

MEMORIAL “O BARRO A LINHA AS ROSAS TECENDO CAMINHOS DE AMOR”**Memoria “El barro, el hilo, las rosas tejiendo caminos de amor”****Memorial “The clay, the yarn, the roses weaving paths of love”**

Norma Suely Machado Cavalcante¹, Nanci Novais²

1 – Aluna especial do Mestrado em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – UFBA

2 – Orientadora. Doutora em Corrientes Experimentales en la Escultura Contempo. Universidade Politecnica de Valencia, UPV, Espanha.

RESUMO

O memorial descreve uma investigação poética que articula cerâmica e macramê como linguagens capazes de ativar memórias afetivas, saberes ancestrais e modos de existir inscritos no corpo. O objetivo central é narrar o processo criativo como experiência sensível, onde o fazer e o pensar se constroem simultaneamente, buscando concretizar a memória familiar e a ancestralidade feminina. O método de investigação adotado parte de práticas herdadas e aprendidas no âmbito familiar, vinculadas ao trabalho manual com o barro, ao fazer têxtil e ao cultivo doméstico, utilizando a repetição do gesto como eixo estruturante da produção poética. O resultado do trabalho é uma instalação que entrelaça memórias familiares, evocando elementos da casa, o jardim e as ações das mulheres que precederam a artista, materializada em rosas cerâmicas integradas a uma trama de macramê que funciona como um abrigo simbólico. Conclui-se que o gesto manual se afirma como forma de pensamento e a arte como campo legítimo de produção de conhecimento sensível e resistência, recusando o apagamento dos saberes femininos e afirmando sua potência.

Palavras-chave: Arte. Memória. Ancestralidade. Cerâmica. Macramê. Crochê.

RESUMEN

Esta memoria describe una investigación poética que articula la cerámica y el macramé como lenguajes capaces de activar memorias afectivas, saberes ancestrales y formas de existir inscritas en el cuerpo. El objetivo central es narrar el proceso creativo como una experiencia sensible, donde el hacer y el pensar se construyen simultáneamente, buscando concretar la memoria familiar y la ascendencia femenina. El método de investigación adoptado parte de prácticas heredadas y aprendidas en el contexto familiar, vinculadas al trabajo manual con arcilla, la confección textil y el cultivo doméstico, utilizando la repetición del gesto como eje estructurante de la producción poética. El resultado de la obra es una instalación que entrelaza memorias familiares, evocando elementos de la casa, el jardín y las acciones de las mujeres que precedieron a la artista, materializadas en rosas de cerámica integradas en un tejido de macramé que funciona como refugio simbólico. Se concluye que el gesto manual se afirma como forma de pensamiento y el arte como un campo legítimo para la producción de conocimiento sensible y de resistencia, rechazando la supresión del conocimiento femenino y afirmando su poder.

Palabras clave: Arte. Memoria. Ancestros. Cerámica. Macramé. Crochet.

ABSTRACT

This memoir describes a poetic investigation that articulates ceramics and macramé as languages capable of activating affective memories, ancestral knowledge, and ways of existing inscribed in the body. The central objective is to narrate the creative process as a sensitive experience, where doing and thinking are constructed simultaneously, seeking to concretize family memory and female ancestry. The research method adopted starts from practices inherited and learned within the family context, linked to manual work with clay, textile making, and domestic cultivation, using the repetition of the gesture as the structuring axis of poetic production. The result of the work is an installation that intertwines family memories, evoking elements of the house, the garden, and the actions of the women who preceded the artist, materialized in ceramic roses integrated into a macramé weave that functions as a symbolic shelter. It is concluded that the manual gesture asserts itself as a form of thought and art as a legitimate field for the production of sensitive knowledge and resistance, refusing the erasure of feminine knowledge and affirming its power.

Keywords: Art. Memory. Ancestry. Ceramics. Macrame. Crochet

1 INTRODUÇÃO

Este memorial apresenta o percurso artístico e reflexivo do projeto “O barro, a linha, as rosas, tecendo caminhos de amor”, uma investigação poética que articula cerâmica e macramê, como linguagens capazes de ativar memórias afetivas, saberes ancestrais e modos de existir inscritos no corpo. Diferente de um relato cronológico, este texto busca narrar o processo como experiência sensível, onde fazer e pensar se constroem simultaneamente.

A obra “O barro, a linha, as rosas, tecendo caminhos de amor” propôs a criação de uma instalação que entrelaçou memórias familiares por meio da cerâmica e do fio, evocou elementos da casa, o jardim, as rosas e as ações das mulheres que me precederam e ali habitaram. Surgido do desejo de concretizar a memória, proponho a investigação artística acerca dessas relações entre cerâmica, crochê, memória e ancestralidade, toma o gesto manual como eixo estruturante da produção poética, tendo como ponto de partida as práticas herdadas e aprendidas no âmbito familiar, vinculadas ao trabalho com o barro, ao fazer têxtil e ao cultivo doméstico, o projeto articulou a arte como um campo de escuta sensível, onde o corpo atuou como depositário e transmissor de saberes. Cada pedaço de barro e cada ponto na tessitura do macramê, são vestígios de um tempo vívido, preservados na matéria e no corpo. Esse processo relacional, é descrito por Ostrower (1997, p. 223):

Os diálogos do artista com a matéria são, na verdade, diálogos íntimos consigo mesmo. Dentro da crescente riqueza formal em que a matéria pode ser compreendida, é o próprio ser que se identifica”. Mais adiante no mesmo parágrafo ela diz: “Quem não vivenciar a sensualidade das matérias com que trabalha como

uma profunda verdade existencial, e como compromisso irredutível com o próprio ser, não há de se tornar artista.

