o fragmento a partir de fotografias de detalhes anatômicos, peças suspensas do teto com cordas desfiadas de roupas, as quais se ligam formal e simbolicamente com as frações retratadas (MANDEL KATZ, 2010). É nessa questão quando me deparo com o conceito muito latente que foi surgindo na minha exploração; se eu estava pensando na superfície integral da pele, como foi

⁵¹ “Por una parte, intentan quitarse la carga ideológica masculina para traducir en textos visuales una cobertura simbólica específicamente femenina. Y, por otra, procuran desconstruir aspectos “marginales”, como la mirada femenina, lo sentimental, lo popular, lo cotidiano, lo íntimo, frente a los aspectos que han sido “centrales” en la historia del arte, como lo masculino, lo sublime, lo grandioso, lo público”.

⁵² “quiebran la tradición estética idealista”.

⁵³ (Mis deseos / Meus desejos, 1990) (En balance/ Em balanço, 1999).

que cheguei ao fragmento? Compreendo gradativamente: o fragmento que contém sequelas do contato, rugas, texturas, anomalias etc. contava-me mais peculiaridades. Entendo diante disso o que expõe Mandel Katz, o corpo feminino em sua totalidade já foi e ainda é frequentemente visto, reiterado, talvez minha procura que nasce sempre sustentada na intuição, levou-me pela paisagem daquilo que não se mostrara como realidade do corpo, ou ainda não se reconhece com facilidade.

Conjuntamente, percebo-me mais consciente do papel da fotografia⁵⁴ no meu processo criativo, outra vez cogito na minha peça “*Umbral Abierto*”⁵⁵, na qual usei esse procedimento para colocar controladamente meu corpo exposto, mas não completo como seria se fizesse a performance ao vivo. Nesse caso, o fragmento aproveitado a partir da fotografia foi o enquadre que escolhi para registrar a ação que mostrou o caráter processual dos recursos comumente usados nas minhas propostas plásticas.

Acontece de maneira semelhante nas explorações iniciais de registro, as ações de aproximação à pele e, mais notoriamente, na coleta de marcas e seu posterior emprego nos avanços da criação, pois as mulheres através da fotografia me brindaram fragmentos e eu juntando as porções teci uma nova membrana maleável da qual falarei após. Cito um exemplo que tenho encontrado também na pesquisa de Mandel Katz pertinente à presença do fragmento do corpo por intermédio da fotografia, este é a instalação fotográfica *Threshold*, 2004, da costarriquenha Karla Solano, a artista envolve o espectador numa série de registros microscópicos de seu corpo, ampliados e dispostos na parede e no teto da sala de exposição, do trabalho Mandel Katz reflete:

Suas imagens tentam tornar visível o que aparentemente não é para o olhar cotidiano. A fragmentação, decisiva pela importância que assume na sua produção, nos induz a pensar que a parte pode ser o todo e vice-versa. Os primeiros planos fotográficos exploram detalhes mínimos das texturas da superfície corporal, ao mesmo tempo em que contrastam paradoxalmente com o tamanho mural de cada fragmento, situação que cria certa incerteza para o visitante⁵⁶ (MANDEL KATZ, 2010, p. 183)

⁵⁴ Mandel Katz dedica uma parte de sua pesquisa a este tópico: Capítulo 3. *Fotografia e identidade*.

⁵⁵ Citada na introdução.

⁵⁶ “Sus imágenes procuran hacer visible lo que en apariencia no lo es para la mirada cotidiana. La fragmentación, decisiva por la importancia que asume en su producción, nos induce a pensar que la parte puede ser el todo y viceversa. Los close-up fotográficos exploran detalles mínimos de las texturas de la superficie corporal, a la vez que contrastan paradójicamente con el tamaño mural de cada fragmento, situación que crea cierta incertidumbre al visitante”.

Com os detalhes do exterior do seu corpo Karla levanta um recinto que enlaça as diversas texturas de sua pele, que tem que ser atravessada na experiência do espectador para se adentrar na sua criação. O fragmento fotográfico no seu caso exhibe a pele como perímetro sutil onde interior e exterior pulsam. Na minha pesquisa a fotografia implica um instrumento ao serviço da coleta, um meio à disposição de todas as pessoas que me enviaram a realidade, o presente de suas peles, para ser mexida nas minhas composições, que certamente também serão mexidas pelos espectadores. Vejo como alguns dos aspectos assinalados aqui referentes às minhas estratégias discursivas vão tomando consistência nas explorações plásticas, na abordagem das leituras feitas das pesquisas de Rossi, Aumente e Mandel, e quando atinjo o exercício da escrita, do qual também fui compreendendo que possuí uma demanda criativa tanto quanto o processo de produção artística. A seguir mais da pele, do processo criativo e sobretudo, do contato.

4.3 Intermittências da trama, frequência do toque

Pele, com esta suavidade envolvente os corpos andam no mundo, as mãos quase sempre encarregadas de sentir aquelas outras superfícies, os pés às vezes ajudam com a tarefa no dia que não levam sapatos. No livro *Gramática del Arte*, J. J. Beljon cria uma compilação de imagens, descrições concisas de elementos e fundamentos para viajar nas possibilidades da linguagem visual; em um desses trechos que instigam a criação, Beljon fala a propósito do jeito no qual a pele ajuda aos corpos a conhecerem outros corpos, outras peles e suas texturas, convidando com isto ao leitor a uma experiência auxiliada pelo sentido do tato:

Experimentamos o duro e o mole, o áspero e o macio, o rígido e o flexível não apenas com os nossos olhos, mas de forma vibratória, com o mais delicado de nossos órgãos: a pele. [...] Existe uma relação pronunciada entre a forma como experimentamos nossa pele, a pele de outras pessoas e a superfície de paredes, pisos ou objetos como uma polida mesa ou um suéter de lã⁵⁷ (BELJON, 1993, p. 56, tradução nossa)

A pele é o envelope sensível que permite aos corpos habitar o cálido, o frio, as texturas, até as emoções. Considero, portanto, que não houve nem haverá forma de criar sem tocar; tocar a

⁵⁷ “Experimentamos lo duro y lo blando, lo áspero y lo suave, lo rígido y lo flexible no sólo con nuestros ojos, sino de una manera vibratoria, con el más delicado de nuestros órganos: la piel. [...] Existe una pronunciada relación entre la manera como experimentamos nuestra piel la piel de otras personas y la superficie de muros, suelos u objetos como una pulidísima mesa o un suéter de lana”.

pele e o tecido é uma tarefa constante. Tocar a pele de variadas formas para vivê-la, para lembrar o contato, a junção com outras peles, ou determinados elementos, para saber como as peles se sentiram quando os contatos deixaram vestígios. Consequentemente, retomo aqui o trabalho com as marcas de pele cheia dessa consciência do tato se manifestando em toda a pesquisa, jeito de encontro da pele e a renda, da prática artística e da reflexão teórica, posteriormente, até do espectador e obra, e enxergo que com essa coleta respondo a esse estímulo que acho em Beljon sobre experimentar a pele de outras pessoas, saindo assim do território epidérmico particular para me comprometer com a escuta do que se experimenta fora de si.

