

Júlia Mazzoni Armando Sant'Anna

Entre tramas: vivências através do bordado

Brasília, DF

2022

Júlia Mazzoni Armando Sant'Anna

Entre tramas: vivências através do bordado

Trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios

Brasília, DF

2022

AGRADECIMENTOS

À minha família: Marcos, Denise e Giovana, que me apoiaram em todos os anos da minha educação.

Ao meu orientador: Vicente Martinez, que acompanhou minha trajetória durante um ano, compartilhando referências e ideias enriquecedoras.

Aos meus amigos: os que fizeram parte deste trabalho e os que estiveram presentes ao meu lado por tanto tempo.

À Profa. Dra. Elisa de Souza Martinez e à Profa. Dra. Iracema Barbosa, que aceitaram fazer parte da banca de apresentação do trabalho.

A Jonghyun, por me inspirar todos os dias.

A todos que marcaram essa vivência que fará parte de mim para sempre.

Obrigada.

“Ao longo de nossas vidas, há coisas tão gritantes que não podemos evitá-las. E também há aquelas que não são visíveis aos olhos, mas estão sempre conosco.”

(Jonghyun Kim, 2015).

RESUMO

O trabalho consiste em um ensaio reflexivo sobre minha prática artística no final da graduação, concentrada na passagem do desenho para o bordado. Busquei investigar as relações entre o ato de bordar com o corpo e, conseqüentemente, com as vivências que esse corpo atravessa. Pretendeu-se contextualizar a prática do bordado na arte contemporânea, refletir sobre a relação do corpo no processo artístico, apresentar a influência que o bordado tomou sobre minha recente produção, e estabelecer diálogos com artistas contemporâneos: José Leonilson, Bel Barcellos e Ana Tereza Barbosa. Como meio de investigação do processo, o resultado prático da pesquisa se deu no trabalho *Entre tramas*, que consistiu em uma coleta de vivências a partir de retratos bordados.

Palavras-chave: bordado, desenho, corpo, arte contemporânea, processo, vivências.

ABSTRACT

The research consists of a reflective essay on my artistic practice at the end of graduation, focused on the transition from drawing to embroidery. I sought to investigate the relationships between the act of embroidering with the body and, consequently, with the experiences that this body goes through. It was intended to contextualize the practice of embroidery in contemporary art, to reflect on the relationship of the body in the artistic process, to present the influence that embroidery had on my recent production, and to establish dialogues with contemporary artists: José Leonilson, Bel Barcellos and Ana Tereza Barbosa. As a means of investigating the process, the practical result of the research took place in the work "Entre tramas", which consists of a collection of experiences produced in embroidered portraits.

Keywords: embroidery, drawing, body, contemporary art, process, experiences.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. O BORDAR.....	7
3. PROCESSOS E DIÁLOGOS.....	10
4. ENTRE TRAMAS.....	20
5. TRANSBORDAR.....	37
6. LISTA DE FIGURAS.....	39
7. REFERÊNCIAS.....	41

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um ensaio reflexivo sobre minha prática artística nos últimos semestres da minha formação. Desde o início da graduação, minha pesquisa poética dividiu-se em diversas linguagens: desenho, pintura, fotografia e gravura. Eu era movida por um desejo constante de experimentar outras técnicas e explorar todas as possibilidades que me eram oferecidas. Nesse contexto, meu trabalho sempre possuiu um eixo temático norteador: o corpo e suas possibilidades sensíveis.

Compreendendo o corpo além do campo físico, ou seja, como uma soma das experiências vividas e como instrumento de expressão, costumo trabalhar a partir de narrativas pessoais que sugerem possibilidades de expansão para o coletivo. Percebo o corpo como o primeiro e maior meio de contato com o mundo, como o local em que se habita e vivencia-se o espaço externo a si. “O corpo é um limiar entre o eu e o mundo” (BEMVENUTO, OLIVEIRA, 2019, p.727), e é a partir da minha vivência sensível – das sensações, emoções e leituras pessoais e afetivas do mundo – que crio. “E o criar é tão difícil ou tão fácil como viver, e é do mesmo modo necessário” (OSTROWER, 2014, p.166).

Levo o pensamento de Fayga Ostrower em *Criatividade e Processos de Criação* (2014) como referência: “relacionando os eventos, ele (o homem) os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado” (OSTROWER, 2014, p.9). Dessa maneira, vivendo e apreendendo o mundo, em minha produção alguns assuntos aparecem com certa frequência, como ciclos que se renovam: a intimidade, o feminino, a memória, o tempo, os feminismos, a identidade e os sentimentos. Os meus interesses partem de processos vivenciais pessoais e de outras pessoas próximas a mim.

Em 2020, durante o período de isolamento social, senti-me presa em um labirinto de ansiedade aparentemente sem saída. Perdi a noção do tempo-espaço, da realidade, e aos poucos uma grande confusão se instalou em mim. Nesse cotidiano perpassado por um medo inexplicável, o bordado apareceu. Inicialmente, foi uma espécie de cura, de distração dessa ansiedade, de desejo por uma outra perspectiva de tempo; depois, foi lentamente se inserindo como prática da minha produção, até que se tornou uma parte essencial do meu fazer artístico.

Dessa maneira, apresento em minha pesquisa poética a grande influência que o bordado tomou sobre mim há mais de um ano e meio. Levando a linha do meu desenho para o tridimensional, transpassando as tramas de minhas vivências e transbordando expectativas para o futuro de minha produção.

2. O BORDAR

A pergunta da escritora sul-africana Olive Schreiner, “será que a caneta ou o lápis mergulharam tão profundamente no sangue humano quanto a agulha?”, apresentada por Rozsika Parker em *The Subversive Stitch* (2019, p.IX) traduz meu pensamento sobre o ato de bordar: é um constante movimento e um constante estar-em-contato com o corpo. O tecido que se apoia nos meus braços (e, dependendo da minha posição, abdômen e pernas também); o bastidor que seguro o tempo todo em minhas mãos; a linha que carrega a minha saliva para adentrar a agulha; o braço que percorre o ar, puxando a agulha com a linha para dentro e fora, perpassando o tecido. Para mim, tornou-se um processo tão intimista quanto as representações que aparecem na imagem final do trabalho.

Historicamente existiu uma ambivalência em relação ao bordado, sendo visto, ao mesmo tempo, como um instrumento de opressão e como uma importante fonte de satisfação criativa e possibilidade de resistência (PARKER, 2019, p.XII). A prática, mais do que vinculada com questões estilísticas (SIMIONI, 2010, p.1), foi associada com a feminilidade, ou seja, com o conjunto (formado pela sociedade) de comportamentos esperados e encorajados em mulheres (relacionados ao sexo biológico do indivíduo) (2019, p.3). É importante destacar que existem diferenças entre a construção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino, como aponta Parker. O último objetiva categorizar tudo o que as mulheres fazem e são como essencialmente e eternamente feminino, negando diferenças entre mulheres de acordo com posições socioeconômicas, ou de acordo com seu local geográfico e histórico (2019, p.4).

A partir do momento em que o bordado se fixa como uma prática popular entre grupos de mulheres, a rotulação de técnicas têxteis como “artisticamente menos significativas” demonstra a maneira com que a categorização universal do conceito “mulher” foi um dos elementos principais para a construção da visão atual da história da arte. Tanto a classificação de quaisquer trabalhos feitos por mulheres como essencialmente “femininos” (termo utilizado pejorativamente, carregado por uma ideia de pura passividade ingênua), quanto a divisão hierárquica entre arte e artesanato, tornaram-se influência para a marginalização das manifestações artísticas produzidas por mulheres (PARKER, 2019, p.XII, 4). Como fora pontuado por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2010), “na tradição ocidental, as artes aplicadas passaram a ocupar um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina (...) e as obras consideradas inferiores pela hierarquia dos gêneros foram sendo associadas às práticas artísticas de mulheres” (SIMIONI, 2010, p.2,3). Portanto, como

Parker também conclui, a principal questão dessa divisão hierárquica está nos termos de onde são produzidos os objetos e por quem são produzidos (2019, p.5).