O trabalho nasce então dessa relação íntima entre o barro e fio, relação aprendida antes mesmo de ser compreendida enquanto prática artística. As lembranças da casa, do quintal, das mãos que trabalhavam silenciosamente o tempo compartilhado vão constituir um território formativo que atravessou toda a pesquisa. Ao retornar a essas imagens primeiras, reconheço a casa não apenas como espaço físico, mas como lugar de condensação do imaginário, nela coexistem todas as formas pensamentos que vão tomar corpo e se fazer existir.

2 CASA, QUINTAL E IMAGINÁRIO

Uma das primeiras edificações na antiga cidade de Aratuípe foi a casa da minha bisavó. Era uma construção grande e alta, com muitas janelas na fachada, sete quartos, paredes altas e três amplas salas, porém com poucos móveis. Um extenso corredor conduzia às áreas internas; ao final, subíamos três degraus e chegávamos a uma ampla sala, que possuía uma cristaleira, um relógio de pêndulo e uma máquina de costura. Essa sala era cercada por janelas baixas e tinha uma porta lateral que dava para o jardim-quintal, onde meu bisavô, sentado em uma espreguiçadeira, ouvia seu rádio e observava a vida passar.

Em seguida, havia uma copa, onde havia um forno à lenha, uma despensa e em seguida a cozinha com o fogão alto de cimento verde, logo em seguida o banheiro, separado da privada e um quarto de carvão. Externamente estava o jardim lateral, ali as roseiras, com suas pétalas azedinhas, que me atraíam e as formigas cortadeiras, eu recolhia as pétalas caídas na terra escura e comia. Havia um poço, árvores frutíferas, pés de araçá, mangueiras, coqueiros. Dali se via a torre da igreja, onde gritávamos a Pedro sineiro. Essa casa foi demolida. Mas ainda ecoa em mim, dialogo com Bachelard (2003, p. 24) quando ele escreve:

Porque a Casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.

Novamente em Gaston Bachelard (2003, p. 25) refletimos que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”, indicando que a experiência do habitar ultrapassa a materialidade arquitetônica e se inscreve na memória e na imaginação. Nesse sentido, a casa que atravessa este trabalho não é apenas lembrança, mas estrutura interna, um espaço vivido que continua a operar no presente. Minha avó amava tudo que formava esse

local sagrado, a família ao seu redor, tinha ciúmes de suas flores e as roseiras eram as preferidas, tinha zelo e cuidado pelas pessoas, suas plantas e seus xales. Com essas referências cresci gostando de flores, xales, árvores, chuva, calçadas molhadas, borboletas, formigas, etc. São recorrentes essas recordações da minha bisavó, que exerceu um importante papel na minha vida. Rangel, (2019, p. 32), escreve:

Os valores da Casa, imagem tão cara em sua plasticidade, aqui permanecem e se multiplicam em suas extensões. Não são metáforas, são operadores da obra criativa. Uma casa-self é revisitada em seus meandros e dobras de imagens-pensamento. Também são extensões dessa Casa: o Quintal e o Jardim. O Quintal como espaço de acolhimento, transgressão, aventura e segredo, que guarda o perpétuo enigma dos jogos entre experimentar e descobrir o que se quiser, atingir fronteiras entre conhecido e desconhecido, perceber e tentar registrar o indizível, o que a consciência consegue e não consegue controlar, esse livre território, onde se levam a sério bobagens e travessuras, protegido pelo anonimato e pela presença reconfortante da Casa. Em processos de criação, imprescindível permitir-se a vivência deste espaço do Quintal, valores de uma lúdica placenta, húmus, para que o jardim futuro, com suas sementes guardadas e cultivadas, possa na floração, finalmente revelar ofício e gosto de jardineiro.

O quarto da minha avó era um dos menores da casa, mas era muito aconchegante, tinha cheiro de avó, sabonete e talco. Ali era para mim um local mágico! Tinha uma penteadeira, a cama, um baú. O cheiro de sabonete estava em tudo. Minha bisavó costurava, crochetava, orbitava entre os tecidos, linhas e agulhas, esses foram meus primeiros contatos com esses elementos que, mais tarde, se tornaram possibilidades criativas que hoje eu utilizo nas minhas criações.

Eu gostava de olhar ela costurando coisas, o barulho da máquina que me embalava o sono, na grande casa que eu amava. Me encantavam, os seus xales, de cordões e poucas cores, sua habilidade com as agulhas. Ela sempre usava xales para cobrir seu corpo franzino, porém saudável, que ia e vinha muitas vezes no quintal lateral onde ficava a cisterna, de onde eu deveria manter distância.

