

ANGELA PATRICIA NIESPODZINSKI

A ARTE TÊXTIL DE CLAUDIA LARA: RETOMANDO O FIO DO PERTENCIMENTO

CURITIBA - PR

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

ANGELA PATRICIA NIESPODZINSKI

A ARTE TÊXTIL DE CLAUDIA LARA: RETOMANDO O FIO DO PERTENCIMENTO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Arte, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA - PR

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Niespodzinski, Angela Patricia
A arte têxtil de Claudia Lara: retomando o fio
do pertencimento / Angela Patricia Niespodzinski. --
Curitiba-PR,2025.
131 f.: il.

Orientador: Artur Correia de Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2025.

1. Claudia Lara. 2. Arte têxtil. 3.
Ancestralidade. 4. Pertencimento. 5. Feminismo. I -
Correia de Freitas, Artur (orient). II - Título.

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

**ATA nº 06/2025 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA**

No dia 26 de setembro de 2025, às 09h30, na sala do Mestrado do Campus Curitiba II/ UNESPAR, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **A arte têxtil de Claudia Lara: retomando o fio do pertencimento** da(o) mestranda(o) **ANGELA PATRICIA NIESPODZINSKI**, que contou com a presença das professor(as) doutor(as) Artur Freitas, Giovana Terezinha Simão e Katiucya Perigo como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVADA da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações:


Prof. Dr. Artur Freitas (UNESPAR) – orientador


Profa. Dra. Giovana Terezinha Simão (UNESPAR)


Profa. Dra. Katiucya Perigo (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, por ter acolhido o projeto de pesquisa e ao meu orientador Prof. Dr. Artur Correia de Freitas pela confiança na pesquisa, sobretudo, por seus direcionamentos metodológicos e críticos.

Agradeço também à artista Claudia Lara, pela abertura e disponibilidade em cada encontro, pela atenção a cada pergunta feita e pela confiança em compartilhar imagens e memórias que enriqueceram profundamente esta investigação.

À Prof. Dra. Giovana Simão, que me incentivou a seguir com a pesquisa em arte têxtil desde a graduação, quando também esteve presente em minha banca. Sua presença e confiança foram determinantes para que eu desse continuidade a este tema com mais firmeza.

À Prof. Dra. Katiucya Perigo pelo aceite em participar desta banca e todas as valiosas considerações para melhorar esta pesquisa.

Ao meu companheiro Alan, pelo incentivo constante e por estar ao meu lado em cada etapa, sempre me lembrando da importância de continuar.

Agradeço a minha mãe e a minha irmã, pela presença carinhosa, pelas conversas sinceras, pela escuta nos momentos difíceis e pelo apoio que muitas vezes veio em gestos simples, mas cheios de significado.

A todas as minhas amigas, pelas conversas e cafés que sempre me ajudam a reelaborar a rotina.

A todas as mulheres que abriram caminhos e lutaram para que o direito à educação fosse uma possibilidade real, este trabalho também se entrelaça com essas histórias de coragem e resistência.

Ao invés de se questionar: eu sou racista? E esperar uma resposta confortável, o sujeito branco deveria se perguntar: como eu posso desmantelar meu próprio racismo? Tal pergunta, então, por si só, já inicia esse processo.

Grada Kilomba

“Ninguém está em busca de um paraíso atemporal; e ninguém, por mais nostálgico que esteja, realmente quer voltar no tempo. [...] O que as pessoas procuram não é tanto o lar que deixaram para trás, mas um lugar que acreditam poder mudar, um lugar no qual sua vida e seus esforços farão diferença — um lugar para criar um lar”.

bell hooks

RESUMO

Esta pesquisa aborda o uso de elementos têxteis na obra da artista Claudia Lara, entendendo-os como dispositivos poéticos que mobilizam questões como pertencimento, memória e identidade. Ao utilizar esses elementos em sua poética, a artista ressignifica tecidos e linhas, materiais que historicamente foram restritos ao ambiente doméstico, intimamente ligados às mulheres de sua família, que eram excelentes nos trabalhos manuais, mas não tiveram acesso à educação formal. Ao reelaborar o passado e o presente em suas obras, a artista busca trazer essas mulheres para a experiência da arte, propondo novas relações de gênero e raciais a partir de fotografias e memórias de sua família. Face à trajetória poética de Claudia Lara, esta pesquisa parte dos estudos de gênero e da chamada escrita de si na arte para, com o apoio em documentos históricos e entrevistas, analisar os lugares da arte têxtil no âmbito da arte contemporânea, problematizando sua desvalorização histórica, que está intimamente ligada à naturalização da ideia do que seja o “feminino”.

Palavras Chaves: Arte têxtil; Bordado; Feminismo; Mulher na Arte; Claudia Lara

RESUMEN

Esta investigación aborda el uso de elementos textiles en la obra de la artista Claudia Lara, entendiéndolos como dispositivos poéticos que movilizan cuestiones como la pertenencia, la memoria y la identidad. Al utilizar estos elementos en su poética, la artista replantea telas y líneas, materiales históricamente restringidos al ámbito doméstico, estrechamente vinculado a las mujeres de su familia, quienes eran excelentes en el trabajo manual, pero no tenían acceso a una educación formal. Al reelaborar el pasado y el presente en sus obras, la artista busca incorporar a estas mujeres en la experiencia del arte, proponiendo nuevas relaciones de género y raciales a partir de fotografías y recuerdos de su familia. A la vista de la trayectoria poética de Claudia Lara, esta investigación parte de los estudios de género y la llamada escritura de sí en el arte para, con el apoyo de documentos históricos y entrevistas, analizar los lugares del arte textil dentro del ámbito del arte contemporáneo, problematizando su devaluación histórica, que está íntimamente ligada a la naturalización de la idea de ser “femenino”.

Palabras clave: Arte textil; Bordado; Feminismo; Mujeres en el Arte; Claudia Lara

.

Lista de Figuras

Figura 1: Revista Tricô e Crochê, 1951.....	15
Figura 2: Regina Gomide Graz, <i>Diana Caçadora</i>	18
Figura 3: Zuzu Angel, vestido de protesto político.....	20
Figura 4: Letícia Parente, <i>Marca Registrada</i>	22
Figura 5: Martha Araújo <i>Hábito/Habitante</i>	23
Figura 6: Beth Moysés, <i>Memória do Afeto</i> , 2005.....	25
Figura 7: Beth Moysés, <i>Memória do Afeto</i> , 2000.....	26
Figura 8: Exposição <i>História das mulheres: artistas até 1900</i>	27
Figura 9: Foto da exposição: <i>Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte</i>	28
Figura 10: Artista Teresa Margolles, preparos para a exposição.....	29
Figura 11: Paola Fernandez. <i>Sem título</i> , série <i>Odete</i> , 2019.....	29
Figura 12: Sonia Gomes, <i>Memória</i> 2004.....	31
Figura 13: Vó materna da artista Claudia Lara na loja de roupas de sua mãe.....	33
Figura 14: Claudia Lara, sua avó paterna e sua mãe.....	34
Figura 15: Claudia Lara e seu pai.....	35
Figura 16: Claudia Lara, <i>Autorretrato</i> , 1995.....	38
Figura 17: Claudia Lara, <i>sem título</i> , 1995.....	39
Figura 18: Documento de 1995 sobre a exposição <i>Contextura</i>	40
Figura 19: Reportagens de jornal de 1995 sobre a exposição <i>Contextura</i>	41
Figura 20: Certificado da exposição em Castro/PR.....	42
Figura 21: Documento e notícia de jornal sobre a exposição em Toronto.....	43
Figura 22: Claudia Lara, <i>Mulheres são Rainhas</i>	44
Figura 23: Claudia Lara, <i>Úteros Contaminados</i> , 2003.....	45
Figura 24: Claudia Lara, <i>Retalhos que Pertencem</i> , 2014.....	47
Figura 25: Claudia Lara, <i>Amsterdam II</i>	50
Figura 26: Claudia Lara, <i>Mature</i> , da série <i>Cotidiano Desorientado</i>	50
Figura 27: Cláudia Lara, <i>Ninho Vermelho</i>	51
Figura 28: Revista de 2013 com divulgação de exposição.....	52