Assim, o bordado carrega uma profunda história, que se mistura com a própria história social das mulheres. Apesar de, no contexto modernista, terem surgido movimentos, grupos e teorias que propunham as técnicas têxteis como propostas artísticas, como o *Arts & Crafts* na Inglaterra e a *Bauhaus* na Alemanha, ainda existiam divisões em relação aos espaços em que as mulheres poderiam (ou “deveriam”) produzir (no caso da Bauhaus, eram direcionadas e encorajadas aos ateliês de tecelagem) e os artistas não pretenderam romper com o cânon da história da arte ou com suas hierarquias inerentes, como cita Simioni (2010):

“(…) mas bem ao contrário, procuraram inseri-las no campo, conferindo às obras de tipo têxteis o estatuto de artísticas, sem colocarem em xeque os conceitos e práticas que perpassam as definições do que é ou não arte, ou seja, os mecanismos de exclusão que operam no interior do campo artístico” (SIMIONI, 2010, p.7).

Tradicionalmente ambíguo, como fora visto, as ideias sobre o ato de bordar não se diferenciaram tanto na contemporaneidade: algumas artistas do período da 2ª onda feminista nos Estados Unidos, na década de 1970, consideraram que “retornar” a essa prática imposta seria um retrocesso; outras enxergaram o bordado e as artes têxteis como possibilidade para direções revolucionárias na arte (PARKER, 2019, p.190), dessa vez com a intenção de subverter o cânon pré-estabelecido (SIMIONI, 2010, p.7). A noção de feminilidade inata à técnica afetou mulheres de maneiras diferentes e específicas.

No Brasil, o uso das técnicas têxteis e a propagação da ideia de feminilidade associada a elas sofreram adaptações, como mencionado por Mariana Guimarães (2015). A autora afirma que isso foi o que permitiu a permanência dessa prática, “acompanhando o contexto social em que as mulheres estavam inseridas em cada momento histórico” (2015, p.4070). E, como todo meio de expressão cultural, reinventa-se em todo o mundo, dependendo de sua época (MONTENEGRO, 2017). Artistas brasileiros como Leonilson, Lia Menna Barreto e Leda Catunda fazem parte de um conjunto de artistas contemporâneos que, desde os anos 1970, perceberam a imensa possibilidade de práticas e materiais têxteis (BAHIA, 2002, p.5). De acordo com Tadeu Chiarelli (1996):

“Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas estão se apropriando de uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a elas se integram; suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas” (CHIARELLI apud BAHIA, 2002, p.5,6).

Minha opinião vai ao encontro com o que comenta a artista Kate Walker, que utilizou o bordado no contexto artístico e feminista dos anos 1970:

“Feminilidade e doçura fazem parte da força das mulheres. Passividade e obediência, todavia, são totalmente o oposto das qualidades necessárias para fazer esforço na costura. São requeridas habilidades físicas e mentais; bom julgamento estético na cor, textura e composição; paciência durante o longo treinamento; e individualidade assertiva de design (e a conseqüente desobediência da convenção estética). Força silenciosa não precisa ser confundida com vulnerabilidade inútil” (PARKER, 2019, p.207).

Dessa maneira, bordo e uso o bordado como arte não para continuar afirmando hierarquias – sejam hierarquias artísticas ou binárias, como masculinidade e feminilidade. Acredito na possibilidade de dissolução de limites e dualidades, e o bordado revela o quão diversificado é o trabalho dos que utilizam a técnica. Bordo pelo prazer do processo, pela possibilidade de romper fronteiras, para manter viva a história de bordadeiras e bordadeiros que vieram antes de mim, para me expressar artisticamente. Sinto-me atraída pelo aspecto visual e formal do bordado, pela linha no campo tridimensional, pelas diversas possibilidades de materiais e formas que ele pode tomar, pelo potencial coletivo e individual de criação, pela relação de afeto que construí com o próprio ato do bordar.

3. PROCESSOS E DIÁLOGOS

O meu trabalho com o bordado parte do meu trabalho com o desenho, que, desde a infância, foi o meu maior e mais utilizado meio de expressão. O elemento principal nos meus desenhos é a linha, e vejo a prática do bordado como uma passagem da linha para a tridimensionalidade. Em meus desenhos, utilizo principalmente o nanquim (líquido e em caneta) para criar imagens a partir de uma linha contínua – ou seja, a partir do momento em que meu instrumento de trabalho toca a superfície, a separação dos materiais só ocorre quando o desenho (ou, no caso do nanquim líquido, a tinta) acaba. Se em algum momento é necessário interromper a linha, tento pausar o mínimo possível.

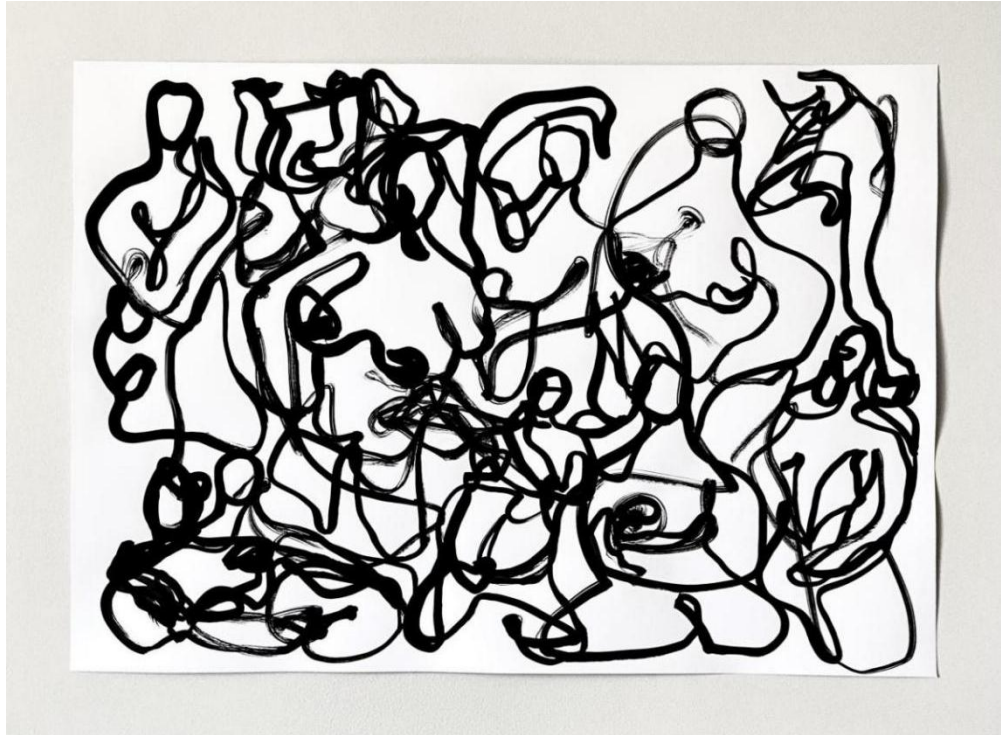
Como reflete Edith Derdyk (2010):

“A linha é contorno, é carne, é ossatura. Qual é o corpo da linha? A linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas. Sismógrafo neuromotor, remarcando os territórios. A linha sugere proximidade e afastamento, tônus afetivo. Unidade dupla: portadora do sensível e do mental. A linha positiviza a ausência, é sempre afirmativa” (DERDYK, 2010, n.p.).