A casa e o quintal aparecem neste trabalho como espaços inaugurais da experiência sensível. Não se trata de uma reconstrução literal desses lugares, mas da ativação de suas imagens internas, aquelas que permanecem mesmo quando o espaço físico já não existe da mesma forma. Em Bachelard novamente encontro respaldo teórico, ele compreende a casa como um organismo poético, capaz de abrigar lembranças, sonhos e imagens primeiras. Para o autor, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (Bachelard, 2003, p. 36).

Essa compreensão fundamenta a presença recorrente do quintal, da terra e das roseiras

como elementos estruturantes do imaginário do projeto. As roseiras do quintal, o chão de terra, o barro úmido, os fios manuseados em silêncio vão constituir assim uma paisagem afetiva que retorna em forma de obras. Essas imagens não são ilustradas, mas metabolizadas pela matéria. O barro e o crochê tornam-se extensões desse espaço vivido, carregando consigo a densidade do tempo e da memória. Ao revisitar essas imagens, compreendo que o quintal se configura como o lugar de aprendizagem informal e contato com a natureza, conexão com a terra provocando uma reverência ao sagrado, ali os saberes são transmitidos pelo olhar, pela repetição e pela convivência. Trata-se de um espaço pedagógico sensível, no qual o corpo aprende antes da palavra. Assim, casa e quintal não aparecem como cenário, mas como fundamento poético e epistêmico do trabalho.

3 A MATÉRIA COMO ARQUIVO DE TEMPO

O processo de concepção da peça, teve como ponto de partida, a lembrança sobre o encantamento que eu sentia pelos xales e roseiras de minha avó. Propus então reproduzir rosas que nasceram do gesto, numa modelagem livre, longe do realismo, elas se reproduzem em espirais, a partir da exploração da plasticidade da massa cerâmica, sua maleabilidade e com a capacidade de se deixar modelar, nesse processo, exploro o movimento do corpo ao abrir a argila em placas e cortar as tiras que enrolo sobre elas mesmas, ali registro minhas impressões através de uma linguagem e expressividade particulares; Percebo e interajo com toda a sua doçura e firmeza, sua maciez e texturas, num movimento de amor e reverência. Esse processo relacional, é descrito por Ostrower (1997, p. 223):

Os diálogos do artista com a matéria são, na verdade, diálogos íntimos consigo mesmo. Dentro da crescente riqueza formal em que a matéria pode ser compreendida, é o próprio ser que se identifica”. Mais adiante no mesmo parágrafo ela diz: “Quem não vivenciar a sensualidade das matérias com que trabalha como uma profunda verdade existencial, e como compromisso irredutível com o próprio ser, não há de se tornar artista.

Assim, esse memorial assume a escrita como continuidade do gesto manual. Escrever é aqui uma forma de costurar tempos, recolher vestígios e dar corpo a uma experiência que se construiu lentamente, no contato reiterado com a matéria. No fazer das rosas usadas nessa instalação vemos que a argila se deixar modelar suavemente em espirais e curvas, que evidenciam o gesto e a memória, levada por caminhos de uma experiência que arde, como propõe Didi Huberman (2013).

Nesse tempo, está inserido o tempo-memória, que é um tempo que caminha lento, exige outra forma de relacionar-se, de respirar e mover as mãos no gesto de criar. Nesse fazer artístico, trago sentimentos e relações de família, doces lembranças onde os fios da vida entrelaçam as pessoas, os pontos e os nós, a fluidez da linha que encontra a leveza e dureza da peça cerâmica, materializado assim no objeto que produz sentimentos. Aos poucos revelam o amor, nas curvas, no vai e vem, no tecer, no bordado, nos laços de afeto, as combinações de almas.



Figura 1 - Rosas cerâmicas experiência do sensível. Acervo da artista Norma Cavalcante

As recordações surgem em sala ao receber a notícia que minha mãe havia passado mal e foi levada para a emergência. Tive que sair da sala às pressas para encontrar com as minhas irmãs. O cuidado e delicadeza dispensados à figura da minha mãe e sua presença frágil, me remeteram aos laços de família, isso se ligava à imagem de meus avós e ao xale, o barro, a minha cidade, tudo ligava-se à possibilidade de que ela deixasse o mundo físico. Como em um filme, a ideia de família se fortaleceu. Uma semana depois, meu irmão, ao chegar de viagem, ficou gravemente doente e encontrou em mim o apoio para buscar ajuda médica. O quadro se agravou muito para um e para o outro, lutavam os dois cada um de seu lado e lutávamos nós para dar-lhes a assistência necessária. Temos em Larossa (2018, p. 68) a afirmação que diz: “a experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição”.

Tudo me remete às lembranças familiares e na escolha da argila como linguagem expressiva, vem dessa possibilidade de trazer materialidade me referindo a esse legado

ancestral, ligado à minha mãe. Meu avô materno tinha uma olaria onde minha mãe produzia peças. Do barro ela fez sua vida, até fugir da fazenda e conhecer nessa fuga o meu pai. O barro em sua textura natural reflete a terra e permite moldar não apenas formas, mas também emoções. Assim esse trabalho traduz minha reverência e amor pelos meus avós, pela minha mãe. Ao unir cerâmica e macramê percebo um confronto de forças simbólicas: o barro, que se molda e se quebra, representa o corpo que sofre o impacto da vida. O fio que se entrelaça e



repara, representa a persistência, o cuidado e a reconstrução. O macramê deixa de ser ornamento e torna-se sutura o gesto que cura, une e revela as feridas do corpo. Como observa bell hooks (1995), “a arte é um espaço de cura, uma pratica capaz de transformar a dor em linguagem”.