Figura 29: Claudia Lara, <i>Ninho Beija Flor</i>	53
Figura 30: Folder do lançamento de documentário.....	54
Figura 31: Foto da sala expositiva com duas obras da Claudia Lara.....	55
Figura 32: Claudia Lara, <i>Nido Monedero</i> , 2015.....	56
Figura 33: Claudia Lara e Ida Hannemann.....	58
Figura 34: Obra coletiva <i>Segredos que Habito</i>	59
Figura 35: Detalhes da obra <i>Segredos que Habito</i>	60
Figura 36: Foto do Museu Alfredo Andersen com a obra têxtil de Claudia Lara.....	61
Figura 37: Claudia Lara, <i>Casulo</i>	62
Figura 38: Claudia Lara, <i>Nove Meses</i>	63
Figura 39: Artistas assistentes de Claudia Lara, para a exposição <i>Ave Mãe</i>	64
Figura 40: Claudia Lara, preparando sua obra para a exposição <i>Maria Bueno</i>	65
Figura 41: Claudia Lara, <i>Maria Bueno</i> , 2022.....	66
Figura 42: Foto das artistas do coletivo <i>Ero Ere</i>	69
Figura 43: Claudia Lara e Eliana Brasil.....	70
Figura 44: Folder da Exposição <i>Ero Ere Negras Conexões</i>	75
Figura 45: Claudia Lara, <i>Ninho Paisagem</i>	76
Figura 46: Claudia Lara, <i>Cabelo Não Identificado</i>	79
Figura 47: Cláudia Lara, <i>Mãe ou todo mundo quer ser amado</i>	82
Figura 48: Claudia Lara, caderno de artista.....	84
Figura 49: Fotos da série <i>Código das Agulhas</i>	85
Figura 50: Claudia Lara, <i>Eu fiz essa Roupa</i>	86
Figura 51: Claudia Lara, <i>Jardim Ancestral</i>	89
Figura 52: Fotos do caderno de artista.....	90
Figura 53 Foto da obra exposta no Museu Municipal de arte de Curitiba, 2021.....	92
Figura 54: Estandartes das <i>Luas do Crescer, Plenilúnio e Lua da Cura</i>	95
Figura 55: Claudia Lara, <i>Lua do Crescer</i>	97
Figura 56: Claudia Lara, <i>Plenilúnio</i>	98
Figura 57: Claudia Lara, <i>Lua da Cura</i>	99
Figura 58: Claudia Lara, <i>Estratos Cúmulos</i>	105

Figura 59: Detalhes da obra, tio da artista.....107

Figura 60: Claudia Lara e a obra no Museu Oscar Niemeyer.....109

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
1.COSTURANDO HISTÓRIAS.....	9
1.1. Tramas da arte têxtil no Brasil.....	9
1.2. Claudia Lara: Ressignificando a caixa de costura da avó.....	33
2.TECER PARA PERTENCER.....	70
2.1. Pertencer em coletivo.....	70
2.2. Viver onde eu possa caminhar.....	79
3. O FIO COMO MORADA.....	90
3.1. Jardim Ancestral.....	90
3.2. Lua do Crescer, Plenilúnio e Lua da Cura.....	96
3.3. Estratos Cúmulos.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS E FONTES.....	113
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CLAUDIA LARA.....	118

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste em investigar como a artista Claudia Lara, utiliza-se de elementos têxteis, que em suas memórias, trazem uma carga ancestral, familiar, ligada à práticas femininas no setor doméstico, como mais um elemento de sua expressão artística, por meio de suas obras. A artista é natural de Curitiba, onde reside e trabalha. Graduada em Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná e pós-graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, possui no currículo várias exposições coletivas e individuais no Brasil e exterior, e teve o prazer de receber premiações em salões da Secretaria de Estado e Cultura do Paraná e salões de arte no Brasil e Paris, França. Em 2020 é premiada no 67º Salão Paranaense, fazendo parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC, Curitiba/PR.¹ Claudia Lara² desvela uma reinvenção de si, transformando memórias e tecidos em um potencial poético singular. Além disso, nesse entrelace de imagens e memória, a busca por pertencimento emerge como um procedimento central em sua poética. Fragmentos de tecidos evoluem para esculturas coloridas e repletas de texturas e questões do corpo feminino, que não só evocam a identidade cultural da artista, mas também trazem questões de gênero. Constitui-se a problemática central desta pesquisa: de que forma as criações têxteis da artista Claudia Lara desafiam as convenções de gênero e raça e evidenciam o papel do têxtil hoje na arte contemporânea brasileira?

Claudia Lara tem um longo caminho pela pintura, enfrentando desafios em relação a aceitação da arte têxtil nas galerias, onde frequentemente é subestimada e desvalorizada, isso porque ainda ocorre, em alguns setores do trânsito artístico, a associação da arte têxtil a uma memória atrelada aos antigos afazeres femininos caseiros e, portanto, desprovidos de valor artístico, julgamento este construído na ótica da sociedade patriarcal. Essa questão está profundamente ligada às mulheres da família de Claudia Lara, por parte de sua mãe, de onde se constitui sua

¹ Claudia Lara Arte – disponível em: <https://www.claudialara.art/sobre>

² Esta pesquisa tem ciência que as normas acadêmicas indicam que se deve usar o sobrenome do pesquisado e não seu nome completo, no decorrer da escrita. No entanto, por uma questão de ativismo político feminista, cabe refletir que em geral a maioria dos sobrenomes estão no masculino (o Silva, o Pereira, O Muller, etc). Esse uso dá a impressão de que a citada é um homem. Assim, também a fim de dar visibilidade nominal quando se pesquisa uma mulher, optei em chama-la pelo nome e sobrenome. Portanto, Claudia Lara, não será Lara e sim Claudia Lara.

ascendência africana. Conforme a própria artista descreve, mulheres que não aprenderam a ler e escrever, mas sabiam a matemática dos pontos do bordado e do crochê.

Fator que inspirou a série *Retalhos que pertencem*, um marco significativo na carreira da artista, quando passa a utilizar alguns elementos têxteis usando a técnica de colagem, na busca por pertencimento. Nesta série, Claudia Lara emprega retalhos de tecido como base para representações figurativas, inspirando-se em fotografias antigas dessas mulheres de sua família. Com isso, a artista inicia um processo que busca valorizar os trabalhos manuais que suas ancestrais faziam, além de trazê-las para o estado da arte. Alguns dos retalhos utilizados por Claudia Lara são vestígios simbólicos da breve, porém marcante, convivência com sua mãe Marilda de Lara, falecida em 1985. A artista compartilhou com ela o cotidiano da loja de confecção de roupas da família, onde teve seu primeiro contato com armarinhos, desfiles de moda e mostruários de tecidos. Essa vivência precoce com o universo têxtil foi fundamental para a formação de sua sensibilidade artística e influenciou diretamente sua trajetória como artista têxtil. A ausência materna também aparece muitas vezes em suas criações, tema que deu origem a uma exposição individual, com o nome de *Ave Mãe*.

Com cada nova série de trabalhos, a potência de Claudia Lara se aprofunda, revelando novas camadas de significado e complexidade. Trabalhos coletivos também surgem em seu percurso e um marco importante para seu reconhecimento como artista e mulher negra, foi a participação na existência do Coletivo *Ero Ere* - Grupo de artistas negras, que partilham questões sobre ancestralidade e resistência, que são representadas em um conjunto de obras que se entrelaçam e constroem narrativas acerca de trajetórias pessoais.

Diante do exposto, esta pesquisa fundamenta-se primordialmente em metodologias de entrevista, palestras e visitas ao ateliê da artista, acompanhadas de análise de obras, cuja sequencialidade nem sempre é rigidamente observada. O arcabouço teórico desse estudo se ancora nos discursos de gênero, raça e escritas de si no campo das artes visuais. Adicionalmente, incorpora o respaldo de registros históricos relevantes para a trajetória da arte têxtil, especialmente no Brasil, evidenciando sua desvalorização e associação à naturalização de conceitos relacionados aos afazeres femininos relegados a vida privada de milhares de

mulheres que foram impedidas da vida pública por força dos costumes e, às vezes, até da lei. Em consequência disso, os afazeres manuais eram o único recurso criativo daquelas mulheres que não tiveram acesso a escolaridade, da emancipação profissional e também do protagonismo da vida social, inclusive no campo artístico. Assim, também visando a desconstrução de alguns setores sociais que possuem a crença cristalizada de que a Arte Têxtil está relegada a categoria de uma “arte menor”, uma imposição da sociedade patriarcal. Esta pesquisa pretende abrir uma reflexão e uma apreensão mais aprofundada do tema, por meio da potencialidade poética das obras de Claudia Lara que desafiam essas convenções.

Neste contexto, estabelece-se um diálogo crítico com a obra de autoras como Griselda Pollock, Luana Saturnino Tvardovskas, Lucy Lippard, Linda Nochline e Whitney Chadwick, cujas reflexões primam pela valorização da arte têxtil e do papel das mulheres enquanto agentes criativas. Contextualizando tais considerações à luz de variáveis culturais e econômicas.

Para uma compreensão mais abrangente dos desdobramentos da arte têxtil no panorama brasileiro e seus processos correlatos, destaca-se a contribuição de autoras como Ana Paula Cavalcanti Simioni e Rita Cáurio, bem como a influência da destacada Revista Urdume³, eminente publicação dedicada a arte têxtil contemporânea. Este estudo busca, ainda, levantar dados que evidenciem como as artes têxteis que foram historicamente desvalorizadas, são usadas hoje por muitas artistas, resultando em algumas exposições importantes para uma possível valorização no campo artístico.