É um processo intuitivo e a linha é livre, leva-me para onde quiser. Cria forma e torna-se contorno. Vai se transformando e se movimentando, até decidir parar. Dá voltas no papel, retorna por onde passou e passa por locais novos. Nesse processo, imprimo no papel a minha própria gestualidade, meu movimento, as marcas do meu corpo no momento da criação. Devido a isso, tenho preferência por trabalhar com dimensões maiores de suporte, para dar espaço ao movimento, que é justamente de onde a linha nasce (KANDINSKY, 2012, p.49).

As maioria das imagens que crio são representações do corpo físico, por este ser o elemento que vivencia e experimenta o mundo, o tempo, o espaço, os afetos e desafetos, os sentimentos e as memórias. Como cada vivência é única, particular, costumo apresentar uma extensa variedade de corpos deformados, fragmentados, em contato com outros e sozinhos, incompletos, completos e em movimento, para não apresentar apenas uma possibilidade de existência. São corpos que carregam marcas. Como possuo o costume de partir de narrativas pessoais, faço uso de um corpo que eu me identifico, que considero que seja minha identidade – mas até mesmo esse corpo vai se modificando e entrando em contato com outros que não dizem respeito apenas a mim, pois esses múltiplos corpos sugerem justamente um diálogo com outras vivências.

Figura 1: Júlia Mazzoni, *Sem título*, 2021. Nanquim sobre papel, 84,1 x 59,4 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Uma referência do meu desenho é Pablo Picasso (1881 – 1973). Com uma ampla gama de produções, o artista espanhol possui uma série de trabalhos gráficos em que foca no elemento da linha, criando formas espontâneas. Picasso entrou para a classe da Academia Real de Madrid em 1897, mas logo depois abandonou a formação, “devido à crença de que a escola era rígida e apenas levaria à imitação entre os adeptos” (WALTHER, 2000, p.28). Para o artista, não existia em seu trabalho um formulário final e definitivo: existiam metamorfoses (2000, p.31).

Quando tinha mais de 80 anos, Picasso criou uma série de retratos esquemáticos com traços simples (VALLÈS). Gertrude Stein (2016) comenta sobre a visão que Picasso tinha sobre a figura humana:

“A cabeça, o rosto, o corpo humano é tudo que existe para Picasso. Lembro que uma vez estávamos andando e vimos um homem culto sentado num banco (...) e Picasso disse, olhe só aquele rosto, tão velho quanto o mundo, todos os rostos são tão velhos quanto o mundo. E então Picasso começou sua longa luta para expressar cabeças, rostos e corpos de homens e mulheres na composição que era sua composição

(...) para ele a realidade da vida está na cabeça, no rosto e no corpo” (STEIN, 2016, p.34, 35).

Figura 2: Pablo Picasso, *Jacqueline com chapéu de palha*, 1962. Linóleo, goiva e linóleo impressos em quatro tintas sobre papel, 63,8 x 53 cm.



Fonte: Museu Picasso Málaga. Disponível em: <https://www.museopicassomalaga.org/en/new-collection/11-drawing-child>. Acesso em: 02 out. 2021.

De acordo com Stein, Picasso conhecia rostos e corpos como uma criança os conhece (STEIN, 2016, p.37). Um pouco como Picasso, busco representar os corpos da maneira que os vejo; ou melhor, da maneira que os percebo. Também busco linhas mais livres, apesar de não fazer uso de tantas cores. A maneira que Picasso criava representações figurativas não-realistas é uma grande influência para o meu trabalho. Sou atraída pela forma que se encontra no limbo entre figuração e abstração, pois penso que traz uma complexidade e expressividade para a imagem.

O elemento da linha não me atrai apenas no sentido visual, mas também como representação de uma linearidade: a vida linear, que segue uma sequência, mas que, como a linha do bordado, pode se entrelaçar, romper, dar nós, costurar, reconstruir e marcar. A figura humana composta por linhas é expressão artística com carga simbólica do próprio viver. No momento da criação, trabalho com o gesto do meu próprio corpo. “Tal como o instrumento é o prolongamento da mão, o mundo é o prolongamento do corpo” (DERDYK, 2020, p.46). O gosto pelo nanquim no desenho se deve ao fato de o material proporcionar a sensação de

fluidez e movimento, aproximando-se da maneira que meu próprio corpo atua no instante da produção. A linha de algodão (utilizada no meu bordado), que carrega em si própria os aspectos da maleabilidade e da leveza, mantém esse sentido.

Outro aspecto que aparece continuamente no meu trabalho é o contraste entre valores tonais acromáticos, entre o preto e o branco (que nem sempre é de fato branco, mas alguma tonalidade mais clara, como o bege do algodão cru, ou uma linha cinza). A “ausência” de cores direciona o foco à linha e à forma, dando destaque à expressividade do gesto. Como Kandinsky (2012, p.XIV) aponta, “o contraste do claro-escuro, tendência ao branco ou ao preto, confronta-nos com a dimensão temporal do percurso”. Com a linha tridimensional, no bordado, a textura real do material também se destaca. Além disso, a composição é diversificada: em alguns trabalhos, toda a superfície é preenchida com linhas e figuras, que quase transbordam e ultrapassam as margens; em outros, apenas um pequeno espaço é utilizado, deixando planos mais abertos. As escolhas variam de acordo com o objetivo no momento da criação, de mais calma (no caso de espaços de respiro maiores), ou de maior intensidade (no acúmulo de linhas próximas entre si).

Figura 3: Júlia Mazzoni, *Sem título*, 2021. Nanquim sobre papel, 59,4 x 42 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Compartilho a opinião de Ostrower de que os processos de criação se tornam conscientes na medida em que são expressos, que tomam forma (OSTROWER, 2014, p.10). Costumo deixar a imagem ir se formando da maneira mais espontânea e expressiva possível, identificando-se, assim, com o coerente e com o intuitivo – “com tudo o que, ao elaborar-se em nós, concomitantemente se estrutura em nós” (2014, p.150). Quando me encontro presa na visualização do trabalho final antes de começar a produzi-lo, costumo experienciar frustrações e bloqueios, porque o que se imagina nem sempre se torna real. Apesar de não ser completamente desconectada dessa prática ainda, tento ao máximo me desprender de grandes expectativas e permitir fluir.

Nada é impensado, mas nem tudo é decidido de antemão: as escolhas podem se transformar durante o processo criativo – inclusive no bordado, que embora costume utilizar um desenho de base, não assegura de que os pontos seguirão o mesmo tamanho, por exemplo. “No formar, todo construir é um destruir” (OSTROWER, 2014, p.26): as decisões vão sendo tomadas intuitivamente, deixando outras ideias para trás, até chegar o momento em que (também me decido que) está finalizado. O ato de bordar traz várias expectativas do resultado final, mas, com o tempo, percebe-se que não existe controle total e que o resultado nem sempre coincide com a ideia (e isso se torna parte inevitável do processo).

Quando decidi começar a bordar, pesquisei na *internet* os materiais básicos necessários e tutoriais de pontos para iniciantes, como os pontos atrás, haste, cheio e corrente, por exemplo. Não aprendi através dos conhecimentos de outras mulheres da família, como constatei ser algo comum, a partir de depoimentos *online* de outras bordadeiras. Minha mãe não borda e minhas avós não continuaram com a prática, além do empecilho de morarem em outras cidades. Dessa maneira, passei por um processo completamente autodidata, mas nunca sozinha: apesar de não conhecer pessoalmente as bordadeiras que produziram os conteúdos didáticos que encontrei na *internet*, considero que elas tenham criado uma grande comunidade *online*, democratizando o acesso às técnicas tradicionais, oferecendo oportunidade para que qualquer um pudesse aprender.