Figura 2 - Rosas finalizadas para aplicação. Acervo da artista Norma Cavalcante

Ailton Krenak (2019) reflete que memória e ancestralidade são rios que continuam fluindo dentro de nós, mesmo quando aparentam silenciar. Trabalhar com o barro, matéria primordial, é voltar ao início do mundo, mas também ao início da família, ao gesto materno, às pequenas sobrevivências que sustentam uma linhagem.

A repetição do gesto, tanto na cerâmica quanto no crochê, não produz automatismo, mas aprofundamento. Cada retorno ao mesmo movimento carrega pequenas variações, aprendizados silenciosos, correções quase imperceptíveis.

Trata-se de um tempo que se constrói por insistência e permanência, em oposição à lógica da rapidez e da produtividade. Nesse sentido, o corpo aprende fazendo, e o fazer torna-se método. O crochê, em especial, intensifica essa experiência. O gesto repetido de laçar o fio cria um ritmo contínuo que suspende o tempo cronológico e instaura um tempo outro,

circular, próximo ao que se poderia chamar de tempo espiralar. Cada ponto se liga ao anterior, formando uma cadeia que só existe pela continuidade. O corpo, ao repetir, memoriza. O gesto, ao insistir, guarda. Assim, corpo, gesto e repetição configuram-se como fundamentos epistemológicos do projeto. Não se trata apenas de produzir objetos, mas de produzir conhecimento sensível a partir da experiência corporal prolongada. O ato de trançar os cordões de macramê dialoga com o crochê dos xales usados por minha avó. O xale era proteção, aconchego, cuidado: ao transformá-lo em base da obra, retomo a função de abrigo, agora materializada como suporte da memória de três gerações.

Ao longo da pesquisa, o gesto repetitivo de modelar e tecer é adotado como uma abordagem poética e metodológica. A repetição não é vista apenas como uma reprodução do que já foi, mas como um processo em que a diferença se manifesta a cada retorno, gerando variações significativas, temporais e simbólicas. Nesse contexto, o estudo dialoga com reflexões atuais que entendem a repetição como uma força criadora, capaz de estabelecer um tempo espiralado, diferente da linearidade acelerada que caracteriza a experiência contemporânea.

Ao estagiar no Sesc eu auxiliava um mestre oleiro de Maragogipinho, (distrito) da cidade de Aratuípe, terra de meus ancestrais, o professor Nilton, que me introduziu no trabalho com argila. Enquanto eu ia fazendo as peças, trabalhava com leveza e texturas trazendo sempre ludicidade, fazendo da criatividade uma forte aliada. Ia pouco a pouco me familiarizando com a argila e todos os processos para levar a peça à fase de biscoito.

Na academia a abordagem com a argila difere um pouco do trabalho com o mestre oleiro, o vocabulário também, eu busquei juntar as duas formas de pensar e produzir os trabalhos. Relembro então um texto de Nochilin, Linda (1971, p. 7).

O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual.

Assim, diante da imprevisibilidade da vida, busco experimentar novas perspectivas, reinventam-me constante e incessantemente. Do barro que minha mãe moldava na olaria do meu avô, na fazenda onde morava e trabalhava, saía o sustento e busca de autonomia. Esse mesmo barro eu uso como matéria de concretização de ideias múltiplas que me compõem.

Neste projeto, a matéria não é compreendida como suporte neutro, mas como arquivo vivo de tempo. O barro e o fio acumulam marcas, esperas, interrupções e transformações.

Cada peça carrega em sua superfície vestígios do processo: fissuras, variações de espessura, marcas do toque e da secagem. Essas marcas não são apagadas, mas assumidas como parte constitutiva da obra.



Figura 3 – Construção do Xale em macramê. Acervo da artista Norma Cavalcante

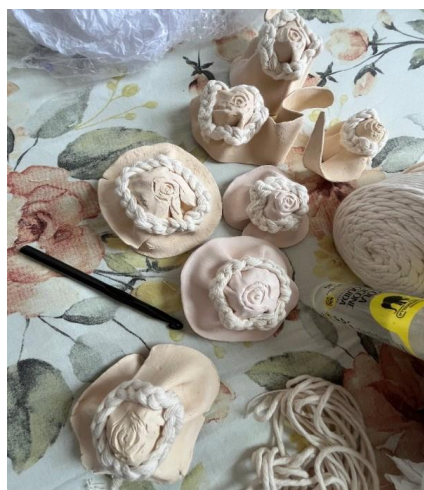


Figura 4 – Integrando as rosas cerâmicas com o macramê. Acervo da artista Norma Cavalcante

A cerâmica, em particular, evidencia o tempo como elemento estruturante. Entre a modelagem e a queima, há um intervalo de espera em que a matéria se transforma lentamente. O fogo, etapa irreversível, fixa a forma e conserva as marcas do percurso. Esse processo torna visível o tempo inscrito na matéria, reforçando a compreensão da obra como condensação de durações.