Seguindo a linha de pensamento de teóricas feministas como Silvia Federici e Rosi Braidotti, pretendo explorar como a arte têxtil rompe com a ideia essencialista da mulher e adquire uma dimensão política significativa para redefinir o feminino, como uma categoria social na arte contemporânea. Além disso, a pesquisa também tem como apoio vertentes autobiográficas de pensamento e devir de Suely Rolnik e Gilles Deleuze, onde elucidam que artistas decifram os devires do mundo, mobilizados pelos signos, e como a subjetividade na arte está ligada na recuperação da dívida que a

³ A Revista Urdume hoje é considerada a principal revista de têxteis do Brasil, com pesquisadores comprometidos a contar a história do têxtil: <https://www.urdume.com.br>. Acesso em: 26/04/2024.

sociedade tem com as mulheres. Outra autora fundamental no que diz respeito à escrita de si, a subjetividade das mulheres artistas, que investigo nesta pesquisa é a filósofa Margareth Rago, que tem como base os estudos de Michel Foucault, no campo da escrita de si. Ela nos explica como as mulheres ao narrar borram a fronteiras do público ao privado.

As referências teóricas para compreender as opressões enfrentadas pela mulher negra que aqui se explanam são pautadas em obras de pensadoras de gênero e raça. Destaca-se Cida Bento, com seu livro “Pacto da Branquitude” e bell hooks no que diz respeito a pertencimento. Entre outras autoras e autores que têm suas pesquisas sobre o assunto, como o filósofo Frantz Fanon, a artista e pesquisadora Grada Kilomba, a autora e pesquisadora Lélia Gonzalez e o curador e pesquisador Hélio Menezes, que discutem o racismo na sociedade e no universo artístico.

A motivação pessoal para esta pesquisa vem da minha proximidade com o têxtil, desde a minha graduação, onde iniciei meu percurso como pesquisadora e artista têxtil. Já a relevância da pesquisa para os dias atuais é justificada pelo crescente interesse pelo resgate dessa tradição e sua ressignificação. Com novas perspectivas, e um olhar contemporâneo para uma valorização de artistas mulheres em Curitiba. Tendo em vista que hoje podemos observar o interesse de muitas artistas nas experimentações têxteis, a artista Claudia Lara destaca-se, articulando sua pesquisa poética em torno das questões que abrangem ancestralidade, corpo feminino, liberdade, racismo e pertencimento, como revelam suas produções. Além disso, ainda não existem dissertações e artigos sobre a artista.

Gostaria de ressaltar que meu interesse pela vida e obra da artista Claudia Lara surgiu após assistir uma palestra dela nesta Universidade. Ainda assim, comprehendo que, sendo uma mulher branca, é fundamental reconhecer os limites e as implicações do meu lugar de fala ao me debruçar sobre a produção de uma artista negra. Para refletir sobre essa responsabilidade, recorri à leitura de *Erguer a Voz: Pensar Como Feminista, Pensar Como Negra*, de bell hooks. A autora questiona a centralidade do feminismo branco hegemônico e destaca a urgência de se construir uma perspectiva feminista interseccional, que leve em conta não apenas o gênero, mas também o impacto do racismo, da classe e de outras formas de opressão nas experiências das mulheres. A partir desse entendimento, busco conduzir esta pesquisa com o

compromisso ético de não apagar ou falar por, mas de escutar, compreender e visibilizar a potência do trabalho de Claudia Lara dentro de seu contexto, reconhecendo que as mulheres não formam um grupo homogêneo. Cada trajetória é atravessada por diferentes marcadores sociais, e é justamente na escuta atenta dessas diferenças que acredito ser possível construir uma pesquisa respeitosa e comprometida.⁴

Os acervos pesquisados até o momento, além de livros e artigos sobre a história da arte têxtil e das mulheres artistas, foram o Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, catálogos, o próprio ateliê e site da artista Claudia Lara. Além de outras mídias, como o *youtube*, onde é possível encontrar palestras e entrevistas da artista.

A pesquisa foi dividida em três capítulos, tratando primeiro sobre a arte têxtil no Brasil, em seguida a apresentação da artista Claudia Lara e seus desafios até poder ser a artista têxtil que é hoje. No segundo capítulo o texto explora este encontro de Claudia Lara com a arte têxtil e seus desdobramentos, analiso ainda o papel do coletivo *Ero Ere* na ampliação de acessos institucionais e na inserção de mais artistas negras no circuito museológico. No terceiro capítulo analiso algumas obras importantes para Claudia Lara encontrar seu lugar de pertencimento no campo das artes.

No capítulo 1, *Costurando Histórias*, busco entender como se deu a discussão em torno da arte têxtil no Brasil, seus principais enfrentamentos, apontando dados históricos, artistas e exposições relevantes. A elaboração deste estudo demandou uma ampla pesquisa, levando em conta a subestimação histórica dessa forma de expressão artística, devido a uma visão heteronormativa, eurocêntrica e elitista do que é considerado arte. O reconhecimento das práticas artísticas têxteis na arte contemporânea foi resultado de um longo processo, impulsionado pela dedicação dos estudos feministas em registrar e aprofundar esses conhecimentos na história da arte, buscando integrá-los aos campos investigativos institucionais para ampliar sua valorização. Destaca-se neste capítulo a contribuição teórica de pesquisadoras como Ana Paula Simioni. Ela nos elucida como a arte têxtil, desde o Modernismo até a contemporaneidade, era desenvolvida por mulheres de famílias ricas como atividade

⁴ hooks, bell. Erguer a voz, pensar como feminista, pensar como negra: Tradução de Cádia Bocaiuva Maringolo. São Paulo. Elefante, 2019, p. 101-104.

de lazer, como expressão artística e como demonstração de virtuosidade, até chegar em uma possível valorização. Sobre o mesmo aspecto recorro à pesquisadora Rita Cáurio com seu livro “Arte têxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria”. Whitney Chadwick evidencia a associação das práticas têxteis aos fazeres femininos e a uma noção idealizada de feminilidade, contribuindo para sua desvalorização. Além disso, o estudo de historiadoras da arte como Griselda Pollock, Luana Saturnino Tvardovskas, Lucy Lippard e Linda Nochlin tem sido fundamental, ao destacarem a desvalorização e o apagamento das artistas mulheres ao longo da história da arte. Também me apoio em Arthur Danto para questões pertinentes à arte contemporânea, que nos traz uma abordagem filosófica rigorosa para o estudo da arte, explorando questões epistemológicas e estéticas na sociedade.

A introdução à arte têxtil no Brasil, sob a ótica da análise de gênero, é crucial para compreendermos como essa técnica contemporânea permeia o universo multifacetado da artista Claudia Lara. Nesse contexto, destacam-se os desafios e os caminhos iniciais na carreira da artista, que dedicou muito tempo à pintura, antes de redefinir o simbolismo da caixa de costura de sua avó e dos retalhos herdados de sua mãe. Neste sentido, evidencio desafios que Claudia Lara encontrou, até conseguir dedicar-se exclusivamente a arte têxtil. Para alcançar esse entendimento, foram realizadas várias visitas ao seu ateliê, proporcionando conversas profundas e enriquecedoras que culminaram em uma entrevista formal.

O objetivo deste capítulo é revelar e contextualizar o que antecede e depois se entrelaça com a artista Claudia Lara, para compreender seus caminhos pela arte, torna-se importante discorrer sobre os caminhos da arte têxtil e da mulher na arte brasileira. Como contribuição para este entendimento, apresento algumas artistas que desvelam como, além da materialidade e da técnica, a questão da narrativa também é semanticamente ampliada nesse resgate do fio. Sendo assim, a prática têxtil tensiona as estruturas capitalistas, definições de arte e os métodos de “escrita de si”.

O capítulo 2, *Tecer para pertencer*, discutirá sobre a importância do coletivo *Ero Ere* para Claudia Lara na afirmação de sua identidade e pertencimento como mulher negra, além de destacar como essa experiência contribuiu para seu reconhecimento no circuito de artes. Composto por sete artistas locais o coletivo problematizou a invisibilidade das mulheres negras nos museus, abrindo caminhos

para reparações culturais. Para isso, recorro ao trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná *Coletivo Ero Ere: A busca por identidade negra e vínculo ancestral na arte contemporânea de Curitiba*, da artista e pesquisadora Eliana Brasil, que junto com Claudia Lara fundaram o coletivo em 2018. O capítulo discutirá também sobre o momento da carreira de Claudia Lara onde linhas assumem o lugar das tintas evocando sua ancestralidade, através de uma busca por pertencimento, onde o próprio mundo da artista vira um lugar de estudo. Para o antropólogo Tim Ingold, antropólogos são também filósofos que se inspiram não somente nas pessoas cujas vidas eles compartilham, mas em tudo mais ao seu redor, desde animais e plantas a artefatos e construções, montanhas, mares, terra e céu. Assim, o próprio mundo vira um lugar de estudo, uma livraria, no qual é lida pelo que tem a nos dizer e o mesmo poderia ser dito dos artistas. Eles também são motivados pela pergunta: “como poderíamos viver de forma diferente, e talvez, melhor?”⁵ Nesse sentido, a entrega à arte têxtil, algo que Claudia Lara sempre desejou, representou o momento em que ela se questionou: Como eu poderia viver de forma diferente e talvez, melhor?