Deste modo, meu acervo de marcas foi crescendo, enchendo pastas digitais, mostrando-me a confiança depositada em mim e o sensível do material que estava arquivando, já que a tela de meu computador foi se abarrotando de pele exibida, crua. Tudo isso, juntando-se e estimulando minhas ocorrências criativas até que foi se desenhando uma imagem muito simples, que virou uma potência, fazer botões de pano que levaram a pele diretamente ao tecido, com isso começava a achar a forma de aproveitar com delicadeza as particularidades visuais e o peso simbólico descoberto.

Figura 46 — Detalhe mesa de trabalho com o processo de armação dos botões de marcas. (2017)

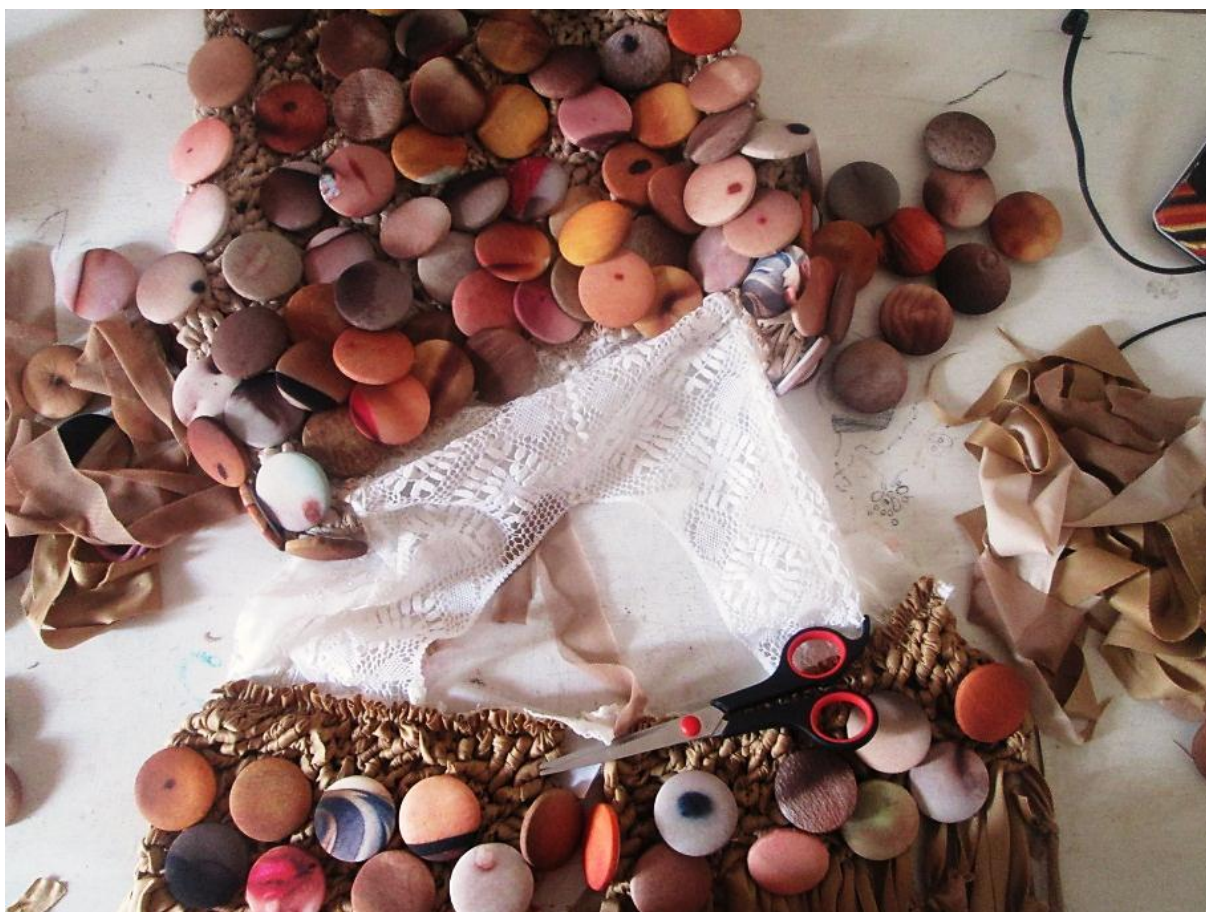


Figura 47 — Botões com marcas impressas sobre tecido. Detalhe. (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017).

Figura 48 — Veste com botões, Renda de Bilro. Tecido. Processo. Detalhe. (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2018).

Fiz alguns testes e tive que andar mais uma vez pelo centro da cidade para achar a resposta de como realizar o que imaginava. Finalmente numa caminhada muito satisfatória achei na mesma quadra as impressões⁵⁸ sobre tecido e os botões. Com a superfície e os suportes prontos na mesa, fui cortando o tecido com o cuidado de cirurgiã, vendo como meus verbos sempre acabam revolvendo tudo, a partir disso fui configurando uma acumulação de “marcas tangíveis” e deixando no chão os restos picados. Dessa maneira chegaram ao processo influxos múltiplos, evidenciam-se as características de cada marca com suas texturas, cores, configurações, sem colocar a pele inteira em evidência, cuidando as superfícies de afeto, as

⁵⁸Transfer e sublimação.

identidades, configurando com todas as marcas uma pele abrangente, talvez de uso coletivo, que ganha presença como uma pele única, afetada, lotada de vestígios que ligam histórias. Percebi do mesmo modo, que pedir a participação das mulheres de minha vida implicou mexer na sua sensibilidade, fazê-las revisitar seus corpos com novidade e se aproximar com minhas formas de criar.

Agora bem, com os botões e detalhes de *Renda de Bilro* preenchi uma veste (Figura 49). Considero que se juntam com mais clareza as duas superfícies cogitadas. Vestir-se com as cicatrizes, rugas, estrias, sinais, manchas das mulheres da minha vida significa pôr minha pele suporte de suas feridas, lembranças, heranças e quiçá também convidar ao espectador a se vestir e lembrar o que ele carrega, tocando com os olhos ou com as mãos.