O bordado livre denomina “uma maneira de bordar dissociada de qualquer formalismo prévio, como observa-se em outros tipos de bordados” (INSTITUTO URDUIME, 2021, p.32). Os pontos, materiais e suportes variam infinitamente, e “alia-se o conhecimento de pontos variados com a imaginação de quem está bordando” (2021, p.32). Desde o meu primeiro bordado, feito em maio de 2020, senti tudo fluir de forma muito agradável. Comecei em formato pequeno, aprendi uma diversidade de pontos, acostumei-me com os materiais e, ao

passar dos meses, criei confiança para expandir minha prática: ganhei velocidade, misturei pontos (até perceber que o que mais me atraía era o ponto mais básico e inicial), trabalhei com dimensões maiores e comecei a utilizar meu trabalho em desenho como base. Posteriormente, criei uma rede de referencial teórico e artístico.

Figura 4: Júlia Mazzoni, *Sem título*, 2021. Bordado livre sobre etamine, 44,5 x 27,5 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Além de ser inspirada pela prática histórica de grupos de mulheres, entrei em contato com artistas que utilizam o meio no contexto da arte contemporânea. Alguns artistas utilizam o bordado convencional em seus trabalhos, enquanto outros buscam novas maneiras de expandi-lo em novos materiais ou em uma espécie de multilinguagem. Como Ana Beatriz Bahia aponta, “a incorporação da lógica interna da prática da costura deu-se de forma diferenciada de artista para artista, pontuando interesses diversos” (BAHIA, 2002, p.6).

O trabalho em bordado de José Leonilson (1957 – 1993) entra como referência na questão autobiográfica. Em minha produção, tenho a tendência de partir de narrativas pessoais, de vivências e memórias individuais com o objetivo de expressar sentimentos e outras leituras de mundo. Leonilson, a partir de pequenos bordados, criou um olhar intimista para sua própria vida, construindo uma narrativa que mescla linguagem visual e verbal para comunicar suas próprias histórias.

Figura 5: José Leonilson, *Provas de amor*, 1991. Bordado sobre talagarça e voile, 37 x 50 cm.



Fonte: Itaú Cultural. Reprodução fotográfica: Edouard Fraipont. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24489/provas-de-amor>. Acesso em: 02 out. 2021.

Apesar de seu trabalho não se relacionar diretamente à minha produção no âmbito visual (embora a utilização de pontos retos e mais simples seja algo em comum), penso que o interesse em partir de sentimentos, de reflexões, de experiências pessoais e coletivas a partir das experiências de mundo é algo compartilhado. O bordado como meio de expressão demonstra as subjetividades e afetos dos processos e dos assuntos por trás dos trabalhos. A maneira com que Leonilson traduz sua vida através da arte, utilizando-a como um veículo, criando uma

imagem final de extrema subjetividade, é de grande atração para mim. Ter a oportunidade de se aproximar de narrativas tão íntimas ao entrar em contato com uma manifestação artística do outro é um privilégio; é um “conhecer o outro” a partir de uma experiência muito singular.

Compreendo também o que Leonilson diz sobre o prazer de bordar, que permite a descoberta das diversas possibilidades da prática utilizada, que “é no fazer prolongado que novos pontos são descobertos, que os acasos do processo são incorporados como novas possibilidades” (BAHIA, 2002, p.10). O tempo passa diferente ao bordar, como se tivesse uma dimensão temporal própria: o bordado demanda muito, mas horas e horas passam imperceptíveis. Concentrada no processo, é como uma outra forma de estar no mundo: imersa no fazer, em outra dimensão, mas ocasionalmente sendo puxada de volta quando a fluidez do processo é interrompida – por súbitos nós na linha ou a agulha acidentalmente furando o dedo, dentre outros exemplos.

Apesar de, no momento da pausa, sentir cansaço e dores no corpo, algo me puxa de volta para a prática. É o prazer em preencher as tramas, em costurar sentidos, em formar imagens. “É na superação dos nós da criação que a obra se transforma, incorporando-os como elemento constitutivo do processo” (BAHIA, 2002, p.11). É finalmente aceitar os acasos e as especificidades dos materiais utilizados. O bordado se torna, então, um constante diálogo entre meu corpo e os materiais que ficam próximos de mim fisicamente, construindo uma relação espaço-temporal nova.

Outra referência de artista é Bel Barcellos (1966 –). Nascida em Boston, nos Estados Unidos, passou a infância no Recife (PE) e, desde 1984, vive e trabalha no Rio de Janeiro. De acordo com a própria artista, seu trabalho “divaga sobre os aspectos emocionais e psicológicos que perpassam os ciclos da vida, discutindo as dualidades da existência, os sonhos, angústias, escolhas, limites, afetos e as nuances das relações humanas” (BARCELLOS). Através da representação figurativa, sua pesquisa poética passou por trabalhos com tinta acrílica, desenhos e *transfers* com grafite para, desde 2009, “se firmarem no bordado como linguagem representativa de fortes referências femininas” (BARCELLOS). Barcellos, assim como Leonilson, também parece utilizar pontos mais simples, como os pontos reto e atrás, para construir seus bordados. Embora crie alguns planos, a linearidade é muito marcante em sua produção.

Figura 6: Bel Barcellos, trabalho da série *Imaterial*, 2017. Desenho bordado sobre lona, 70 x 70 cm.



Fonte: Bel Barcellos. Disponível em: <https://belbarcellos.com.br/belbarcellos/imaterial-immaterial/>. Acesso em: 02 out. 2021.

Identifico relações do meu trabalho com o de Bel Barcellos pela sua trajetória do desenho em direção ao bordado, pelo pouco uso da cor (formando contrastes em preto e branco), e pela sua inspiração no universo das emoções, dos sentidos e dos pensamentos (BEL, 2020). A busca por uma representação específica do corpo para falar sobre questões da alma (2020) e a pesquisa por materiais que possibilitassem essa produção são questões em comum. Barcellos fotografa poses, desenha-as e passa os desenhos para o tecido, para então começar a bordar. A utilização de fotografia como referência para o desenho e do desenho como base para utilizar a costura como técnica final do trabalho, também vai ao encontro do meu processo individual recente.

Como última referência, apresento a peruana Ana Teresa Barboza (1981 –). Em sua produção, a artista utiliza o têxtil como suporte plástico misturado à outras linguagens, como a fotografia, o desenho, a performance e a instalação (PEREIRA, 2018, p.101). Desde 2004, desenvolve um conjunto de projetos que criam relação entre corpo, gênero e violência, paisagem e representação, ou que puxam as fronteiras da arte têxtil para uma dimensão autorreferencial (2018, p.30).

Figura 7: Ana Teresa Barboza, *Bordado em tecido*, 2008. Bordado sobre tecido, 25 x 30 cm (cada).



Fonte: Ana Teresa Barboza. Disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>. Acesso em: 02 out. 2021.

A artista propõe “(auto)representações do corpo, onde o ato de bordar assume uma ambiguidade entre a auto mutilação e a reparação de uma ferida” (PEREIRA, 2018, p.102). Assim como vejo o corpo como o primeiro meio de contato com o mundo, Barboza também traz a ideia de pele enquanto lugar da experiência no espaço, como “primeira interface entre o Ser e o Outro, onde são gravados os traços particulares do tempo vivencial” (2018, p.103). Para além de questões conceituais, a constante representação da figura humana também é outro ponto de referência. Embora em muitos trabalhos a artista faça uso de uma ampla dimensão cromática e de muitas linhas, em outros tanto a cor quanto a linha se simplificam, propondo um foco central na figura.