Para Claudia Lara, a resposta está no encontro definitivo com o têxtil, elemento central deste capítulo e de sua poética. Ao pesquisar as mulheres de sua família e bordá-las, ela se descobriu como uma mulher negra, uma artista que domina a arte de pintar com fios. Sobre esse aspecto, a autora bell hooks (2022), nos lembra que ‘ninguém, por mais nostálgico que esteja, realmente quer voltar no tempo, as pessoas procuram não é tanto o lar que deixaram para trás, mas um lugar que acreditam poder mudar, um lugar no qual sua vida e seus esforços farão diferença, um lugar para criar um lar’. Nesse sentido, a artista tece seu lar com linhas e agulhas.

A artista percebe que sua ancestralidade a constitui, nos fazeres diários das avós, ao lidar com fios e tecidos, plantas e flores, cenário ideal para um retorno a nós mesmos. Diante disso, retoma a série *Retalhos que Pertencem*, onde cria a partir de fotografias do álbum de família, obras que emergem como uma cura ancestral. Dando continuidade a esta cura, na série *Código das Agulhas*.

⁵ INGOLD, Tim. Encontrando arte com palavras: o filósofo como antropólogo. Tradução de Mayane Batista Lima e Laísa Maida Pinto Lima. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 30, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/12334>. Acesso em: 04 jun. 2024

Utilizo a obra *Memórias da Plantação* da escritora e artista Grada Kilomba, como base para compreender o letramento racial crítico emergente nesta pesquisa. A autora bell hooks, nos livros *Pertencimento: uma cultura do lugar* e *Tudo Sobre o Amor*, para entender a respeito de pertencimentos da mulher negra e questões como a maternidade, muito presentes na poética de Claudia Lara. Além do filósofo Frantz Fanon e a escritora feminista Lélia de Almeida Gonzalez, que em um texto publicado em 1988, nos dizem que a identidade negra não é uma coisa pronta, acabada e que uma pessoa que tem consciência de sua negritude já está na luta contra o racismo.

No capítulo 3, “O fio como morada” Analiso algumas obras que são reflexos desta busca por pertencimento da artista, são elas: *Jardim Ancestral* e *Estratos-cúmulos*, que representam a busca de Claudia Lara por um devir, que traz consigo memórias do passado. Onde o fio atribui significados únicos aos processos, suportes e materiais usados que fascinam e inquietam o olhar. Outras obras analisadas neste capítulo são: *Lua do Crescer*, *Plenilúnio* e *Lua da Cura*, de forma abstrata a artista aborda questões relacionadas ao corpo feminino e temas considerados tabus na sociedade, incluindo a menopausa, menstruação e os diversos estágios dos ciclos femininos. Tomo de Margareth Rago para auxílio necessário as questões postas, e também recorro as perspectivas autobiográficas de Suely Rolnik, Tim Ingold e Gilles Deleuze, que nos conduzem através dos caminhos do pensamento e devir pessoal e Artur Danto, no que diz respeito a obras que desafiam as definições convencionais do que é arte.

1. COSTURANDO HISTÓRIAS

1.1. Tramas da arte têxtil no Brasil

A arte têxtil usada como forma de expressão, definida pelo uso de fibras e tecidos, que hoje se manifesta através de esculturas, instalações, bordados, tapeçarias, pinturas, entre outros formatos, tem ganhado destaque no cenário contemporâneo e encontra-se entre as múltiplas formas de arte. Frequentemente combinando diferentes materiais e técnicas para dar forma à sua singularidade. Conferindo voz política e autonomia social às mulheres, mesmo que seja, muitas vezes praticada nos limites do lar, ou em coletivos de tecelãs e bordadeiras, os fios se tornam um meio que as conectam à comunidade e muitas vezes narram suas memórias.

No entanto, diante da predominância de uma visão heteronormativa, eurocêntrica e elitista sobre o que é considerado arte, a arte têxtil foi desvalorizada no decorrer da história. Resultando em oportunidades desiguais baseadas em gênero, classe e etnia, como aponta Ana Paula Simioni: “gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado”⁶.

Para entendermos essa desvalorização da arte têxtil historicamente associada às produções feitas por mulheres, é preciso reconhecer que a própria história da arte levanta importantes questionamentos sobre quem foi incluído ou excluído de seu relato oficial. A baixa presença de artistas mulheres nos manuais e narrativas tradicionais não é resultado da ausência de atuação feminina no campo artístico, mas sim de um processo sistemático de apagamento e deslegitimação de suas práticas. Produções ligadas ao universo doméstico, como bordado, costura e tapeçaria, foram durante séculos classificadas como artes menores ou meramente artesanais, o que revela não apenas um viés de gênero, mas também de classe e de cultura. Como aponta Whitney Chadwick (1990), a construção do cânone artístico privilegiou uma ideia de gênio masculino, associado a materiais “nobres” e espaços institucionais,

⁶ SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questão de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista de Antropologia e Arte, Ano 02, vol. 01, 2010. p.5.

ignorando saberes e fazeres femininos que também carregam valor estético, histórico e simbólico:

A história da arte tem tradicionalmente ignorado o papel das mulheres artistas e minimizado ou desvalorizado suas contribuições, especialmente quando essas contribuições não se conformam às definições dominantes de ‘grande arte’, que foram moldadas por valores masculinos e europeus.⁷

Whitney Chadwick também aponta que na história das mulheres ocorreu um esforço cultural para reforçar um ideal de feminilidade, ligado ao seu papel de mãe e dona de casa. Cuidar do lar, dos filhos e os trabalhos manuais, eram mais uma sujeição aos ideais de feminilidade impostos. Um conceito histórico e imutável do que a mulher deve ser na sociedade patriarcal:

As práticas têxteis são comumente associadas ao gênero feminino nos diversos campos do conhecimento ocidental. No âmbito da historiografia da arte, provoca certos tensionamentos teóricos ao trazer à tona, discussões acerca do “trabalho feminino” e das chamadas artes menores, categorias procedentes dos problemas discursivos que moldaram o conceito de arte na perspectiva renascentista a partir de ideias como a genialidade artística e a primazia do pensamento sobre o aprendizado da técnica, impedindo a equidade na formação e reconhecimento de mulheres e artesãos com relação aos artistas⁸.

Na *Bauhaus*, uma das escolas de arte modernista mais influentes do século XX, que revolucionou a relação entre arte, sociedade e tecnologia, apesar de sua abordagem progressista, as mulheres foram sistematicamente desencorajadas a participar dos ateliês mais prestigiados, como os de arquitetura e pintura. Em vez disso, foram direcionadas, principalmente, para os ateliês de tecelagem.

Embora os estatutos de admissão da *Bauhaus* não previssem exclusões por idade ou sexo, na prática, as mulheres enfrentaram barreiras significativas para ingressar nos principais cursos da instituição. Concentrando a presença feminina em um mesmo espaço e consequentemente excluindo-as de outras possibilidades artísticas, como nos elucida Simioni:

⁷ CHADWICK, Whitney. Mulheres, arte e sociedade. São Paulo: Rocco, 1990, p. 25.

⁸ CHADWICK, Whitney. História das mulheres, histórias feministas. Vol. II – Antologia. São Paulo: Masp, 2019. p. 52.

Em 1920, o conselho reuniu-se, sugerindo uma separação, no momento da aceitação, sobretudo para o sexo feminino, cujo número está fortemente representado. Em poucos meses, estabeleceu-se que as mulheres seriam aceitas, preferencialmente, nos ateliês de cerâmica e de tecelagem; este último tornou-se praticamente um “nicho feminino” na escola⁹.

No Brasil a exploração de questões socioculturais é fundamental, quando se trata de arte têxtil. Isso se deve ao fato de que a produção têxtil muitas vezes reflete e incorpora elementos da rica diversidade cultural do país, incluindo tradições indígenas, influências africanas, herança portuguesa e as diversas camadas de imigração que contribuíram para a formação da identidade brasileira. Portanto, ao estudar a arte têxtil no Brasil, é fundamental levar em conta não apenas suas características estéticas e técnicas, mas também o contexto sociocultural mais amplo em que está inserida. A prática manual é evidente nos lares do país, com habilidades comuns integradas à rotina diária. Ao explorarmos a história desses costumes, nos deparamos com uma lacuna de informações, em grande medida, foram indígenas e negros os responsáveis pela execução, não só de suas próprias técnicas, mas também da transformação e transmissão de técnicas tradicionais europeias no Brasil e em toda a América Latina.