Tocar um dos verbos que me acompanham até o final desta dissertação e que tenho costurado com outros neste texto, guiando-me na busca do que tem a ver o tecido e a pele. Pego agora de Jean-Luc Nancy uma lista de verbos para seguir refletindo acerca da pele e talvez de meu jeito tocá-la:

Corpus de tacto: tocar ligeiramente, roçar, apertar, afundar, estreitar, alisar, coçar, esfregar, acariciar, apalpar, tatear, amassar, massagear, ligar, pressionar, bater, beliscar, morder, chupar, molhar, segurar, soltar, lamber, agitar, mexer, aninhar, balançar, pesar...⁵⁹ (NANCY, 2003, p. 65, tradução nossa)

⁵⁹ “Corpus del tacto: tocar ligeramente, rozar, apretar, hundir, estrechar, alisar, rascar, frotar, acariciar, palpar, tentar, amasar, masajear, enlazar, oprimir, golpear, pellizcar, morder, chupar, mojar, sujetar, aflojar, lamer, menear, acunar, balancear, llevar, pesar...”.

Figura 49 — *Na sua pele*. Andrea Rey. Veste com botões (Renda de Bilro, tecido, macramê, fotografia) Detalhe. (2018)



Fonte: Foto de Fredy Serrano (2018).

Tocar ligeiramente o cabelo, roçar o desconhecido quando passa do lado, apertar o abdômen antes de tomar banho, afundar os dedos em um bolo recheado de doce de leite, estreitar a mão de um amigo, alisar as rugas do cenho, coçar o meio dos dedos dos pés, esfregar o vestido impregnado de suor, acariciar uns lábios ao amanhecer, apalpar o corpo para se vestir na penumbra, tatear o corpo do outro no seu espaço da cama, massagear meu ombro ao acabar de escrever, enlaçar os braços em uma roda de dança, oprimir aquele incômodo no pescoço, golpear a mesa com o joelho. Beliscar, morder, chupar com intensidade; molhar o rosto com choro, sujeitar o brinco que atravessa o furo da orelha, afrouxar a calça quando ela não ficou mais no corpo, lamber a mão que entrou no bolo recheio de doce de leite, mexer o quadril, balançar o bebê, levar a pele pela vida, saber a partir desse momento o peso que se carrega, o peso que se é. Esta lista foi feita de cotidiano; pensar a pele significa senti-la dia a dia.

Para Nancy, em seu livro *Corpus*, os corpos são lugares de existência e a pele a extensão onde o acontecimento se dá. Em suas ponderações filosóficas, e muitas vezes poéticas, tocar é um dos termos-chave empregados pelo autor para se referir ao caráter transformador e simbólico de um corpo “exposto” um corpo que “somos”. A ação de tocar é a forma de ligar as superfícies de forma direta ou indireta como em meu processo criativo, ou como nesta folha cheia de palavras, onde o leitor e eu estamos nos tocando conforme ao fragmento inserido no mesmo livro:

Querendo ou não, os corpos se tocam nesta página, ou então ela mesma é o ponto de contato (da minha mão que escreve, das mãos de vocês que sustentam o livro). Esse toque é infinitamente indireto; diferido - máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos, até mesmo, interceptaram-se - mas permanece o grão minúsculo e rebelde, tênue, o pó infinitesimal de um contato em todas as partes interrompido e em todas as partes retomado ⁶⁰ (NANCY, 2003, p. 39, tradução nossa)

A pele anuncia sua presença no contato, quando os corpos se tocam a vida se percebe, textura com textura, existência com existência, ação cíclica e sensível no presente do corpo e matéria. O contato que descreve Nancy se desenha em minha mente como um encadeamento de aros giratórios (quase materializada por meus botões de marcas) feitos de frações corporais e

⁶⁰ “Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). Este tocar es infinitamente indirecto; diferido ¬-máquinas, transportes, fotocópias, ojos, otras manos, incluso, se han interpuesto- pero queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado”.

incontáveis planos compostos de diversas substâncias, que se atrelam e chamam a deter ou apressar o ritmo.

A pele fica quieta no contato de uma tez que acaricia e tenta fugir de uma proximidade que fere ou, às vezes, ela permanece com a mistura das duas percepções e com certeza nessas relações de contato; segundo Nancy, o corpo com sua pele pesa. Naquelas fainas circulares, a veste epidérmica se regozija ou sofre, não fica matéria sem ser abatida por motivo do tato que dá e retira; vaivém dos corpos sem o qual não haveria nada:

Corpo capaz de ser gozado por retirado, estendido e assim oferecido ao toque. O toque dá gozo e dor - mas não tem nada a ver com a angústia (a angústia não aceita a passagem do toque, a separação da outra borda: ela é completamente misteriosa, fantasmática)⁶¹ (NANCY, 2003, p. 81).

Com essa imagem desenhada por Nancy de um corpo oferecido ao tato, quero expor a fase de criação paralela de apropriação de rendas, na qual criei uma série de esculturas brandas de tecido com acabamentos feitos de *Renda de Bilro* e espinhos, que parecem órgãos (rins, pulmões, coração, fígado, até cérebro) que provocam o toque⁶², em conformações que deixam ver o dentro e fora do material e dos “corpos”, para mim femininos.

Nas peças o volume realizado refere às almofadas onde se trabalha este artesanato e às ondulações da pele, também tentei usar tecidos de diferentes cores para aludir os variados nuances da pele. Esses tecidos se torcem, esticam, deixam-se deslizar a partir da estrutura central como se pele se estivesse desprendendo, desenrolando. Ao mesmo tempo, fiz meticulosas marcas com fio na parte externa das peças, também costurei com meu cabelo a renda e o tecido, estas intervenções geram contexturas, irregularidades que em alguns casos acentuam o tratamento de tingido realizado nas minúcias incorporadas. Cada elemento tem sua individualidade, eu os fiz com formas parecidas, mas não tem dois iguais, até na instalação no espaço uns são pendurados de um fino fio colado no teto, outros na parede gerando pequenos grupos ou ficando sozinhos um pouco distantes dos outros. Retomo nesta instalação e no processo de criação da mesma, a definição das dimensões dos elementos e distribuição no espaço com respeito ao tamanho de meu corpo, pensando que outros corpos vão percorrer suas formas, seus detalhes. Prefiro isso, captar a

⁶¹ “Cuerpo capaz de ser gozado por retirado, estendido aparte y así ofrecido al tacto. El tacto da gozo y dolor – pero no tiene nada que ver con la angustia (la angustia no acepta el paso del tacto, la separación del otro borde: ella es por completo misteriosa, fantasmática)”.

⁶² Ainda que as peças não estejam feitas intencionalmente pensando na interação, é sua textura que chama o tato.

atenção de quem é curioso para reparar nas pequenas coisas, e que sabe que é preciso dispor de algum tempo para se inserir na contemplação do acúmulo de atavios sensitivos propostos no espaço.