Através dessas referências, pude construir diálogos e visualizar a prática do bordado como interface da minha própria produção. Ao analisar trabalhos de artistas contemporâneos, principalmente latino-americanos, foi possível perceber um múltiplo de possibilidades de criação e de expressão a partir do bordado e de representações do corpo.

4. ENTRE TRAMAS

Durante o semestre, dediquei-me ao bordado como foco principal da minha produção pessoal. Os últimos meses foram um período de novas experimentações na linguagem, como a utilização de textos conciliados com imagens, novas soluções de composição e outros materiais que não tinha o costume de trabalhar.

Leonilson foi uma das principais referências para que eu começasse a pensar a palavra como parte do trabalho em bordado. Além das artes visuais, carrego um enorme carinho pela escrita, e enxerguei possibilidades de cruzar ambas as práticas. Identifiquei uma conexão entre têxtil e texto a partir do momento em que percebi que os dois se relacionam com a linha, são formados por ela e se unem a partir dela. Como Bia Padial (2021) pontua, “afinal, as palavras ‘texto’ e ‘têxtil’ não têm só sonoridades próximas” (PADIAL, 2021, p.59). Vilém Flusser (2007) explica que:

“Etimologicamente a palavra texto quer dizer tecido, e a palavra linha, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da corrente) e não são unidos, como tecidos acabados por fios [...] quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganhará significado” (FLUSSER apud MARQUES, 2018, p.1).

Figura 8: Júlia Mazzoni, *Seguir até transbordar*, 2021. Bordado livre sobre algodão cru, 20 x 18 cm.



A partir de curtas sentenças que sugerem pensamentos, reflexões e questionamentos íntimos, realizei essas primeiras tentativas em mesclar linguagem visual e verbal. Como Ostrower comenta, “a percepção envolve um tipo de conhecer, que é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno, e ainda envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido” (OSTROWER, 2014, p.57). Ao elaborar o mundo de uma certa maneira dentro de mim, dediquei-me ao processo de me deixar fluir entre consciente e inconsciente (2014, p.56) para construir uma espécie de “diário visual”. Comecei, assim, a “me procurar nas formas do meu fazer” (2014, p.76).

Figura 9: Júlia Mazzoni, *Diário* (detalhe), 2021. Bordado livre sobre algodão cru, 24 x 165 cm.



Fonte: acervo pessoal.

A majoritária representação de faces é uma maneira que escolhi para representar questões emocionais sem me distanciar completamente da figuração. Os rostos construídos em linha contínua no desenho de base, posteriormente costurados no tecido por pequenos pontos retos (ponto atrás), sugerem uma representação do íntimo – meu e de outros. Podem ser instáveis, incompletos, indefinidos; ora estão sozinhos, ora mesclam-se com outros rostos; às vezes parecem ser o que são, outras vezes podem enganar o olhar.

Continuei bordando com a agulha de costura tradicional e a linha de meada 100% algodão, mas experimentei novos suportes. Anteriormente, havia costurado apenas em algodão cru, papel com gramaturas maiores e tela preparada para pintura. Dentre esses, o algodão cru é o meu preferido: sinto conforto em bordar nele, pois possuo maior controle da linha pelo lado avesso do tecido, além de sua maleabilidade. Também consigo realizar o

desenho de base de forma positiva no algodão cru, seja de lápis ou de caneta. Apesar de utilizar um bastidor para esticá-lo e facilitar o processo da costura, a fluidez que o tecido carrega é imensa. Por conseguinte, procurei por outro tecido para continuar com meu trabalho em bordado. Por ter a linha como interesse principal em minha produção, tomei a decisão de buscar por tecidos transparentes como suporte. Ao perceber o foco que se deu para a linha, aprofundi meu trabalho nesses materiais, experimentando também suportes tridimensionais.

Figura 10: Júlia Mazzoni, *Faces*, 2021. Bordado sobre tule, metalon, alumínio, 180 x 180 x 180 cm.



Fonte: acervo pessoal.

A execução do meu bordado ocorre de maneiras diferentes, a depender dos meus anseios no momento da criação: às vezes utilizo um papel (de dimensão semelhante ao tecido) e caneta nanquim ou grafite para fazer o desenho de base que posteriormente será passado para o tecido; outras vezes, desenho diretamente no pano, com um lápis ou caneta própria para tecido, que sai com calor; ou, ainda, dispenso o desenho e faço uma costura livre, sem seguir linhas de base. A depender dessa etapa inicial, durante o bordado sigo as linhas que anteriormente foram criadas de forma espontânea (no desenho de base), ou costuro intuitivamente no tecido sem rascunhos. Sigo bordando concentrada até a linha da agulha acabar, sendo necessário dar um nó e começar com uma nova linha do ponto em que parei.

Tornar-me consciente deste ato de bordar trouxe diversas reflexões para a minha produção. Ao notar que a agulha percorre diferentes territórios, habita o visível (lado direito,

lado do bordado) e o invisível (lado avesso, lado de trás), percebi o quanto minha atenção se voltava a este caminho traçado pela linha, a trajetória da costura. A memória do processo ficou marcada no avesso, com seus nós, suas voltas, seus erros e acertos. Esses detalhes tornaram o desenvolvimento mais especial para mim. Permitindo a visibilidade do avesso, através do uso do tecido transparente, permiti a visibilidade não apenas do processo, mas da intimidade do ato de bordar. Os aspectos que antes só eu sabia, a trajetória que só eu tinha conhecimento, foram expostos.

O resultado visual da minha pesquisa se desenvolveu em *Entre tramas*: um conjunto de retratos bordados em organza cristal, finalizados em bastidores de madeira de 22 centímetros de diâmetro, com um registro de uma vivência de cada pessoa retratada costurado no avesso do tecido. A proposta consistiu em construir, em cada bordado, uma espécie de narrativa do indivíduo retratado, partindo dessa coleta da intimidade. Após muito tempo de isolamento social, senti imensa vontade de expandir minhas narrativas pessoais para entrar em contato com outras narrativas. Todavia, o território da intimidade não foi deslocado: apenas tornou-se visível. Ainda é necessário se aproximar para reparar na intimidade exposta do lado de trás do tecido.

Figura 11: Júlia Mazzoni, *Entre tramas*, 2022. Bordado sobre organza, bastidor, papel pardo e tecidos diversos, 22 cm de diâmetro (cada).



Fonte: acervo pessoal.

Optei por realizar um recorte etário: todas as pessoas retratadas estão na faixa dos 20 anos de idade, assim como eu. São pessoas que, apesar de terem aproximadamente o mesmo tempo de vida, foram marcadas e, conseqüentemente, formadas, por vivências completamente distintas. Nesses retratos, a subjetividade de cada um foi colocada em foco, principalmente pela localidade do papel no centro do rosto, criando uma dominância visual em cada imagem construída. Esse destaque de cor destaca os detalhes físicos – e íntimos, pelo conteúdo do papel - de cada um. A cor vai para um lado, a linha vai para o outro, assim como em trabalhos de outros artistas, como nas pinturas de Fernand Léger e em serigrafias de Andy Warhol. Cada elemento é independente, apesar de harmonizarem no conjunto total.