Os indígenas, para realizar muitos desses trabalhos também se utilizavam de teares simples, explorando exaustivamente as possibilidades combinatórias entre trama e urdidura. Nos conta Rita Cáurio no livro Artêxtil no Brasil: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria, que a exuberância da arte indígena brasileira, toda ela inspirada e realizada a partir da natureza, bem como o calor das nossas festas e jogos populares, formam o tríptico de onde se origina a nossa mais autêntica arte têxtil. Estas influências encontram-se, em maior ou menor grau, em quase tudo o que se vem fazendo com os fios e as fibras do Brasil¹⁰.

No contexto artístico brasileiro, é comum encontrarmos estudos que iniciam a história das práticas têxteis com as técnicas trazidas pelos portugueses e pelos jesuítas, desconsiderando as práticas indígenas e africanas. Cáurio então pondera que no Brasil colonial, a educação, assim como as artes, foi estreitamente ligada à

⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 45, 2007, p. 103.

¹⁰ CÁURIO, Rita. Artêxtil no Brasil: viagem ao mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 128.

Igreja, já que os jesuítas, além da função religiosa, se ocuparam diretamente das outras por mais de dois séculos. “Toda a iconografia artística produzida era voltada para a religião, inicialmente as figuras eram mais próximas das crenças dos indígenas, para os jesuítas a arte deveria ser útil e ter uma função, fazendo oficinas de utilidade prática para negros e índios, incluindo a tecelagem”¹¹.

No Brasil, em especial, mais um ponto que marca a história das artes manuais têxteis é o ápice do fluxo migratório já vivido pelo país, no fim do século XIX e começo do século XX. Após a aprovação da Lei Áurea, sem nenhuma compensação ou alternativa para os libertos, e com o objetivo de embranquecimento da população, o Estado adotou uma política de imigração e distribuição de lotes de terras para que brancos europeus viessem ocupar o território¹².

Esse apagamento das práticas originárias e africanas evidencia como a narrativa oficial da arte no Brasil foi construída a partir de um olhar colonial e eurocêntrico. Ao privilegiar a herança europeia, relegou-se a um plano secundário os saberes manuais das populações indígenas e negras, que, apesar de silenciados, continuaram a permear o cotidiano e a transmitir conhecimentos por meio da oralidade, do corpo e das práticas coletivas. Com a assinatura da Lei Áurea em 1888, entretanto, sem oferecer qualquer reparação ou alternativa de inserção social às pessoas libertas, instaurou-se um cenário em que o Estado passou a incentivar a imigração europeia como estratégia de ocupação do território e de embranquecimento da população. Esse processo impactou diretamente a forma como as artes manuais, incluindo a tecelagem, foram praticadas e percebidas no país.

Voltando nosso olhar para as questões de gênero, é importante ressaltar que durante o século XIX uma série de colégios de freiras foram estabelecidos, onde as alunas eram instruídas no aprendizado dos trabalhos manuais, seguindo padrões franceses, como rendas de agulha, bordados e crochê. Todas essas habilidades eram consideradas virtudes desejáveis para uma jovem educada e feminina.

¹¹ *Ibidem*. p. 70.

¹² ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil. Palíndromo, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 1–25, 2024. p. 43.

Feministas como Nísia Floresta já lutavam por uma educação mais abrangente e igualitária, que reconhecesse o potencial intelectual das mulheres e as preparasse para desempenhar papéis mais ativos e influentes na sociedade. Essas diferentes perspectivas e esforços foram fundamentais para o avanço gradual dos direitos das mulheres. A figura de Nísia Floresta sempre esteve envolta em polêmicas e preconceitos, a escritora abordou temas controversos e foi considerada perigosa para o Império, especialmente após fundar, em 1838, uma instituição de ensino com uma pedagogia inovadora voltada para a educação feminina. Seu colégio ensinava disciplinas até então reservadas aos homens, o que não foi bem aceito pela sociedade imperial, que considerava desnecessário que as mulheres aprendessem algo além do universo doméstico¹³.

Seus esforços foram parte de um movimento mais amplo pelo avanço dos direitos das mulheres, que ganhou impulso ao longo do século XIX e continuou a se desenvolver nos séculos seguintes. As lutas de mulheres como Nísia Floresta foram fundamentais para abrir caminho para uma maior igualdade de gênero e para desafiar as estruturas de poder e a exclusão das mulheres na sociedade. Apesar dos esforços de feministas, esse ideal de feminilidade ligado às práticas manuais tem raízes profundas na história da cultura. Durante séculos, as mulheres foram encorajadas a desenvolver habilidades domésticas, como costura, bordado, tricô e outras formas de trabalho manual. Estas habilidades eram não apenas vistas como uma obrigação, mas também como uma expressão natural da feminilidade.

A ideia de que uma mulher deveria ser hábil nas artes domésticas foi amplamente promovida pela sociedade e reforçada através de várias formas de mídia, incluindo literatura, arte, cinema, rádio e televisão. Com isto, o bordado e a costura, que havia sido moda entre burguesas abastadas no século XVII, passou a fazer parte do dia a dia da vida de pequeno-burgueses e operárias nos séculos seguintes. No Brasil chegou ainda mais forte em diversas regiões do país, junto com o tricô e outras prendas manuais, necessárias para a manutenção da casa, além de uma série de outros artesanatos típicos vindos dos países dos imigrantes¹⁴.

¹³ SILVA, Elizabeth Maria da. Mulheres emancipai-vos! Um estudo sobre o pensamento pedagógico feminista de Nísia Floresta. / Elizabeth Maria da Silva. – Caruaru, 2014. P. 30-40

¹⁴ CÁURIO, Rita. *op. cit.*, p. 70.

Devido à desvalorização histórica dos trabalhos manuais frequentemente associado à domesticidade feminina, Simone de Beauvoir – uma das principais pensadoras feministas, aborda o trabalho doméstico como uma questão central na construção das identidades de gênero em seu livro *O Segundo Sexo*, publicado em 1949. Ela argumenta que o trabalho doméstico, muitas vezes realizado pelas mulheres, é uma forma de opressão que as mantém subordinadas aos homens e limita suas oportunidades de participação em outras esferas da vida social:

Os “trabalhos femininos” foram inventados a fim de dissimular essa horrível ociosidade; as mãos bordam, fazem tricô, mexem; não se trata de um trabalho de verdade porque o objeto produzido não é o fim visado; tem pouca importância e muitas vezes é um problema saber a que destiná-lo: livram-se dele dando-o a uma amiga, a uma organização de caridade, atropetando lareiras e mesinhas; não é tampouco um jogo que revela, em sua gratuidade, a pura alegria de existir; é apenas um álibi, porquanto o espírito permanece desocupado: é o divertimento absurdo tal qual descreve Pascal; com a agulha ou o crochê, a mulher tece tristemente o próprio vazio de seus dias. A aquarela, a música, a leitura têm quase o mesmo papel; a mulher desocupada não tenta, entregando-se a isso, adquirir um domínio sobre o mundo, busca apenas desentender-se; uma atividade que não se abre para o futuro recai na vaidade da imanência; a ociosa abre um livro, larga-o, abre o piano, fecha-o, volta ao seu bordado, boceja e acaba por ligar o telefone¹⁵.

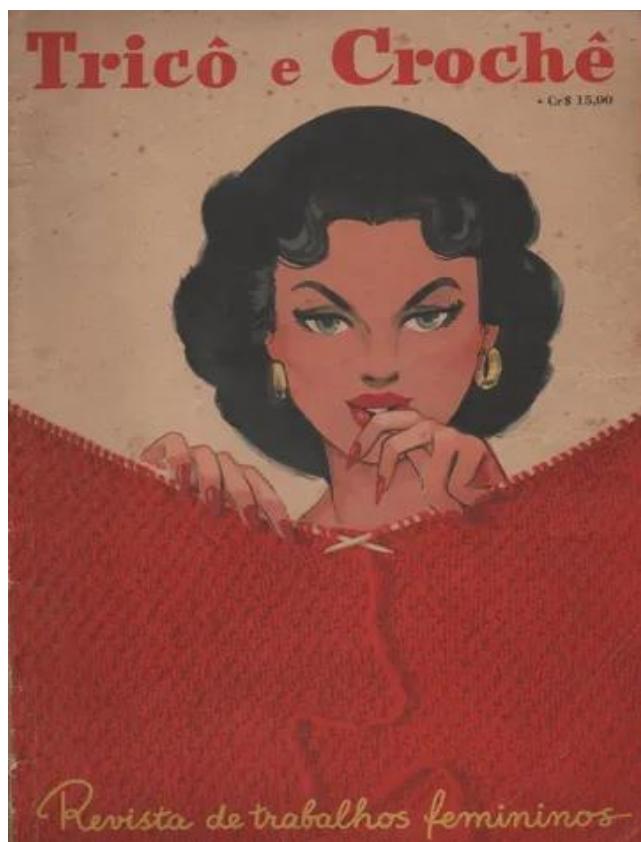
Para Beauvoir, ao serem designadas para o papel de cuidadoras e responsáveis pelo lar, as mulheres são excluídas de oportunidades de educação, emprego e participação política. Reforçando assim as estruturas patriarcais que mantêm as mulheres em uma posição de subordinação. Além disso, mesmo com o surgimento do movimento feminista no século XX, que questionou e desafiou muitos aspectos tradicionais da feminilidade, a associação entre mulheres e práticas manuais persistiu. Embora as feministas tenham lutado por igualdade de direitos, oportunidades de educação e participação no mercado de trabalho, a imagem da mulher como a guardiã do lar e das habilidades domésticas continuou a ser perpetuada.