Georges Didi-Huberman propõe pensar a imagem não como superfície pacificada, mas como lugar onde o tempo insiste, onde algo permanece em estado de ferida. Para o autor, a imagem verdadeira não fecha sentidos, mas os mantém abertos, em tensão (Didi-Huberman, 2010, p. 77– 78). As rosas cerâmicas operam nesse registro: não buscam a perfeição formal, mas preservam as marcas de um fazer que não se apaga.

O crochê, por sua vez, apresenta uma relação distinta com o tempo. Diferente da cerâmica, ele permanece flexível, aberto à recomposição. O fio pode ser desfeito, refeito, rearranjado. Essa característica introduz no trabalho uma tensão entre permanência e continuidade. Enquanto o barro fixa, o fio conecta. Juntos, constroem uma poética que articula memória como algo que se conserva e, simultaneamente, se transforma. A matéria, portanto, não ilustra a memória; ela a encarna. Cada obra torna-se um arquivo sensível, onde o tempo do corpo, do gesto e da espera permanece visível.



Figura 5 – primeiro teste juntando flor e cordão. Acervo da artista Norma Cavalcante

O barro e o fio são compreendidos como matérias portadoras de memória. As fissuras, marcas e irregularidades não são apagadas, mas acolhidas como vestígios do processo. Cada peça guarda o tempo de sua feitura, espera da secagem, a transformação pelo fogo.



Figura 6 – Teste 2 rosas de cerâmica e macramê. Acervo da artista Norma Cavalcante

Didi-Huberman (2010) propõe pensar a imagem como lugar onde o tempo insiste, abrindo-se em ferida ao invés de se fechar em forma pacificada. As rosas cerâmicas operam

nesse registro: são imagens que carregam marcas de um fazer lento, evidenciando o processo em sua materialidade.

A cerâmica, ao passar pelo fogo, inscreve uma transformação irreversível. O crochê, por sua vez, permanece aberto, flexível, permitindo rearranjos. A tensão entre essas duas materialidades estrutura a poética do trabalho, criando um campo entre permanência e continuidade.

4 ANCESTRALIDADE COMO PRESENÇA

A ancestralidade abordada não como tema ilustrativo, mas como experiência vivida. As figuras da avó e do bisavô emergem como presenças que atravessam o gesto, não como retratos, mas como modos de fazer. O saber transmitido não se encontra nos livros, nem ocorre pela palavra escrita, mas sim pela observação, nas mãos, pela convivência cotidiana com o trabalho manual. Esses saberes, muitas vezes relegados ao campo do doméstico ou do artesanal, constituem uma forma de conhecimento profundamente ligada ao corpo e ao território. Ailton Krenak compreende a memória como dimensão viva, vinculada à terra e aos modos de existir. Para ele, a ruptura com esses vínculos produz um empobrecimento da experiência humana, enquanto sua retomada configura um gesto de resistência (Krenak, 2019, p. 16 -17). O projeto dialoga com essa perspectiva ao compreender a ancestralidade não como passado encerrado, mas como presença ativa no presente.

Essa compreensão amplia a noção de ancestralidade para além da genealogia familiar, situando-a como prática de continuidade e resistência. Trabalhar com o barro é, nesse sentido, estabelecer um vínculo com a terra que sustenta a vida, reconhecendo-a como matéria viva e ancestral. O gesto manual trona-se então forma de continuidade histórica. O projeto buscou reconhecer esses saberes como epistemologias do sensível, frequentemente silenciadas pelos discursos hegemônicos. Ao trazê-los para o campo da arte contemporânea, buscou-se afirmar sua potência crítica e poética. A ancestralidade aqui não é nostalgia, mas fundamento. Ela se manifesta no tempo lento, na repetição do gesto, na atenção à matéria e na recusa de uma produção acelerada. Assim, o projeto reconhece o gesto manual como lugar de transmissão de memória e afirma a arte como campo legítimo de produção de conhecimento sensível, capaz de acolher modos de fazer historicamente silenciados.

5 TECELAGEM, LINHAGEM FEMININA E SABERES QUE RESISTEM

A tecelagem atravessa este trabalho como linguagem ancestral e como prática de memória. Ao fiar, costurar ou entrelaçar fios, aciono um saber que não se estrutura pela escrita, mas pela transmissão corporal e afetiva, herdada das mulheres que me antecederam — em especial de minha bisavó. Seu gesto cotidiano, repetido ao longo do tempo, organizava a vida doméstica e sustentava o mundo a partir de um fazer silencioso, historicamente invisibilizado, mas profundamente estruturante.

Sônia Carbonell compreende o gesto manual como um saber sensível, no qual o corpo pensa e a matéria responde. Para a autora, o fazer artesanal não se reduz à técnica, mas constitui uma forma de conhecimento que se constrói na repetição, no ritmo (Carbonell, 2012, p. 27–35), na escuta da matéria, instaurando um tempo próprio, distinto da lógica produtivista moderna (Carbonell, 2012, p. 41-52). Nesse sentido, a tecelagem aparece como um gesto que costura tempos: o passado que insiste, o presente que refaz e o futuro que se insinua no fio que continua.