A decisão por bordar retratos se deve ao fato de que, ao encontrar outros indivíduos, o rosto tende a ser o primeiro contato do olhar, geralmente a parte mais visível do corpo. O retrato também remete a uma tradição de registro histórico e, unindo-se ao formato circular dos bastidores, tradicionais na prática do bordado, cria uma conexão direta com o aspecto da memória. Decidi também trabalhar com retratos um pouco mais realistas do que costumava. Como afirma Marina Ertzogue, “o ato de bordar e costurar pode ser considerado uma ação capaz de ativar a evocação, a recordação e a narrativa em várias comunidades (...) trata-se de uma ferramenta de reconstrução de memória histórica” (ERTZOGUE, 2019, p.106, 107).

Figura 12: Júlia Mazzoni, *Júlia*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 13: Júlia Mazzoni, *Vitor*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 14: Júlia Mazzoni, *Júlia*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 15: Júlia Mazzoni, *Giovana*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 16: Júlia Mazzoni, *Atma*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 17: Júlia Mazzoni, *Esthefanie*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 18: Júlia Mazzoni, *Jeanne*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 19: Júlia Mazzoni, *Rodrigo*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 20: Júlia Mazzoni, *Caroline*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 21: Júlia Mazzoni, *Ravena*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 22: Júlia Mazzoni, *Guilherme*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 23: Júlia Mazzoni, *Ana Beatriz*, da série *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

A face é uma parte do corpo que carrega muita expressão e, assim, os rostos bordados na organza sugerem uma visibilidade da intimidade, do interior, do avesso de cada retratado. Como Marina de Aguiar Casali Dias (2019) menciona em seu texto, citando Rolnik (1997), “a pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc” (ROLNIK apud DIAS, 2019, p.52). O retrato formado pelo registro da vivência exposto no papel pardo mescla-se com o trajeto da linha. Assim, apresenta-se uma história tanto do processo de formação do bordado quanto do processo de formação do ser.

O desenvolvimento do trabalho se deu da seguinte forma: entrei em contato com conhecidos, encontrei-me brevemente com cada um e disponibilizei um pequeno pedaço de papel pardo e uma caneta nanquim para que registrassem uma vivência pessoal que tivesse marcado-os profundamente. Entreguei sem mais instruções o papel, para que fizessem seus registros da forma mais aberta possível. Poderia ser com ou sem contexto prévio. Não sabia o que receberia: uma palavra, uma frase, um texto, uma reflexão, ou até mesmo o papel sem nada. Muitos relataram que ficaram em dúvida sobre o que escrever. Percebi que é muito

difícil escolher apenas uma experiência vivida, apenas uma memória; isso prova que nós somos formados por muitos nós.

No momento da devolução desse registro pessoal, dessa intimidade que me fora entregue e confiada, fotografei o rosto de cada pessoa e utilizei essa fotografia como base para realizar os retratos. Alguns relatos me pareceram mais profundos, outros pareceram menos específicos. Penso que é impossível saber o que seria, para o outro, o mais vulnerável de se compartilhar, provando mais uma vez as particularidades de cada um. Em casa, sozinha, desenhei à lápis os retratos, passei o risco para a organza com caneta térmica, bordei e, depois, costurei o pedaço de papel que continha a vivência de cada um. A coleta da escrita de intimidade do outro tornou-se uma espécie de cartografia afetiva.

Figura 24: Processo de *Entre tramas*. Lápis sobre papel vegetal, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

No trabalho, utilizei linha de meada preta 100% algodão, organza cristal, além dos pedaços de papel pardo riscados com caneta nanquim 0.4 e o bastidor para produzir e finalizar

cada bordado. Concordo com o que a artista colombiana Olga de Amaral expressou durante uma palestra no *Metropolitan Museum of Art* em 2003, que “tapeçaria, fibras, fios, unidades, cordões, todos são camadas transparentes com seus próprios significados, revelando e escondendo um ao outro para fazer uma presença, um tom que fala sobre a textura do tempo” (LISSON GALLERY). A experiência de se tornar consciente do uso dos materiais, ao perceber que possuem em si mesmos histórias e particularidades distintas, é enriquecedora e diminui qualquer passividade que o processo poderia sugerir.

Figura 25: Processo de *Entre tramas*. Passagem do risco para o tecido, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

A linha de meada é a que mais utilizo desde que comecei a bordar. Apesar de ter pesquisado e experimentado outras, como o barbante e a lã, o novelo da linha de meada é composto por 6 linhas individuais que formam uma mais grossa. Dessa maneira, existe a possibilidade de utilizar qualquer quantidade de linha na agulha, possibilitando a variedade do caráter formal desse elemento. Em cada um dos bordados, alternei entre uma, duas e três linhas na agulha, para criar características e tensões distintas, a partir dos aspectos físicos de cada retratado.

A organza foi uma descoberta recente e de grande agradabilidade. Como mencionado anteriormente, em 2021 o interesse por transparências apareceu, com o objetivo de criar uma ilusão de que as linhas estivessem suspensas no ar, trazendo uma tridimensionalidade ainda

maior para essa linha que havia “saído da bidimensionalidade” do meu desenho, com o tecido tornando-se apenas base para que a imagem pudesse flutuar. Uma grande inspiração para essa ideia foi a produção de Edith Derdyk (1955 –), que “utiliza a linha como seu instrumento principal, em um diálogo potente entre a matéria e o espaço” (SIMIONI, 2020, p.18).

Figura 26: Processo de *Entre tramas*. Início do bordado, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

Primeiramente, havia experimentado com o tule, que me deixou surpresa com o quanto a prática do bordado havia se tornado distinta do que já havia me acostumado com o algodão cru. Diferente deste, a linha, mais do que costurada, parecia encaixada nas aberturas: devido à sua trama mais aberta, precisei utilizar todas as seis linhas da meada para que a costura não ficasse com um aspecto folgado. Com o decorrer da prática, todavia, percebi aspectos do material que me desagradavam, como uma certa dureza, além de a linha parecer um pouco solta (e, dessa maneira, mais vulnerável a estragar o bordado), como comentado anteriormente.

Dessa maneira, em busca de outro tecido transparente, deparei-me com a organza cristal, que atendeu praticamente a todas as minhas expectativas anteriores. Apesar de possuir certo brilho, por ter utilizado uma específica que é formada por fibras de filamentos sintéticos, não interfere no caráter gráfico e opaco do desenho. Tem certo nível de elasticidade no bastidor, mas não atrapalha no momento de bordar. As tramas são mais fechadas, tornando-se semelhante ao algodão cru neste aspecto. Possui leveza e um caráter macio ao entrar em contato com o corpo no ato de bordar, tornando todo o processo extremamente fluido. Essa fluidez, em conjunto com a fluidez que a linha de algodão também propõe, permitiu-me seguir em frente com a pesquisa. Embora o processo tenha se transformado pela materialidade também modificada, tornou-se uma experiência muito agradável.

O papel pardo foi escolhido para estabelecer um contraste com a superfície maleável do tecido. Torna a área que ocupa dominante em cada retrato, direcionando o olhar, e, além disso, possui uma cor que harmoniza com a cor do bastidor. A decisão de finalizar os bordados em pequenos bastidores – que além de ferramenta de processo tornou-se moldura –, remete à tradição da técnica do bordado, que era produzido em ambiente doméstico e com o auxílio desse suporte, e ao tema do íntimo. É uma revisitação da memória de antigas bordadeiras e torna-se mais uma indicação da intimidade e da memória em cada retrato. Além da referência à tradição do bordado e do retrato, a memória também entra em questão no trabalho pelo texto escrito. Considerando que o que está registrado em cada papel são vivências que marcaram cada um, a memória atua como força principal nesse processo. Deste modo, tudo se conecta, unindo o têxtil ao texto de forma sutil.