¹⁵ BEAUVIOR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 356.

Beauvoir expressa uma experiência específica de sua classe social, marcada pelo ócio e pela expectativa do casamento, mas distante da realidade de outras mulheres que trabalhavam e cujas rotinas não eram atravessadas por esse “vazio”. Ressaltar esse contexto é fundamental, pois a pesquisa evidencia que gênero, classe e raça produzem experiências distintas. Além disso, mostra como o acesso à educação e ao desenvolvimento acadêmico pode constituir um caminho para maior independência e ruptura com os padrões, porém não é acessível a todas as mulheres.¹⁶

FIGURA 1 - Revista Tricô e Crochê, 1951. Fonte¹⁷

Na primeira metade do século XX, as indústrias têxteis trouxeram uma



revolução ao produzir fios e linhas para trabalhos manuais, inicialmente com lã e

¹⁶ Simone de Beauvoir: O que é ser uma mulher? Disponível em: <https://www.geledes.org.br/simone-de-beauvoir-o-que-e-ser-mulher/>. Acessado em: 30/09/2025

¹⁷ Algumas questões socioculturais que denominaram o caminho das artes manuais têxteis no Brasil. Revista Urdume, 11 jul. 2022. Acesso em: 26/04/24 <https://www.urdume.com.br/post/algumas-quest%C3%B5essocioculturais-que-definiram-o-caminho-das-artes-manuais-t%C3%A3Axteis-no-brasil>. A Revista Urdume, hoje é considerada a principal revista de têxteis do Brasil, com pesquisadores comprometidos a contar a história do têxtil.

algodão, e mais tarde popularizando produtos feitos com fibras sintéticas. Essas indústrias também começaram a publicar revistas explicativas, ensinando técnicas de bordado, tricô e crochê, e disponibilizando padrões, muitas vezes sem contextualização (FIGURA 1). A denominação “revista feminina” revela como os trabalhos manuais foram historicamente enquadrados como práticas próprias das mulheres, vinculando-as ao espaço doméstico.

Um exemplo é a Revista Tricô e Crochê, publicada pela Fábrica Santista para promover as *Lâs Sams*, foi uma das publicações mais famosas desse período. Outras revistas, como *Pingouim Mon Tricot*, da *Paramount*, e *Barbante*, da *Círculo*, seguiram o mesmo caminho. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, os trabalhos manuais eram populares e associadas à figura da "vovó"¹⁸. Essa persistência pode ser atribuída a uma série de fatores, incluindo a influência contínua da cultura patriarcal, a valorização histórica do trabalho doméstico não remunerado e a falta de reconhecimento das habilidades manuais como arte. Silvia Federici, pensadora marxista contemporânea, sustenta em diversos trabalhos que o capitalismo se ampara na exploração do trabalho reprodutivo e de cuidado feito pelas mulheres de forma gratuita em seus lares, ela reforça que a transição para o capitalismo e o fenômeno da caça às bruxas, seriam primordiais para a teoria feminista. Uma vez que a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas e das relações homem-mulher ocorridas nesse período, realizadas com máxima violência e intervenção estatal, não deixam dúvidas quanto ao caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista¹⁹.

Apesar das mudanças sociais e culturais significativas ao longo do tempo, o ideal de feminilidade ligado às práticas manuais ainda exerce uma poderosa influência na maneira como as mulheres são percebidas e como percebem a si mesmas. Na história da arte é evidente a persistência de contradições quando se trata de obras têxteis, como destacado por Simioni:

O estatuto cultural das obras têxteis é, na nossa sociedade, perpassado por ambiguidades: pode-se considerar um vestido uma obra de arte? E os bordados realizados por donas de casa prendadas, como devem ser classificados? Uma toalha em bilro ou em renda exige, sem dúvida, uma

¹⁸ *Ibdem*

¹⁹ FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2017. p. 30.

sofisticação técnica, mas, então, por que são considerados artesanais, em vez de artísticos? Quais são os limites e os critérios que impingem a alguns objetos apenas a transmutação, ou alquimia (como sugere Pierre Bourdieu), mediante a qual estes deixam de ser “comuns” e adquirem esse estatuto mágico e aurático de obras-de-arte?²⁰.

A pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas também faz uma análise sobre essa temática. Em resumo, ela nos diz que no Brasil, os diálogos sobre temas femininos ocorreram de forma individual e autônoma, diferentemente dos movimentos artísticos feministas organizados em outros países. “Hoje, uma geração de jovens artistas brasileiras, influenciadas pelas problemáticas de gênero, abordam essas questões em suas produções, mesmo que muitas não se identifiquem explicitamente como feministas”²¹. Na história da tapeçaria ocidental, o reconhecimento do valor dessas expressões começou a surgir somente nas primeiras décadas do século XX, impulsionado pelas transformações artísticas introduzidas pelo Modernismo no Brasil. Esse resgate não só influenciou as tapeçarias artísticas produzidas durante as primeiras décadas da Arte Contemporânea, mas também deixou uma marca duradoura no desenvolvimento da arte têxtil.

Em um levantamento sobre o assunto, Ana Paula Simoni destaca que no modernismo podemos dar o maior exemplo dessa feminização das artes têxteis e das atividades menos intelectualizadas com a artista Regina Gomide Graz. Nascida no Brasil, Regina mudou-se com sua família para a Suíça em 1913, onde recebeu sua formação artística na escola de Belas Artes de Genebra, foi lá que ela conheceu John Graz, com quem se casaria e retornaria ao Brasil em 1920. Integrados à cena artística paulistana, o casal participou ativamente da Semana de 1922, com John exibindo telas e Regina exibindo tapeçarias. Ao se dedicar mais a tapeçaria, sua produção foi frequentemente desvalorizada no mercado das artes visuais, pois era considerada artesanato e associado a uma falta de prestígio intelectual. Esse estigma em relação às artes aplicadas contribuiu para a marginalização da obra de Regina e para sua exclusão dos principais textos sobre história da arte. Foram muitos desafios enfrentados até ser considerada a artista pioneira da tapeçaria no Brasil e

²⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *op. cit.*, p. 11.

²¹ Luana Saturnino Tvardovskas, «Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras», *Artelogie [En línea]*, 5 | 2013. Publicado el 16 octubre 2013. Disponible en: URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/5163>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5163>.

participante ativa da cena artística modernista, como afirma a autora em seu estudo sobre a artista:

As obras de Regina Gomide Graz são descritas como arte sem grande valor estético por não terem sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade. Ou seja, são associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico do que o de seus companheiros. Em suma, tratava-se de labor e não de arte. Seguindo a lógica de desenvolvimento classificatório já mencionada, a produção têxtil era naturalizada como feminina, artesanal e pouco intelectualizada²².



FIGURA 2 - Regina Gomide Graz, *Diana Caçadora*, 1930, tapeçaria, 79,60 x 150,00 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Itaú Cultural²³.

Regina introduziu as composições geométricas abstratas no estilo de *Art Déco* (FIGURA 2), tendo como suporte objetos utilitários, foi uma das primeiras artistas a pesquisar a tecelagem indígena. Simioni ainda investiga como a opção pelas artes

²² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *op. cit.*, p. 11.

²³ ITAÚ CULTURAL. Acessado em 09/03/2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35388/diana-cacadora>.

aplicadas era incomum no país, tendo em vista a costumeira valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, resultando em uma hierarquia acadêmica. Mesmo dentro dos circuitos modernistas, nos quais tal conjunto de valores já não predominava, as artes puras permaneceram mais apreciadas, quanto mais se comparadas aquelas realizadas em suportes que distinguem-se dos demais, sendo agregada uma carga de valores e prestígio que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como artísticos²⁴.

Desde os anos 1960, a história da arte, revisada por escritoras feministas, nos aponta que a inexistência de nomes femininos canônicos se deve não a ausências naturais de qualidades intelectuais ou artísticas, mas sim a uma prática sucessiva, mais ou menos institucionalizada, de exclusão das mulheres do campo artístico:

As tentativas de reconfigurar as categorias canônicas da arte, as quais, na atualidade, ainda interferem no entendimento de produções artísticas têxteis – mesmo quando dentro do próprio circuito das artes – se intensificam em meados do século XX. Avançando para além da tapeçaria como tradição, as produções têxteis que emergiram na década de 1960 em diante refletiam o anseio por expandir fronteiras e questionar as classificações vigentes. Cabe ressaltar que tratou-se de um processo longo e não linear, marcado por sucessivos esforços em desafiar o discurso hegemônico que ditava os valores que definiam o que deveria ou não ser considerado como arte²⁵.