Figura 50 — *De Renda e de Pele*. Andrea Rey. Instalação na exposição 68. Salão de Abril. (2017)



Fonte: Foto de Valeria León (2017).

Figura 51 — *De Renda e de Pele*. Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça.
90x20x8cm (2017)



Figura 52 — *De Renda e de Pele*. Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça. 35 X 28
X 6 cm (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017).

Figura 53 — De Renda e de Pele. Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos. Detalhe da peça. 120 X 22 X 14 cm. (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017)

Figura 54 — *De Renda e de Pele*. Andrea Rey. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. 83 X 17 X 14 cm. Detalhe da peça (2017)



Fonte: Foto de Andrea Rey (2017).

4.4 Órgãos coletivos. Insistência do contato

Com a abordagem conceptual em andamento e a exploração plástica que também não se detém, iniciasse outro desafio criativo o qual tenta acentuar essa interação, esse contato do espectador com o realizado, estimulada em grande parte pelas contribuições recebidas no grupo de pesquisa no qual estive contribuindo para o desenvolvendo de dois projetos (*Corpecendo* e *A conversa das coisas: poéticas entre objetos ancestrais e conectados em rede*) que tinham que ver com o propósito de vestir o corpo em experiências intercedidas pela tecnologia⁶³.

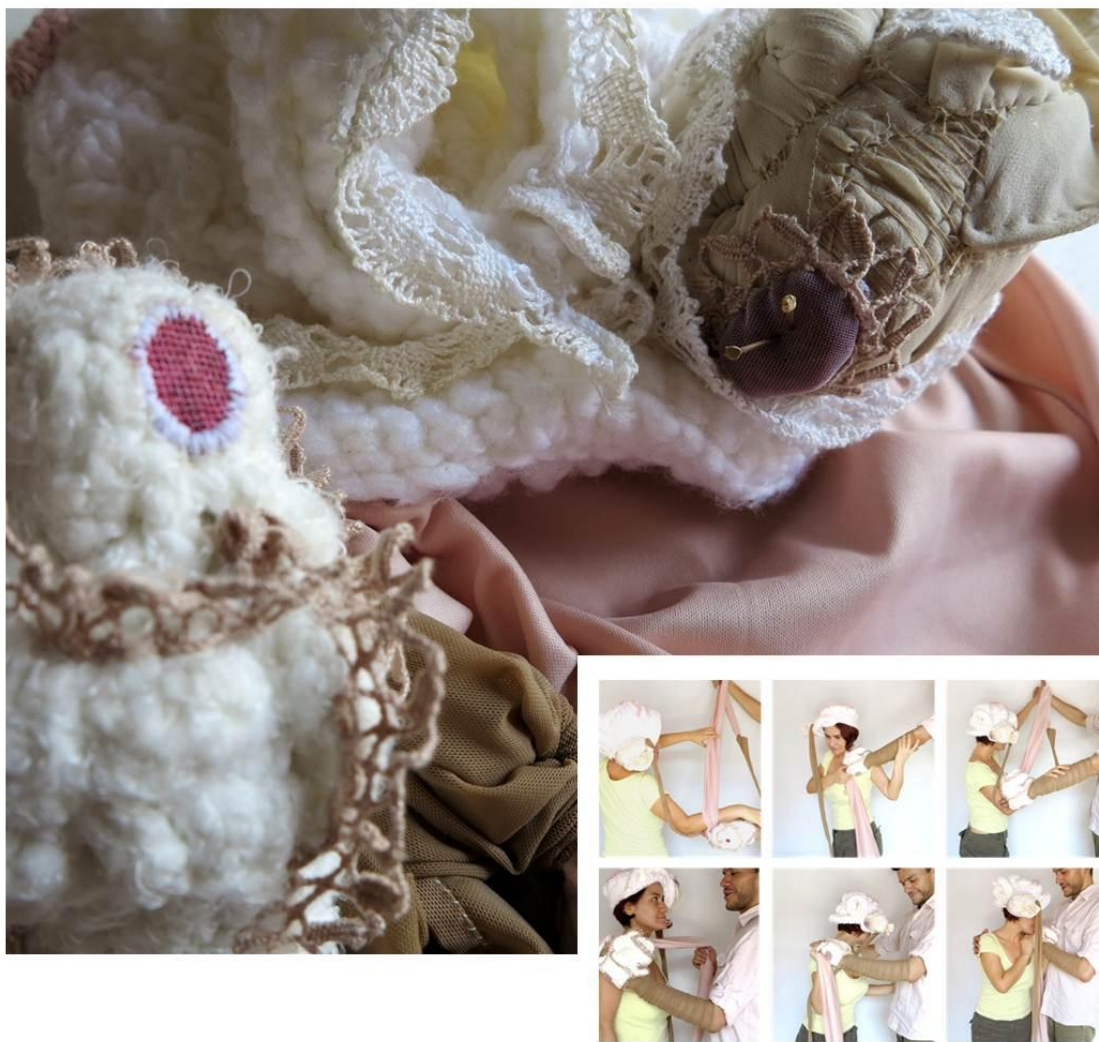
Essa combinação de ensaios pessoais e coletivos me levou a criar peças que dão realce ao sentido do tato, que permitem ao espectador mexer a estrutura (do jeito mais evidente que nas peças descritas antes) e mais, ser parte dela, fazer com que sua pele se prolongue no tecido e que a flexibilidade das duas superfícies mude ao movimentar os volumes centrais, gerando uma experiência compartilhada da obra, mas também envolta de intimidade, pois não procuro uma participação multitudinária, na hora de resolver a forma, os elementos que proponho projetam a interação de dois corpos que “compartilham a pele”.

Finalizo o capítulo com uma bela referência achada no livro “*Os cinco sentidos*” (SERRES, 2001) de Michel Serres, autor que igualmente achei na minha procura de aproximação à pele, que escreve a respeito do que se torna parte dela, depois de algum tipo de contato. Na primeira parte da narração, a escrita induz ao corpo ao longo de circunstâncias que mostram como os sentidos reagem diante do que chega do exterior. E se a pele tem alguma coisa a dizer, a comunicar, é isso precisamente, deve falar em relação a sua experiência de contato. Para *Serres*, se comunicar corresponde ante tudo com a ação de tocar, tudo o que o corpo recebe através dos sentidos seria então uma espécie de instâncias do toque, para atingir o mundo que vira sempre algo tangível.