Por último, tomei a decisão de explorar a individualidade de cada um a partir de uma interpretação pessoal e livre. Busquei associar cada pessoa, com suas personalidades complexas e distintas, a uma cor/textura, repercutindo em uma nova coleta (nesse caso, de diversos fragmentos de tecidos em que fui capaz de perceber uma relação com o retratado) e uma nova associação. Os fragmentos foram doados por Jô, uma costureira de Brasília conhecida há anos por minha família. Todos os tecidos são diferentes uns dos outros; no geral, estão presentes malhas, tules, tecidos mais grossos, tecidos mais transparentes, com brilho e opacos. Foi uma identificação que partiu da minha própria leitura dos outros, resultando em um diálogo entre como o outro se coloca (os escritos produzidos conscientemente por cada um nos papéis) e como eu os percebo (os tecidos mesclados com essa identificação de si).

Figura 27: Processo de *Entre tramas*. Fragmentos de tecidos recolhidos, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

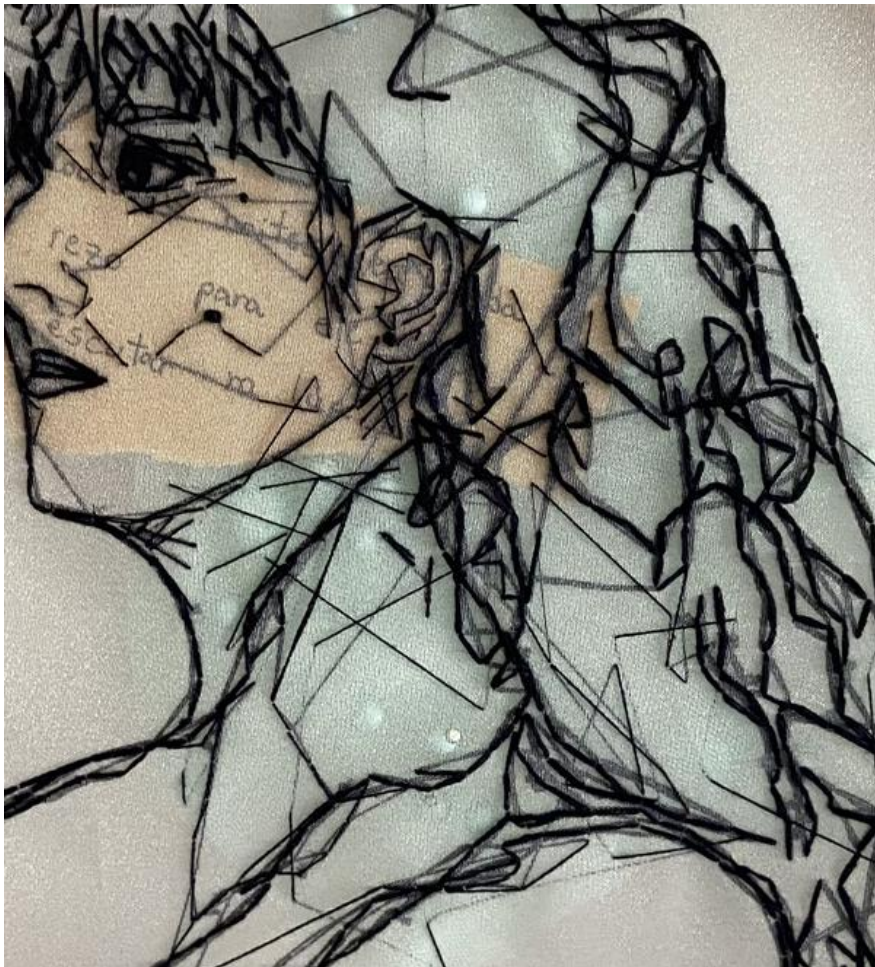
Ao bordar esses corpos, esses rostos, essas pessoas, construiu-se uma relação de afeto para com elas e suas respectivas existências. Citando Marina de Aguiar Casali Dias (2019), “a observação do corpo não é mais contemplativa e distante, não é mais sobre uma posse fantasiosa de um objeto. Quando ele é bordado, requer proximidade, intimismo” (DIAS, 2019, p.54). Objetivou-se colocar essas subjetividades em foco, apesar de terem sido representadas brevemente em um espaço de poucos centímetros. Todas as intensidades e profundidades, assim como as particularidades de seus corpos e intimidades, não caberiam em um recorte tão pequeno quanto esse.

Contudo, mais do que expor intimidades, houve uma tentativa de representar um fragmento da essência de cada um, de contar “uma história singular ao mesmo passo em que permitem uma série de olhares externos, relações atemporais e identificações” (LOPES, 2018, p.1273). “A vivência é a fonte do crescimento, o alicerce da construção de nossa entidade. Fornece um leque de repertório, amplia a possibilidade expressiva” (DERDYK, 2020, p.20). Por conseguinte, sugeriu-se uma reflexão conjunta entre vida, linha, intimidade e memória.

O fruto desse processo de coleta de vivências foi uma espécie de mosaico que, quanto mais o espectador se aproxima, mais as individualidades vão se transparecendo e se tornando visíveis, uma vez que os diferentes aspectos da linha em cada imagem e os textos por trás delas vão, aos poucos, sendo observados com mais atenção. *Entre tramas* é um registro de

pedaços de vivências, das tramas que fazem parte de cada um, registradas por entre as tramas do tecido. São curtos trechos das muitas histórias que formam cada um. Ao adicionar um autorretrato ao lado desses outros indivíduos que possuem, em média, o mesmo tempo de trajetória de vida que eu até aqui, percebo como cada um se destaca no meio da coletividade e o quanto nossas expressões pessoais são profundamente fundamentais para nossas identidades.

Figura 28: Detalhe de *Entre tramas*, 2022.



Fonte: acervo pessoal.

5. TRANSBORDAR

Finalmente dou o nó na linha e pego a tesoura para cortá-la e seguir em frente, preparando a próxima para preencher as tramas ainda vazias. “A criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação. É uma intensificação da vida” (OSTROWER, 2014, p.165).

Com o bordado, meu gesto que era veloz no desenho torna-se fragmentado e curto. O movimento se volta para o processo e diminui o ritmo. A intensidade de vários corpos entrelaçados transforma-se em unicidade. A rapidez dissolve-se em paciência e aceitação do tempo. Desde que comecei a bordar, percebo as diferenças na minha produção, no meu corpo e na minha vivência. Através – e por causa – do bordado, pude retornar à minha prática artística e visualizar diversas e novas possibilidades de criação.

Para o futuro, sinto vontade de continuar explorando a expansão do desenho e do bordado, de experimentar o uso de novas cores e suportes, até, talvez, chegar a trabalhar com a linha totalmente solta no ar. Por ora, continuo experimentando com a linha, as transparências, a relação entre figura e fundo, percorrendo as coisas visíveis e as que não são tão fáceis de enxergar. Considero este último trabalho feito até aqui (Figura 29) como um desdobramento de *Entre tramas*, uma expansão em questão de cor, tamanho, figura, linha e finalização, já que o trabalho pode ser girado e apresentado em todo e qualquer ângulo que o bastidor circular permita.

Não há ponto final, assim como não há nós definitivos. Do meio para o fim da graduação vi meu trabalho avançar em uma linguagem que nunca pensei que praticaria. Assim como a linha do desenho que “ganhou vida” e veio para a tridimensionalidade de repente, percebo que o bordado também possui a capacidade de se expandir cada vez mais, adentrando as minhas práticas artísticas e minha vida de novas maneiras. Até, então, decidir transbordar.

Figura 29: Júlia Mazzoni, *O homem da lua*, 2022. Bordado sobre organza, bastidor, papel pardo e tecidos diversos, 30 cm de diâmetro.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 30: Júlia Mazzoni, *O homem da lua* (outra angulação), 2022. Bordado sobre organza, bastidor, papel pardo e tecidos diversos, 30 cm de diâmetro.