Na época da ditadura, por exemplo, os têxteis se voltaram para a moda ajudando a dar voz para a juventude que lutava por um mundo mais justo e igualitário, nas últimas décadas do século XX, houve mais repercussão. Desta vez, o cenário político transbordou para a moda e os trabalhos manuais não ficaram de fora, muito pelo contrário, eles ajudaram a dar forma e voz a uma juventude efervescente que lutava por uma sociedade mais pacífica e libertária, assim como aqueles que sofriam as atrocidades das ditaduras militares na América Latina²⁶.

²⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *op. cit.*, p. 99.

²⁵ ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 1–25, 2024. pp. 14- 44). Acesso em: 25/03/2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24492>.

²⁶ Algumas questões socioculturais que denominaram o caminho das artes manuais têxteis no Brasil. *Revista Urdume*, 11 jul. 2022. Acesso em: 26/04/24 <https://www.urdume.com.br/post/algumas-quest%C3%B3es-socioculturais-que-definiram-o-caminho-das-artes-manuais-t%C3%A3Axteis-no-brasil>.

Na esteira da busca pela visibilidade, a partir dos anos 70 cada vez mais artistas mulheres passam a mostrar a força e a capacidade transgressora da arte têxtil, retomando os trabalhos manuais para criticar a invisibilidade e a hegemonia da história da arte, não mais aceitando sistemas de hierarquização. De acordo com Simioni, as artistas passam a não mais aceitar as hierarquias estabelecidas. Passam a levar o têxtil e essas questões da vida cotidiana para museus e galerias. “Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua ‘essencial feminilidade’, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados”²⁷.



FIGURA 3 - Zuzu Angel, vestido de protesto político, 1971, costura à mão, bordado à mão no tecido de linho, 0,81 x 1,35. Acervo do Instituto Zuzu Angel. Fonte²⁸.

²⁷ SIMIONI, Ana Paula. *op. cit.*, p.9.

²⁸ Acervo Zuzu Angel. Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/vestuario/vestido-de-protesto-politico-manga-longa>. Acesso em: 26/04/2024.

Entre os inúmeros acontecimentos que marcaram esse período, um exemplo emblemático desse contexto é o vestido bordado criado pela estilista e artista Zuzu Angel (FIGURA 3), considerado um poderoso símbolo de protesto, Angel ficou conhecida por sua coragem e engajamento político, utilizou sua arte não apenas para expressar sua criatividade.

O vestido em questão foi concebido como uma forma de protesto contra a ditadura militar no Brasil e o desaparecimento de seu filho. Bordado com palavras de resistência e liberdade, tornou-se uma declaração audaciosa em meio a um período de repressão política e censura, através dessa peça de vestuário, Zuzu Angel desafiou abertamente o regime autoritário, transformando sua moda em um veículo de ativismo e conscientização social. Além disso, o vestido fez parte do desfile protesto político, que faz parte da coleção *International Dateline Collection III*, dividida em três temas, sendo o último deles roupas de protesto. O desfile foi no dia 13 de setembro de 1971, ano da morte de seu filho, na residência do cônsul do Brasil em Nova York, Lauro Soutello Alves. Ao longo da semana, a coleção ficou exposta no *Gotham Hotel*.²⁹

Esse desfile é considerado um marco na trajetória profissional de Zuzu Angel, foi quando ela lançou sua moda de protesto. Segundo Hildegard Angel, em depoimento no mesmo ano, o vestido é todo bordado com referências à ditadura militar, aviões dos quais eram jogados os presos políticos, passarinhos enjaulados que seriam os jovens, tudo visto através das grades. Enfim, uma maneira singela, com traços infantis, tudo isso mostrava aquele momento de tristeza que vivia o país, tudo tinha que ser dito de uma maneira muito sutil, muito subliminar para entenderem a mensagem e naquele momento o significado era extraordinário, a moda tem uma força revolucionária que nunca se apaga³⁰.

²⁹Algumas questões socioculturais que denominaram o caminho das artes manuais têxteis no Brasil. *Revista Urdume*, 11 jul. 2022. Acesso em: 26/04/24 <https://www.urdume.com.br/post/algumas-quest%C3%B5es-socioculturais-que-definiram-o-caminho-das-artes-manaus-t%C3%A3Axteis-no-brasil>

³⁰ <https://www.zuzuangel.com.br/vestuario/vestido-de-protesto-politico-manga-longa>



FIGURA 4 - Letícia Letícia Tarquinio de Souza Parente, Marca Registrada, 1975, frame do vídeo, 10'33. Fonte³¹.

Outra artista que utilizou os fios na época da ditadura foi Letícia Parente, com a técnica de vídeo arte, em “Marca registrada”. A artista registra a si mesma costurando na sola de seu pé a frase *made in brazil*, (FIGURA 4), aludindo ao caráter de mercadoria instituído no corpo social. Ao expor um processo doloroso em close em todo o seu tempo e duração, o vídeo é capaz de gerar uma sensação angustiante ao espectador, que dialoga com a vivência de condicionamento do corpo feminino na sociedade patriarcal, em um contexto de pertencimento a um país em plena ditadura civil-militar³².

³¹ Letícia Parente | MASP – Museu de Arte Contemporânea de Assis Chateaubriand. Acesso em: 26/04/2024. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/leticia-parente-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo-assischateaubriand/> Letícia Parente (Salvador, Bahia, 1930 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991). Videoartista, gravadora, pesquisadora, professora. Pioneira da videoarte no Brasil, transita também pela criação em fotografia, audiovisual, xerox, arte postal, instalação, gravura e pintura

³² *Ibdem*

A história da arte feminista desafia essas narrativas dominantes e busca recontar a história da arte de forma mais inclusiva. Isso envolve a redescoberta e reavaliação do trabalho de artistas mulheres e da arte têxtil, esquecidas e marginalizadas, bem como a crítica das estruturas de poder que perpetuam a exclusão. Através de exposições, publicações, debates e ativismo, buscou promover a igualdade de gênero no campo artístico e garantir que as contribuições das mulheres sejam reconhecidas e valorizadas adequadamente. A historiadora de arte Linda Nochlin, enfatiza de maneira incisiva como o feminismo tem provocado uma mudança de paradigma em suas perspectivas acerca dos critérios e valores que moldam a historiografia da arte.

Elá ressalta que o impacto do feminismo se estende para instituições culturais, desencadeando uma série de reações, uma vez que questiona as injustiças e os privilégios que há muito tempo foram impostos e normalizados por essas instituições. “O feminismo é uma chave que abre muitos comportamentos mentais fechados comportamentos criados pelas expectativas ‘naturais’ da pessoa que agora precisam ser revistas, abandonadas, redefinidas”³³.

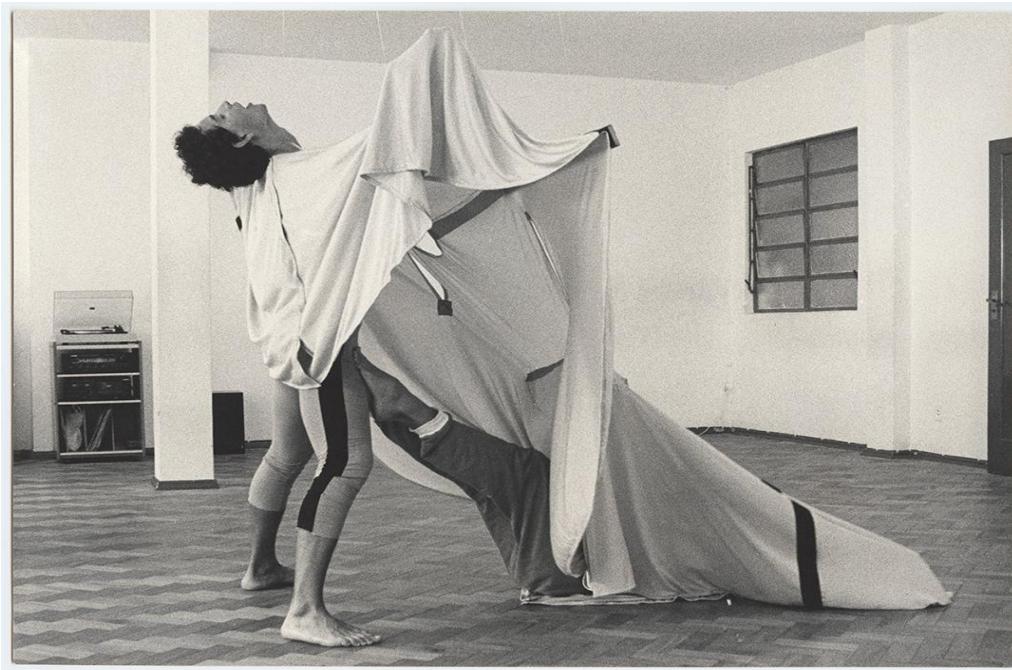


FIGURA 5 - Martha Araújo *Hábito/Habitante*, 1985 - documentação da performance. Fonte³⁴.