Essa dimensão do fazer feminino pode ser compreendida a partir da crítica de Silvia Federici quanto ao apagamento histórico do trabalho das mulheres. Ao analisar a constituição do capitalismo, a autora evidencia como os saberes ligados ao cuidado, à manutenção da vida e ao trabalho doméstico foram sistematicamente desvalorizados e naturalizados, tornando-se invisíveis enquanto conhecimento e força produtiva (Federici, 2017, p. 19–31; 97–113). Nesse contexto, a tecelagem deixa de ser apenas prática artesanal para se afirmar como campo de resistência simbólica, onde a repetição do gesto reinscreve uma história silenciada. Na minha prática artística, a tecelagem aparece justamente como gesto que resiste a esse apagamento. Ao deslocar um fazer tradicionalmente associado ao espaço doméstico para o campo da arte contemporânea, reinscrevo esse gesto como linguagem e como saber. A repetição, que no contexto doméstico foi historicamente esvaziada de valor, passa a operar na obra como tempo de permanência, de memória e de afirmação.

Federici ajuda a compreender que trabalhar com o fio, com o ritmo lento e com o cuidado não é um retorno nostálgico ao passado, mas um posicionamento crítico. Ao tornar visível esse gesto, a obra tensiona as hierarquias entre trabalho produtivo e reprodutivo, entre arte e artesanato, entre o que foi considerado menor e aquilo que sustenta a vida. Assim, minha prática não ilustra a teoria de Federici, mas se alinha a ela ao afirmar o fazer feminino como espaço de resistência e continuidade.

Corroborando com essa questão meu trabalho dialoga ainda com o imaginário das tecelãs míticas, presentes em diversas culturas, e encontra ressonância na figura de Frigga, deusa nórdica associada ao tear, à casa e ao destino. Frigga é aquela que fia os fios do mundo e conhece o futuro, mas não o anuncia. Seu saber é íntimo, cuidadoso e estrutural, semelhante ao das mulheres que, como minha bisavó, sustentaram a vida por meio de práticas manuais aparentemente simples, mas profundamente complexas. Assim, o gesto da tecelagem articula o doméstico ao cósmico, o cotidiano ao mítico, o corpo individual a uma linhagem feminina ampliada.

Ao incorporar a tecelagem à minha poética, compreendo o fio como extensão do corpo e como vetor de memória. O entrelaçar torna-se método e metáfora: conecta barro e linha, casa e quintal, mito e experiência vivida. Desse modo, o trabalho manual afirma-se como espaço de resistência, onde o gesto feminino, reiterado e reatualizado, recusa o esquecimento e reivindica sua potência como saber e como linguagem.



Figura 7 – Iniciando a tessitura macramê. Acervo da artista Norma Cavalcante

6 A CONSTRUÇÃO DO JARDIM

Formalmente, o trabalho organiza-se como um jardim em expansão. As rosas cerâmicas são interligadas por estrutura têxteis, formada por fios de cordão, criando uma constelação de elementos que se sustentam mutuamente. O jardim não é pensado como espaço fechado, mas como organismo vivo, aberto a reconfigurações.

Essa disposição dialoga com a ideia de memória como rede, onde cada lembrança se conecta a outras. O espaço expositivo torna-se, assim, parte constitutiva da obra, convidando o observador a percorrer, aproximar-se e perceber as relações entre as peças. O jardim também opera como metáfora de cuidado. Cultivar exige tempo, atenção e repetição, qualidades que atravessam todo o processo do projeto.

Essas formas operam como dispositivos de evocação de memórias afetivas ligadas à casa, ao quintal às figuras da avó e do bisavô, da mãe aqui compreendidos não apenas como

presenças biográficas, mas como matrizes simbólicas de um saber manual ancestral. Ao desenvolver-se no campo da pesquisa em Artes Visuais, o projeto visa reconhecer o fazer artístico como método de pertencimento e conhecimento, no qual o tempo da produção, da repetição e do cuidado se opõe à lógica acelerada da contemporaneidade.

a. O MANTO/XALE COMO ABRIGO SIMBÓLICO

O manto assume a forma do xale em macramê, numa referência direta aos xales de crochê usados por minha avó Matildes. Esse objeto, originalmente ligado ao cuidado e ao aquecimento do corpo, é deslocado para o campo da instalação, artística sem perder sua carga simbólica. O xale não se torna apenas suporte formal, mas corpo sensível da obra.

Gaston Bachelard contribui para essa compreensão ao pensar o abrigo como extensão do corpo e da intimidade. Para o autor, objetos que envolvem e protegem — como mantos, roupas e cobertores — participam da construção do espaço íntimo, funcionando como camadas de proteção simbólica (Bachelard, 2003, p. 89–92). O manto, nesse sentido, prolonga a casa para além das paredes.