Fonte: acervo pessoal.

6. LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Júlia Mazzoni, <i>Sem título</i> , 2021.....	11
Figura 2: Pablo Picasso, <i>Jacqueline com chapéu de palha</i> , 1962.....	12
Figura 3: Júlia Mazzoni, <i>Sem título</i> , 2021.....	13
Figura 4: Júlia Mazzoni, <i>Sem título</i> , 2021.....	15
Figura 5: José Leonilson, <i>Provas de amor</i> , 1991.....	16
Figura 6: Bel Barcellos, trabalho da série <i>Imaterial</i> , 2017.....	18
Figura 7: Ana Teresa Barboza, <i>Bordado em tecido</i> , 2008.....	19
Figura 8: Júlia Mazzoni, <i>Seguir até transbordar</i> , 2021.....	20
Figura 9: Júlia Mazzoni, <i>Diário</i> (detalhe), 2021.....	21
Figura 10: Júlia Mazzoni, <i>Faces</i> , 2021.....	22
Figura 11: Júlia Mazzoni, <i>Entre tramas</i> , 2022.....	22
Figura 12: Júlia Mazzoni, <i>Júlia</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	24
Figura 13: Júlia Mazzoni, <i>Vitor</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	25
Figura 14: Júlia Mazzoni, <i>Júlia</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	25
Figura 15: Júlia Mazzoni, <i>Giovana</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	26
Figura 16: Júlia Mazzoni, <i>Atma</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	26
Figura 17: Júlia Mazzoni, <i>Esthefanie</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	27
Figura 18: Júlia Mazzoni, <i>Jeanne</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	27
Figura 19: Júlia Mazzoni, <i>Rodrigo</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	28
Figura 20: Júlia Mazzoni, <i>Caroline</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	28
Figura 21: Júlia Mazzoni, <i>Ravena</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	29
Figura 22: Júlia Mazzoni, <i>Guilherme</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	29
Figura 23: Júlia Mazzoni, <i>Ana Beatriz</i> , da série <i>Entre tramas</i> , 2022.....	30

Figura 24: Processo de <i>Entre tramas</i> . Lápis sobre papel vegetal, 2022.....	31
Figura 25: Processo de <i>Entre tramas</i> . Passagem do risco para o tecido, 2022.....	32
Figura 26: Processo de <i>Entre tramas</i> . Início do bordado, 2022.....	33
Figura 27: Processo de <i>Entre tramas</i> . Fragmentos de tecidos recolhidos, 2022.....	35
Figura 28: Detalhe de <i>Entre tramas</i> , 2022.....	36
Figura 29: Júlia Mazzoni, <i>O homem da lua</i> , 2022.....	38
Figura 30: Júlia Mazzoni, <i>O homem da lua</i> (outra angulação), 2022.....	38

7. REFERÊNCIAS

BAHIA, Ana Beatriz. **Bordaduras na arte contemporânea brasileira**: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. *Periscope Magazine*, Florianópolis, n. 3, 2002. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>. Acesso em: 03 out. 2021.

BARBOZA, Ana Teresa. **Bordados**. In: BARBOZA, Ana Teresa. Ana Teresa Barboza. [S. l.], [S.d.]. Disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>. Acesso em: 2 out. 2021.

BARCELLOS, Bel. **Biografia**. In: BARCELLOS, Bel. Bel Barcellos. [S. l.], [S.d.]. Disponível em: <https://belbarcellos.com.br/belbarcellos/biography/>. Acesso em: 2 out. 2021.

BEL Barcellos: Processo criativo e trajetória. 1 vídeo (2 min e 24 s). Publicado pelo canal Galeria Gaby Índio da Costa Arte Contemporânea. [S. l.], 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_1bOrTIPzzg. Acesso em: 3 out. 2021.

BEMVENUTO, Virna da Silva; OLIVEIRA, Letícia Carvalho da Silva de. **(Per)formações de um desenho incorporado**. *Revista Interinstitucional Artes de Educar, Educação: corpo em movimento*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 726-735, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/45833>. Acesso em: 3 out. 2021.

DERDYK, Edith. **Linha de costura**. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. 60 p.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. 3. ed. São Paulo: Panda Educação, 2020. 160 p.

DIAS, Marina de Aguiar Casali. **Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico**. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 23, p. 50-61, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13278/9714>. Acesso em: 19 fev. 2022.

ERTZOGUE, Marina Haizenreder. **Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em arpilleras amazônicas**. *História Revista*, UFG, v. 23, n. 3, p. 104–120, 23 mar. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/51464/32920>. Acesso em: 19 fev. 2022.

GUIMARÃES, Mariana. **Bordadura como linguagem de experiências, afeto, vínculo e liberdade**. 24º Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, Santa Maria, p. 4067-4082, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s12/mariana_guimaraes.pdf. Acesso em: 19 fev. 2022.

INSTITUTO URDUME. **Glossário colaborativo de técnicas têxteis latino-americanas**. SESC Pinheiros, 2021. Disponível em: <https://www.urdume.com.br/gloss%C3%A1rio>. Acesso em: 3 out. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Provas de amor**: Leonilson. *In*: ITAÚ CULTURAL. Itaú Cultural. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24489/provas-de-amor>. Acesso em: 2 out. 2021.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha Sobre Plano**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 240 p.

LISSON GALERY. **Olga de Amaral**. *In*: LISSON GALERY. Londres, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lissongallery.com/artists/olga-de-amaryl>. Acesso em: 19 fev. 2022.

LOPES, Marina Ferreira Belo. **Teias de memórias**: narrativas femininas na arte contemporânea. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, São Paulo, p. 1265-1275, 2018. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____LOPES_Marina_Ferreira_Belo.pdf. Acesso em: 19 fev. 2022.

MARQUES, André de Azevedo. **Texto quer dizer tecido**: um ensaio sobre o têxtil. Anais do 18º CONIC-SEMESP. v. 6, 2018. Disponível em: <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2018/trabalho-1000001690.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2022.

MONTENEGRO, Eduardo. **Bordado, arte contemporânea**. Revista Continente. 24 out. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea>. Acesso em: 19 fev. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 192 p.

PADIAL, Bia. **A experiência de bordar uma fotografia**: âmbito, memória e autocuidado. Revista Urdume. n. 6, p. 57-59, 2021. Disponível em: <https://www.urdume.com.br/urdume-digital>. Acesso em: 19 fev. 2022.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: Embroidery and the making of the feminine. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2019. 336 p.

PEREIRA, Teresa Matos. **A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza**. Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras, Lisboa, v. 9, n. 22, p. 100-112, 2018. Disponível em: http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v9_iss22.pdf. Acesso em: 3 out. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. Revista Proa, Campinas, v. 2, p. 1-19, 2010. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002184146>. Acesso em: 19 fev. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Transgressões do bordado na arte**. *In*: SESC SÃO PAULO. Transgressões do bordado na arte, 2020. p. 7-29. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1_-_cortad. Acesso em: 17 out. 2021.

STEIN, Gertrude. **Picasso**. 1. ed. Belo Horizonte, Veneza: Editora Âyiné, 2016. 93 p.

VALLÈS, Eduard. **Drawing like a child**. In: MUSEO PICASSO MÁLAGA (Espanha). Museo Picasso Málaga. Málaga, Espanha, [S.d.]. Disponível em: <https://www.museopicassomalaga.org/en/new-collection/11-drawing-child>. Acesso em: 3 out. 2021.

WALTHER, Ingo F. **Picasso**. 2. ed. [S. l.]: Taschen, 2000. 96 p.