⁶³ *Corpecendo* é um projeto de pesquisa em artes (dança, visuais, música) e design (moda, interfaces) que aborda o corpo como dimensão topológica de convergência, conectividade e continuidade entre objetos e espaços pelo viés do conceito de vestir (descrição feita por Cláudia Marinho). *A conversa das coisas: poéticas entre objetos ancestrais e conectados em rede*: A finalidade deste projeto é engendrar condições para o desenvolvimento de uma pesquisa transdisciplinar no campo da arte, design e tecnologia, com foco nas dimensões materiais e imateriais dos objetos do cotidiano. Parte-se de um corte temporal que aproxime as tecnologias ancestrais (pré-científica) e o cenário que vem se desenhando sob a ideia de uma internet das coisas.

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4792178Y7>

Figura 55 — *Órgãos coletivos*. Andrea Rey. Explorações com corpo, peça 1. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)



Fonte: Foto de Fredy Serrano (2018).

Figura 56 — *Órgãos coletivos*. Andrea Rey. Explorações com corpo, da peça 2. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)



Fonte: Foto de Fredy Serrano (2018).

Imagino não tocar nada: teria primeiro que procurar a nudez, posteriormente olharia os pés na terra, ou no tijolo, ou na areia, ou no azulejo, ou na água, ou no tapete, ou no cimento e tentaria levitar; e se por algum evento carregado de mágica o conseguisse, o vento do mar, ou da montanha, ou da cidade, ou do ventilador, estaria me tocando. E se o vento ficasse quieto, imperceptível, eu estaria me tocando, desde fora e desde dentro, Serres fala sobre o conhecimento da própria pele:

A pele sobre si mesma adquire consciência, também sobre a mucosa e a mucosa sobre si mesma. Sem dobra, sem contato de si sobre si mesmo, não haveria verdadeiramente sentido íntimo, nem corpo próprio, muito menos cenestesia, tampouco verdadeiramente esquema corporal; viveríamos sem consciência; apagados, prestes a desaparecer (SERRES, 2001, p. 16)

O corpo que se veste de pele é, para *Serres*, o portador da memória e os sentidos são os mediadores que dão possibilidade à recepção e emissão. A pele carrega, sim, um pouco de mágica quando se trata de abraços das pessoas que amamos, mas com certeza acolhe coisas a contar ou segredos a guardar, em concordância com *Serres*:

A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de ferida, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de belas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembranças de seda, de lã, veludos. Pelúcias, grãos de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. A um desenho ou colorido abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível. A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões (SERRES, 2001, p. 18)

No mesmo capítulo, Serres descreve “*A Dama e o Licorne*”, uma série de seis tapeçarias da arte medieval que se encontram no *Museu de Cluny*. Os fantásticos relatos visuais acontecem em uma ilha azul enfeitada com vegetação criada com detalhes extraordinários. Nas peças se podem ver objetos que têm relação com os sentidos, assim como duas mulheres, árvores, o licorne e o leão dentre outros animais de tamanho menor. Serres conta que nelas os cinco sentidos são ilustrados através dos personagens e a disposição dos elementos que aparecem nas seis cenas; sendo o tato o único que não inclui um objeto específico. A sexta ilha, o “desejo”, conforme as palavras do autor corresponderia a um “sentido comum ou sentido interno” (SERRES, 2001, p. 49), onde prevalece a sensação do corpo próprio e onde se alude a sua intimidade. “O tato parece

predominar [...]”, “O tato vai predominar [...]”, “O tato predomina pela equivalência do véu, da tela, e da pele” (SERRES, 2001, p. 50). Com este jogo de reiteração, Serres elucida a relevância do tato nas tapeçarias, pormenoriza os momentos que contém estas imponentes imagens aonde mãos e patas desempenham ações de toque, além disso, desvela a ligação das materialidades que envolvem a reflexão central deste projeto, pele e tecido que se assemelham, tocam-se, superfícies que podem ser alteradas por suas características análogas.

No caso de minhas peças, a maciez predomina, sem deixar de lado as anomalias nas superfícies, as cores variadas. O colo, a cabeça, os braços são os suportes sugeridos, mas é quem toca que pode conduzir a experiência como mais se sentir confortável. Até incorporei um guizo para conseguir um barulhinho leve em um dos elementos, dentro de uma espécie de coração que fica inserido no tecido, o qual se desprega para juntar os dois corpos tendo como apoio os braços (Figura 60).

No que concerne a esta fase da pesquisa *De Renda e de Pele*, minha intenção velou por dar ao espectador aquela fusão de redes para aproximar novamente pele e tecido, para fazer nascerem novas associações propiciadas pelo toque. Ato parecido com o que eu mesma faço ao comprar os tecidos, não é uma transação que se faz procurando um nome específico, é uma preferência acionada pelas mãos que ao entrar nas lojas se deslizam pelos amontoamentos dos rolos e rolos... Procuo nesse ligeiro ato aquilo mais similar com o membro que se movimenta e pula de estampa em estampa, de textura em textura. Em um sentido poético seria como dar a pele a ser descoberta, uma delicada carícia já seria uma significativa interação com este trabalho que se cria sentido o latente no minúsculo, estimando os resquícios que deixa o contato...

Figura 57 — *Órgãos coletivos*. Andrea Rey. Explorações com corpo, peça 3. Renda de Bilro, tecidos, espinhos. (2017)



Fonte: Foto de Fredy Serrano (2018).

A carícia é despertar para você, para outros.

A carícia é despertar para a vida do meu corpo, sua pele, seus sentidos, seus músculos, nervos e órgãos muitas vezes inibidos, subjugados, adormecidos ou subjugados na atividade cotidiana, no universo das necessidades, no mundo do trabalho, os imperativos ou restrições necessárias para a vida comunitária. A carícia é despertar para a intersubjetividade, para um contato nem passivo nem ativo entre nós, despertar para gestos, percepções que, ao mesmo tempo, são atos, intenções e emoções. O que não significa que eles sejam ambíguos, mas que eles estão atentos a quem toca e que foi tocado, aos dois sujeitos que se tocam.

A carícia é despertar para uma vida diferente da laboriosa vida cotidiana e uma chamada ao retorno a você, a mim, a nós: como corpos vivos, como dois, como diferentes e co-criadores⁶⁴ (IRIGARAY, 1998, p. 37)

⁶⁴ “La caricia es despertar a ti, a nosotros. La caricia es despertar a la vida de mi cuerpo, a su piel, sus sentidos, sus músculos, nervios y órganos a menudo inibidos, sometidos, dormidos o sojuzgados en la actividad cotidiana, en el universo de las necesidades, el mundo del trabajo, los imperativos o restricciones necesarias para la vida comunitaria. La caricia es despertar a la intersubjetividad, a un contacto ni pasivo ni activo entre nosotros, despertar a gestos, percepciones que a la vez son actos, intenciones y emociones. Lo que no significa que sean ambiguos, sino que están atentos al que toca y al tocado, a los dos sujetos que se tocan. La caricia es así despertar a una vida distinta de la

5 ENCADEAMENTOS TEMPORÁRIOS, CONTEMPLAÇÕES CONSTANTES⁶⁵

Figura 58 — *Folheto Processo*⁶⁶. Maritza Álvarez / Andrea Rey. Encadeamentos da pesquisa: De Renda e de Pele: fazeres com fio-marcas do contato. (2018)



Fonte: Andrea Rey (2017).

cotidianeidad laboriosa, y llamado al retorno de a ti, a mí, a nosotros: como cuerpos vivos, como dos, como diferentes y co-creadores”.