No espaço expositivo, o xale suspenso atua como abrigo simbólico que não pode ser habitado fisicamente, mas que convoca uma memória corporal do acolhimento. Sua presença cria um campo de silêncio e suspensão, no qual o olhar do espectador é convidado a desacelerar. A obra se configura por uma instalação composta por uma profusão de rosas de cerâmica, disposta de forma aleatória sobre uma trama de macramê, onde no gesto de modelar revelo um saber antigo que atravessa gerações, gestos esses transmitidos mais pelo corpo do que pela palavra. Com o trabalho de trançar dos cordões e da modelagem das rosas desenvolvi um diálogo entre o que se desfaz e o que se solidifica, entre o gesto fluido e o gesto fixo.

O processo é entendido como herança, não apenas de objetos, mas de modos de fazer. A prática se torna um campo de escuta e experimentação: o fazer manual como um modo de lembrar, de memórias internas, da casa da minha bisavó, de onde surgem os elementos simbólicos como as rosas e os cordões do macramê ou crochê. Estas peças vão ser dispostas objetivando remeter ao um jardim suspenso ou em expansão, citado no início do parágrafo, que remetem a formas que sugerem continuidade, cuidado e permanência.

Os materiais utilizados incluem argila, fios têxteis e estruturas de sustentação. As dimensões e configurações poderão variar conforme o espaço expositivo, permitindo adaptações e desdobramentos do trabalho.

b. LIVRO DE ARTISTA

Outro elemento que irá compor a instalação é um Livro de Artista, construído em papel de algodão 104g, costurado à mão com cordões usados no macramê e terá capas de cerâmica. O livro contém registros de processos, reflexões, silêncios, desenhos, poemas e anotações, etc.

c. ODOR E ILUMINAÇÃO: MATÉRIAS INVISÍVEIS DO SENSÍVEL

Na instalação o odor e a iluminação não são elementos complementares, resultantes da experiência, fazem parte importante do processo construtivo e foram surgindo aos poucos como forma de expressividade e pertencimento, trazendo símbolos que fazem parte do meu universo criativo. Ambos atuam no campo do invisível, acionando a percepção para além da visualidade e convocando o corpo a habitar o espaço de forma mais lenta, atenta e afetiva. Assim como o fio e o barro, o cheiro e a luz participam da construção de uma ambiência que não se oferece de imediato, mas se revela no tempo da permanência.

O odor, em particular, estabelece uma relação direta com a memória involuntária. Diferente da imagem, que pode ser observada à distância, o cheiro invade, atravessa e se inscreve no corpo sem pedir permissão. Ele não representa: evoca. Ao acionar odores associados as rosas, ligadas ao jardim da casa e ao cuidado manual, a instalação cria um campo de reconhecimento sensível, capaz de despertar lembranças que não se organizam de forma linear ou narrativa. São memórias difusas, fragmentadas, muitas vezes sem nome semelhantes às aquelas herdadas, transmitidas não pela palavra, mas pela convivência e pelo gesto.

Nesse sentido, o odor atua como fio invisível que conecta o espaço expositivo ao quintal/jardim, à cozinha, ao chão em cerâmica rústica e aos lugares onde os saberes femininos se perpetuaram longe do olhar público. Ele convoca um tempo doméstico, cíclico e repetitivo, aproximando a experiência da instalação de um estado de intimidade. O cheiro não ilustra a obra ele a sustenta, criando uma atmosfera onde o corpo reconhece algo antes mesmo de compreender. A iluminação, por sua vez, não busca evidenciar, mas acolher. A luz é pensada como elemento de contenção, evitando excessos e recusando a lógica expositiva que tudo revela. Ao operar com zonas de sombra, penumbra e variações sutis de intensidade, a iluminação estabelece um ritmo de aproximação, no qual o olhar precisa desacelerar para perceber. O que se vê não se

impõe vai emergir aos poucos, assim como o gesto manual que estrutura a obra.

Luz e sombra constroem, juntas, um espaço de escuta. As sombras projetadas pelos fios e pelas formas cerâmicas ampliam a obra para além de sua materialidade concreta, criando desenhos efêmeros que se transformam conforme o corpo se move. Essas projeções funcionam como extensões do gesto, reforçando a ideia de que a obra não se encerra no objeto, mas acontece na relação entre matéria, espaço e presença.

A articulação entre odor e iluminação contribui para a criação de um ambiente que suspende o tempo cotidiano. Nesse espaço, o visitante não é convidado a consumir imagens, mas a permanecer. A experiência se dá no entre aquilo que se vê e o que se sente, entre o que se reconhece e o que escapa. Assim como na tecelagem, o sentido não está em um ponto isolado, mas no entrelaçamento, no que foi tecido e que compõe a obra.

Ao incorporar esses elementos imateriais, a instalação busca afirmar uma poética que valoriza o sensível como forma de conhecimento. Odor e luz tornam-se extensões do gesto ancestral que atravessa a obra, acionando memórias profundas e reafirmando o trabalho manual como espaço de resistência, cuidado e permanência. São matérias que, mesmo invisíveis, sustentam o tempo da experiência e permitem que a obra seja habitada e, não apenas observada.