⁶⁵ (Suspiro na página 115.....)

Assistindo o desenlace de um desígnio possivelmente nascido tempo atrás, na idade de três anos, quando meus primeiros amigos foram quatro adultos brasileiros, que chegaram de um jeito não convencional a meu lar na Colômbia, e ficaram morando junto à família durante dois anos).

⁶⁶ Peça gráfica criada para compartilhar o processo. Na capa frontal os verbos e imagens que falam do trajeto. No interior um envelope com as imagens das experimentações plásticas, saídas de campo e o esquema dos conceitos que cobraram força no final. (Ver Anexo C).

No trafegar do processo criativo tudo tem sido mexido: meu passado, meu presente, e agora, tendo que dar um fim ao preenchimento desta sequência de folhas, ademais, penso no futuro, é dizer, este documento que suporta meus pensamentos talvez se amplifique em outro momento, ou mude para se converter em substâncias diversas, ou camadas capazes de aguentar a volubilidade do que acontece quando se pesquisa, cria-se, projeta-se, costura-se, fabrica-se ou desmancha. Mas, bem sei que a manifestação de minhas pegadas criativas é uma fala que se dá primeiro comigo.

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios, desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários (SALLES ALMEIDA, 1998, p. 43)

Foi justamente com as leituras das pesquisas de Salles que pude visualizar profundamente as linhas que se dispersam ou convergem dentro de meu processo, e com fundamento nisso desenhei o plano da escrita que da conta do realizado, fiz um nó sutil com ela durante a travessia; ligando os eixos dos capítulos, voltando de quando em quando a suas ponderações para compreender o movimento ziguezagueante das palavras e as coisas. Estimei assim minhas velhas buscas, observei as poéticas que atingi no passado e a linguagem que claramente fui configurando nos anos de trabalho, respirando, criando, viajando como artista. Com as certezas reconhecidas, identifiquei as ações (lista de verbos) e projetei as estratégias que me guiaram no caminho da minha pesquisa, quando olhei para os processos de outros artistas, quando fiz trabalho de campo, quando organizei a experiência para ser compartilhada. Sem dúvida abordei as palavras que configuram minha poética pessoal, não obstante, tenho claro que essa lista inicial possui um caráter maleável a ser remexido, como tudo.

Ainda quando já tenha percorrido sobre os objetos de registro onde ficaram essas reflexões incessantes, sigo com a sensação de que muitos estejam ficando fora, pois em cada passo deixei algo: um desenho na nota fiscal, uma mensagem para o amigo filósofo que quando lhe falo, na verdade estou me falando, fios que caíram no chão do meu quarto e que chegaram às ruas de *Fortaleza* devido à bridade do vento. Inclusive, na hora de fazer as malas para voltar passageiramente à minha terra, vejo como elas falam do transitório e simultaneamente das forças inventivas presentes. Minhas malas suportaram a tábua para adaptar uma mesa improvisada na

qual eu cosia as rendas, as peles e as letras; reconheci há pouco tempo que elas são o ateliê mais útil que poderia ter. Outrora, apenas as via como caixas para movimentar roupas, no entanto, depois de tantos percursos vi seu caráter como "ateliê portátil", hoje em dia eu sei que acompanham meus voos resumindo meu mundo palpável em 23 ou 32 quilos.

Depois do desmembramento da mesa, nas malas guardei uma sacola de pano com os órgãos concebidos (trabalhos), que ao serem embrulhados exibiam o volume de um corpo pequeno, o qual transportei ao lugar de meus mais intensos afetos. Pergunto-me: O que isso diz do que eu faço, o que isso carrega do meu processo?

Foi com certeza uma carga de pouco peso tendo em consideração o vaporoso que a configura, porém quem chegou até aqui acompanhando minha escrita percebeu que não carreguei simplesmente suaves extensões preenchidas com fibras ligeiras, suturadas com linha fina. As malas abrigaram o que de nenhum jeito podia abandonar no aeroporto: uma existência temporária no *Brasil* (não por isso insignificante), evidências de contato, jornadas de pesquisa. Não se pode largar a pele em qualquer canto, isso é o que significa, levei e ainda levo o que fiz e faço do jeito em que levo minha pele.

Na procura da analogia entre a pele e o tecido descobri a poética que essa tarefa possuía, literalmente estimei cada dia as texturas de minhas roupas, notei minhas marcas, minhas mudanças ao longo de dois anos e simultaneamente, esses episódios nos corpos alheios. Estudei artistas e teóricos que também notaram a relação entre essas duas consistências que eles, eu e todos, tocamos incessantemente. Deste modo, distingui o desafio imposto pelos dois eixos escolhidos, pois era como se possuísse duas grandes áreas por descobrir, contudo confiei que nas práticas artísticas pode se achar a maneira de fazer confluir até o mais distante. Exatamente pela mesma razão, se com algo respondi a minhas perguntas condutoras da investigação foi com o material que mudou comigo durante este percurso.

Decerto, a distância entre pele e o tecido é minúscula e o corpo um território permanente de suas incidências. Explorar conscientemente a essência mútua da pele e o tecido provocou um encadeamento de fios e pessoas em uma trama composta de:

Mulheres rendeiras — com sua arte, seu compromisso com o que realizam, a tradição que almejam não se desmanche — tentar o aprendizado dos seus labores me lembrou dos gestos que herdei da minha avó e de outros que eu inventei me apropriando de peças diversas e explorando elas. Vi nas rendas coletadas o que elas narram, o algodão entrelaçando gerações na

movimentação dos bilros e mostrando saberes que as artesãs desejam difundir. Eu ajudei um pouco com esse propósito, na companhia das minhas “peles feitas de renda” atravessei uma fronteira, depois cruzarei outras, narrarei sempre com carinho e admiração os encontros com o fazer.

Mulheres amigas/família — com suas peles, sua generosidade pelo fato de compartilhar suas marcas e histórias — receber suas fotografias ativou a criação de uma contextura surgida da junção de esferas íntimas, de dores e lembranças... Usei na minha pele suas peles para me ligar mais fortemente às profundezas do que significaram os fragmentos recebidos, a veste feita me cobrirá em posteriores andamentos.

Mulheres na pesquisa — com suas contribuições, motivações, aspirações partilhadas — eu mexi meus órgãos na frente das minhas colegas, esse barulhinho da forma como capturo os conceitos no pano foi ajudando no desenvolvimento de dois trabalhos, nos quais o corpo e o tecido se abraçam ativando a experiência sensorial. O grupo refrescou meu processo, mostrou-me novas possibilidades como a interação mais direta com o espectador, e outras formas de partilha.

Mulheres artistas — com suas criações e verbos ligados aos meus — elas me ensinaram sem estarem presentes, tangíveis, ensinaram-me com o que jaze nos seus trabalhos, com seus procedimentos, sua abordagem dos temas, através delas realmente encontrei a forma de construir um discurso franco do que me pertence, do que acho similar com elas, mas também do que me afasta.

Mulheres escritoras — com suas pesquisas onde olham o corpo que se faz visível pela escolha pessoal — do mesmo modo que as artistas, suas considerações viraram um instrumento para estudar minhas tendências, meus rastros, meu caos, complexidades e simplicidades. Elas me enchem de ânimo para reconhecer o corpo na pesquisa, na história da arte, na arte das mulheres. Um corpo vulnerável, mas não por causa de ser feminino. Contudo, observo que fica em mim o desejo de aprofundar na tomada de consciência de como meu trabalho se insere nas suas indagações e de outras autoras/res, para continuar perfilhando o potencial detrás dos meus gestos criativos ligados ao universal.

Finalmente também alguns homens entretecidos na rede — com suas teorias, poéticas, amizade — Suas palavras e ações chegaram para apoiar meus empreendimentos e que eu pudesse concretar, potencializar, sistematizar minhas explorações e concepções do tema.

E sobre o que está por acontecer expresso que a partir de já enlaço um fio com uma exposição individual que farei em Bogotá-Colômbia⁶⁷ (espaço que escolhi para mostrar o realizado dentro do mestrado) e o projeto a desenvolver dentro de uma residência artística em Guadalajara – México, país no qual também estudarei uma manifestação do artesanato que usa o fio na criação, e costurarei pensando na pele, especificamente no umbigo. Empreenderei essas viagens com a mente cheia de coisas para compartilhar e com expectativas pelos novos encontros. Isso quer dizer que terei que fazer minhas malas novamente, colocarei primeiro as agulhas, alguns fios, algumas teorias abordadas e as que ficaram para depois, a rotina da escrita e os imprevistos da criação.

Certamente não acabei. Mas identifico claramente nesta amarração temporária três estações que corporificaram com maior clareza os propósitos de minha pesquisa:

1. *Na sua pele* 2. *De Renda e de Pele* 3. *Órgãos coletivos*.⁶⁸ Levá-las-ei comigo, talvez tenha que conseguir uma mala maior, ao sair dela habitarão espaços conhecidos e desconhecidos, serão tocadas novamente e resinificadas. Nesses trabalhos me vejo de diversas formas e percebo tudo o que aconteceu, ao mesmo tempo, distingo perfeitamente na fusão dos elementos enlaçados, um erotismo mascarado e esse âmago esquisito — entre escabroso e agradável— que deixo sair às vezes quando algo me toca profundamente, acho que tem a ver como a expressão usada também na Colômbia de “colocar o dedo na ferida”⁶⁹, porém meu gesto sempre está coberto de delicadeza, o mesmo com o qual me impregnei significativamente: *De Renda e de Pele*.

⁶⁷ Maio de 2018

⁶⁸ Refiro-me aos trabalhos realizados na última fase.

⁶⁹ Em espanhol: “Poner el dedo en la llaga”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. S. **Arthur Bispo do Rosário e a recriação do universo**. UNIVERSIDADE . FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO. Rio de Janeiro. 2008.
- ALLEVATO, M. A. Lunares. **Act Terap Dermatol**, v. 31, p. 194-200, 2008.
- ANZIEU, D. **EL YO-PIEL**. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- AQUINO, R. A quarta espistémē: Ilustrada na obra de Bispo do Rosário. In: _____ **Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. Cap. 1, p. 24-36.
- AUMENTE, M. D. P. La imagen de las mujeres a través de sus propias miradas. **Creatividad e Sociedad**, Madrid, n. 15, 2010.
- BARBIERI, C. P. Da vida à arte e de volta à vida: O sujeito em Lygia Clark. **Cógito** , Salvador , v. 9, p. 10 -18, Outubro 2008.
- BARCO NEBREDA, D. **Manual CTO de Medicina y Cirugía**. 9. ed. Madrid: Grupo CTO, 2014.
- BELJON, J. **Gramática del Arte**. Espana: Celeste, 1993.
- BELJON, J. J. **Gramática del Arte**. España: Ediciones Celeste, 1993.
- BELTRÁN, G. Procesos de Creación. Doris Salcedo: Creadora de memoria. **Nómadas**, Bogotá, p. 185–193, Abril 2015.
- CARRERAS, M. Las estrías y su prevención. **Matronas Profesión**, v. 8, n. 1, p. 20-22, 2007.
- CERON, J.; JUNCA, H. Materialismos, Imágenes en 3D. In: _____ **Proyecto Pentágono: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia**. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2000. Cap. 3.
- CIDREIRA, R. P. A dimensão afetiva da vestimenta. **IX Colóquio de Moda**, Fortaleza, 2013.
- DÍEZ, N. M. Lygia Clark. **Arte, Individuo y Sociedad. Temas de arte y educación artística**, Madrid, v. 12, p. 321-328, 2000.
- DÖLL, A.; GÁLVEZ,. La piel como camino al pensamiento. **Átopos**, Madrid, n. 14, p. 24-34, Junio 2013.
- FLEURY, C. **Renda De Bilros, Renda da Terra, Renda do Ceara: A expressão artística de um povo**. São Paulo: Annablume, 2001.
- FLUSSER, V. **Los gestos: Fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.