7 A MULHER NA ARTE E AS POSSIBILIDADES DE UMA POÉTICA DO FAZER ARTÍSTICO COM A TECELAGEM E A CERÂMICA

A arte contemporânea tem demonstrado um interesse crescente por linguagens vinculadas a processos ancestrais, saberes tradicionais e ao uso de materiais historicamente associados ao campo do artesanal e do cotidiano. Esse movimento não se configura como retorno nostálgico ao passado, mas como estratégia crítica de reativação de modos de fazer que resistem à lógica da aceleração e da homogeneização técnica. Ao incorporar práticas manuais, gestos repetitivos e matérias orgânicas, muitos artistas contemporâneos tensionam as fronteiras entre arte e artesanato, instaurando um campo de produção que reconhece o corpo, o tempo e a memória como instâncias de conhecimento.

Nesse contexto, Didi-Huberman, (2010) contribui ao afirmar que a imagem contemporânea não se apresenta como forma pacificada, mas como lugar onde o tempo insiste e se abre em camadas, preservando vestígios e sobrevivências. Para o autor, a imagem carrega aquilo que retorna, aquilo que resiste ao apagamento, funcionando como campo de permanência e fratura simultaneamente (Didi-Huberman, 2010, p. 77–78). Assim, o uso de

materiais diversos e processos ancestrais na arte contemporânea pode ser compreendido como forma de manter visível aquilo que insiste em sobreviver no presente. Nesse sentido, a arte contemporânea, ao absorver processos ancestrais e materiais diversos, afirma-se como espaço de elaboração crítica e poética de outras epistemologias possíveis.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS - O QUE PERMANECE

Ao concluir este memorial, compreendo que o trabalho não se encerra na materialidade das obras. O que permanece é o gesto incorporado, a escuta do tempo e a consciência de pertencimento a uma linhagem de fazeres.

“O BARRO A LINHA AS ROSAS TECENDO CAMINHOS DE AMOR” (Apêndice A) afirma o gesto manual como forma de pensamento e a arte como campo legítimo de produção de conhecimento sensível. Ao articular cerâmica, crochê, memória e ancestralidade, o projeto propõe uma experiência de continuidade, onde passado e presente se costuram no corpo. Ao incorporar a tecelagem à minha poética, o fio deixa de ser matéria neutra e passa a respirar junto ao corpo. Ele se estende da mão à memória, do gesto ao tempo, fazendo do entrelaçar um ato de escuta e de permanência. Cada nó carrega uma história não dita; cada repetição reinscreve uma presença. Tecendo, o corpo lembra.

O entrelaçar torna-se linguagem íntima. Barro e linha se reconhecem, casa e quintal se reaproximam, mito e experiência vivida se tocam. Nesse espaço de contato, o gesto não obedece à urgência do mundo, mas ao ritmo aprendido com aquelas que vieram antes. O tempo desacelera, dobra-se sobre si mesmo e retorna, como se cada ponto pudesse suspender o esquecimento.

Minha ancestralidade feminina atravessa a obra como força silenciosa e persistente. O gesto que repito não é apenas meu: ele pertence à minha bisavó, às mulheres da família, às tecelãs anônimas que sustentaram a vida com as mãos. Ao refazê-lo, não imito, mas continuo. O fio não fecha; ele prolonga. O gesto não termina; ele insiste. Assim, o trabalho manual afirma-se como território de resistência sensível. Ao tecer, recuso o apagamento dos saberes femininos e afirmo sua potência como conhecimento encarnado, como memória viva e como linguagem. O que se perpetua não é apenas a técnica, mas um modo de estar no mundo atento, cuidadoso, demorado.

A tecelagem, neste trabalho, não é fim nem ornamento, é herança em movimento, é aquilo que permanece porque se transforma. É o gesto que, ao passar de mão em mão,

atravessa o tempo e encontra, na obra, um lugar para continuar existindo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001, p.80-81.

CARBONELL, Sônia. **O gesto e a escuta da matéria**. São Paulo: Annablume, 2012.

CHAVARRIA, Joaquim. **A Cerâmica**. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Editorial Estampa, 2004. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012/abr. 2013. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova.

FAGUNDES, Arlindo. **Manual Prático de Introdução à Cerâmica**. Lisboa. Ed. Caminho, 1997.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GASTON, Bachelard. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRINBERG, Norma Tenenholz - **Memorial de um percurso**: pesquisa, produção e ensino - Memorial Curriculum vitae - Apresentado para Concurso Público de Professor Doutor junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – Outubro 2007.

GRINBERG, Norma Tenenholz. **As obras**. Imagem. Disponível em: <https://www.normagrinerberg.com.br/as-obras?pgid=kjxmgtbb-5a3023ac-8056-48e7-a897-9ad957ec9061>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HOGGE, Vanessa. **Wallflowers**. Imagem. Disponível em: <https://vanessahogge.com/wallflowers>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HOOKS, Bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. New York: The New Press, 1995.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Vinícius Honesko. 1971.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PARKER, Rozska, **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. London: The Women's Press, 1984.

PELLEGRINI, Darly. **Paper-clay**. Disponível em: <https://darlypellegrini.com.br/paper-clay/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

RANGEL, Sônia. **Imagem e pensamento criador**. Editora Solisluna - Lauro de Freitas 2019.