- HERKENHOFF, P. Arthur Bispo do Rosário, la voluntad del arte y el material existente en la tierra de los hombres. **MAMA LINCE: arte y civilización**, Argentina, v. 3, p. 31-33, Diciembre 2011.
- IRIGARAY, L. **Ser dos**. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- LARRATT-SMITH, P. Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Buenos Aires, 2011.
- LARRATT-SMITH, P. Louise Bourgeois. *Petite Maman*, México, 2013.
- LAZARO, W. Fé, criação e Glória. In: _____ **Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. Cap. 2, p. 52-67.
- LYGIA Clark. *Memória do Corpo*. Dirección: Mario Carneiro. Produção: Solange Padilha. Intérpretes: Lygia Clark. [S.l.]: MEC-SEC-FUNARTE-INAP. 1984.
- LYOTARD, J.- F. **Economía Libidinal**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MANZUR, J.; DIAZ ALMEIDA, J.; CORTÉS, M. **Dermatología**. La Habana: Ciencias Médicas, 2002. 310 p.
- NANCY, J.- L. Pele Escencial. **O percevejo On line**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 01-12, Janeiro-Junho 2014.
- NANCY, J.-L. **Corpus**. Madrid: Arena Libros, 2003.
- PERNIOLA, M. Entre a veste e o nu. In: PERNIOLA, M. **Pensando o ritual: Sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. Cap. 3, p. 84-126.
- PINKOLA ESTÉS, C. **Mujeres que corren con los lobos**. Barcelona: Biblioteca, 1998.
- POSADA, C.; DE LA TORRE, C. Estrías de distensión: actitud de los dermatólogos. **Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica**, Pontevedra, v. 9, n. 4, p. 314-316, octubre-diciembre 2011.
- RAMOS, A. E. L. **A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia, 1948.
- RAMOS, A.; RAMOS, L. **A Renda de Bilro e sua aculturação no Brasil**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia, 1948.
- ROLNIK, S. ¿El arte cura?. **Quaderns portàtils. Museu d'Art Contemporani de Barcelona**, Barcelona, 2001.
- ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Concinnitas**, v. 1, n. 26, p. 104-112, Julho 2015.

ROSSI, S. M. **La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo**. 1. ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2011.

SALCEDO, D. Razón Pública. Entrevista concedida a Rocío Londoño. **postofficecowboys**, 2013.

Disponível em:

<http://postofficecowboys.com/oficinadecorreos/?post_type=blueprint&p=614>>. Acesso em: 27 Junho 2016.

SALLES ALMEIDA, C. **Gesto inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP-ANNA BLUME, 1998.

SERRES, M. **Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados I**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOARES MIGUEL, D.; FISCHER, A.; MORAES, E. **Cartilha me ensina a fazer renda**: princípios básicos da renda de bilros :histórico, elementos da renda, como fazer técnica básica, pontos básicos da renda. Florianópolis: HB Editora Valorizando o Tempo, 2015.

TIBON, G. **El Ombligo como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones**. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

V. LUCHA , F.; B.PUJALTE , ; V.MUÑOZ , M. La cicatrización de las heridas. **Formación Dermatológica**, Valencia, n. 3, p. 8-15, Enero-Febrero-Marzo 2008.

VALCÁRCEL, M. Doris Salcedo: El arte como cicatriz. **Alejandra de Argos**, Marzo 2015.

Disponível em: <<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

ANEXO A – Folhas caderno de anotações. Andrea Rey (2016-2017)

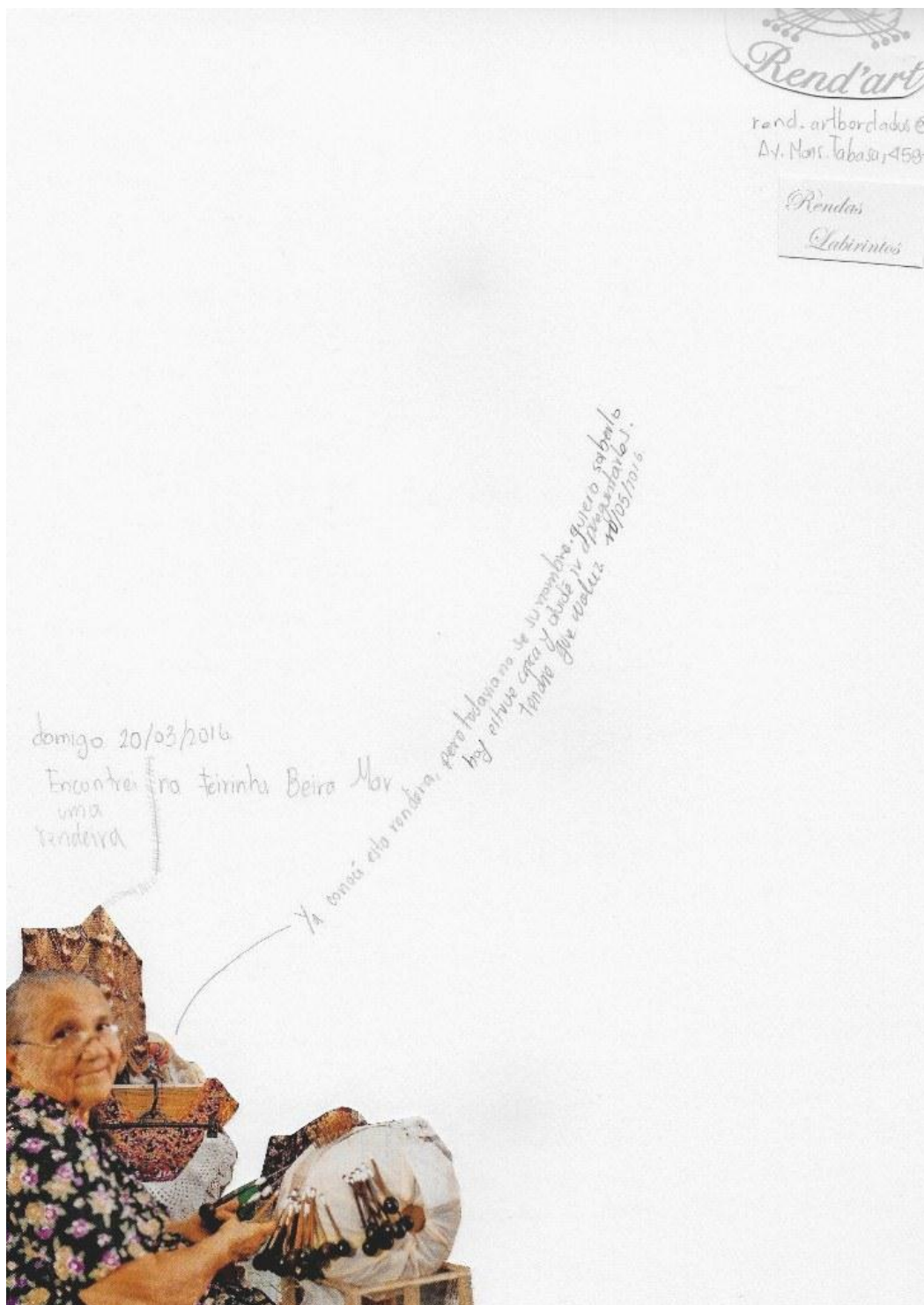














ANEXO B. Corpecendo trabalho com o grupo de pesquisa (2017).



ANEXO C. Folheto Processo. Maritza Álvarez / Andrea Rey. 2018