³³ NOCHLIN, Linda. Histórias das Mulheres, Histórias Feministas. Vol. II – Antologia. São Paulo: Masp, 2019. p. 77.

³⁴ Marta Araújo/ Hábito Habitante. Acesso em: 21/03/2024. Disponível em: <http://www.habito-habitante.com.br/>

Artistas têxteis passam a incorporar novas tecnologias, materiais e conceitos em suas práticas, tornam-se comuns instalações, bordados e performances. Um exemplo marcante de artista que incorporou os tecidos em suas performances nos anos 80, foi a artista Martha Araújo. Com uma máquina de costura emprestada, criou em 1984 na cidade de Niterói, os macacões (FIGURA 5) que seriam seus primeiros “objetos performáticos”. Era assim que a artista chamava suas obras na época, entre 1984 e 1988 no auge de suas experimentações performáticas.

Desde então a artista usa tecidos em suas performances para questionar os limites do corpo. Seus trabalhos, na maioria das vezes interativos, incitam reflexões a respeito da subjetividade individual e coletiva, explorando a forma como a existência está entrelaçada às relações com o mundo externo. Sobre a obra têxtil da artista nos elucida a pesquisadora Natália Rezende Oliveira:

Nas obras das artistas brasileiras Martha Araújo e Laura Lima, os resquícios da presença do corpo são potencializados em tecidos que desconstroem e reconfiguram a estrutura e a percepção espaciais. Isso porque o espaço se torna uma medida de trabalho que vai e volta ao corpo: as instalações dos têxteis no ambiente expositivo alteram as dimensões arquitetônicas e, consequentemente, as experiências de habitar o mundo são modificadas. Da mesma maneira, a referência ao espaço acontece não só no âmbito de sua ocupação física, mas também como um conceito a ser incorporado e representado através do trabalho com o têxtil em diferentes culturas, entrelaçando uma rede de símbolos e significações que nos fazem refletir sobre a maneira como erigimos e mantemos nossa relação com os múltiplos lugares do mundo³⁵.

As séries *Hábito/Habitante* e *Para um corpo nas suas impossibilidades*, criadas na década de 1980 pela artista Martha Araújo, foram exibidas no Hammer Museum em 2018 como parte da exposição *Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960-1985*. Essas obras consistem em vestimentas performáticas que promovem uma experiência corporal única. Em *Para um corpo nas suas impossibilidades*, Araújo

³⁵ OLIVEIRA, Natália Rezende. Tramas contemporâneas na América Latina [recurso eletrônico]/ Natália Rezende Oliveira. – Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2022.p. 71. Acesso em: 18/03/2024. Disponível em: file:///C:/Users/angel/Downloads/Tramas%20contempor%C3%A2neas%20na%20Am%C3%A9rica%20Latina%20(5).pdf

veste um macacão interagindo com uma rampa de feltro, limitando seus movimentos e explorando a relação entre corpo e material têxtil.

Desta forma, as demais produções relacionadas aos têxteis no Brasil, seguiram as experimentações e tendências características de cada época, foi na década de 1980 que emergiu uma retomada desses elementos. Artistas como Beth Moysés, Rosana Palazyan e Rosana Paulino, passaram a promover discursos e provocar reflexões sobre gênero, violência, racismo e desigualdade: “As obras dessas artistas evidenciam uma busca pelo distanciamento da produção pautada no rigor formal, pela frieza dos materiais empregados, pelo modo serial e impessoal dos objetos”³⁶.



FIGURA 6 – Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2005. Performance nas ruas de Sevilha, Espanha.
Fonte³⁷.

³⁶ CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. p. 127.

³⁷ Arte na Escola – UFRJ. Acesso em: 22/03/2024. Disponível em: <http://arte-na-escola-ufrgs.pbworks.com/w/page/13734441/Beth%20Moyses>



FIGURA 7 - Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2000. Performance nas ruas de São Paulo, Brasil. Fonte³⁸.

Das artistas mencionadas, para entendermos a amplitude da arte têxtil hoje, destaco o trabalho de Beth Moysés. Sua obra é profundamente enraizada na luta contra a violência doméstica e de gênero, para questionar a forma como as mulheres são tratadas dentro das relações matrimoniais, a artista utiliza vestidos de noiva em suas criações ou em suas performances ao redor do mundo, onde a coletividade está presente (FIGURAS 6 e 7), empregando simbolismos que impactam o espectador e visam desafiar a lógica patriarcal da sociedade. Conforme destacado por Alessandra Ramalho Rufino:

Assim, o casamento tornou-se interesse da artista, que trouxe à tona assuntos como os relacionamentos abusivos, a violência doméstica e as relações de poder entre os gêneros. Partindo do vestido de noiva, símbolo da feminilidade e da pureza, que faz parte de um evento socialmente ligado ao amor, a felicidade e a união, a artista busca outros aspectos relacionados ao matrimônio e ao amor romântico, que ficam resguardados ao privado. O

³⁸ *Ibdem*

vestido de noiva 11 em Beth Moysés revela, através da memória contida em suas costuras, as mazelas que as mulheres passam dentro do ambiente doméstico, local onde a maioria das agressões sofridas por mulheres ocorrem³⁹.

Em entrevista para a revista *Performatu*, a artista diz que na vivência que ela teve dentro do feminino e do masculino na relação do casamento em sua família. Ela notava as dificuldades de relacionamento entre o seu pai e sua mãe e achava tudo muito injusto. Além disso, não entendia como pode o homem poder tanto e a mulher poder tão pouco. Havia ali uma série de diferenças que a incomodavam, mas ela nem imaginava que um dia juntaria a arte com todos esses questionamentos⁴⁰.

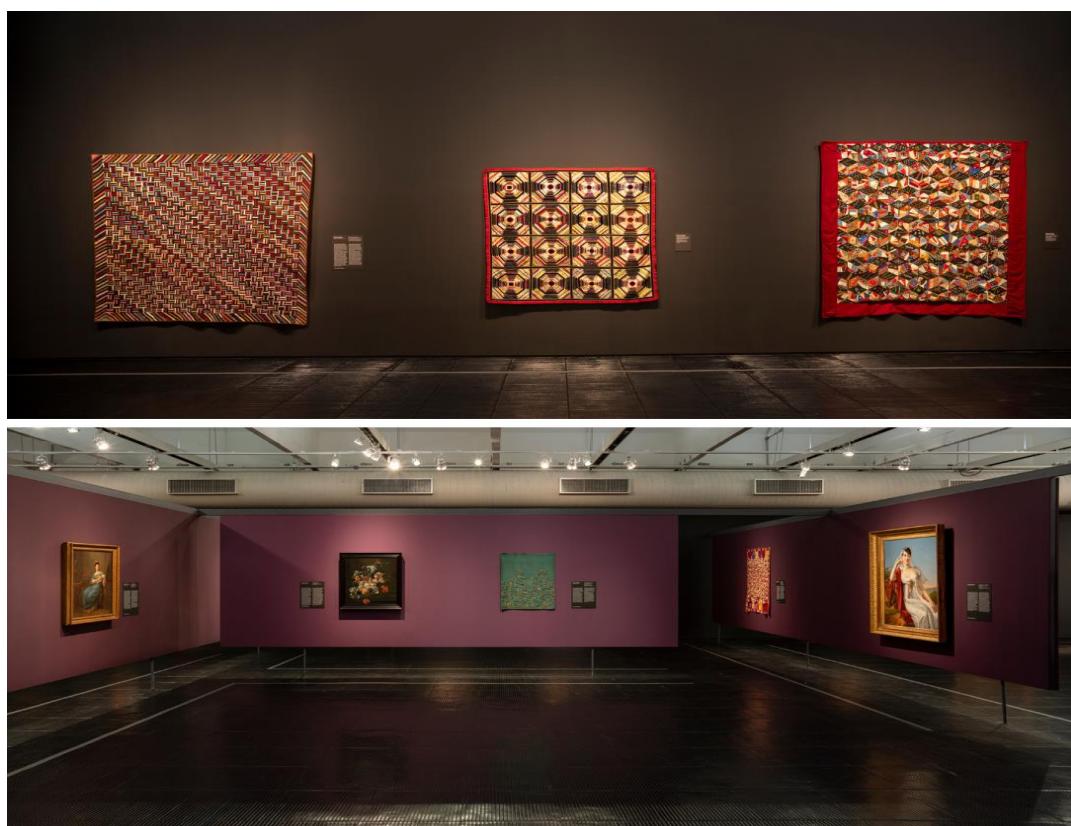


FIGURA 8 - Fotos de duas salas da exposição *História das mulheres: artistas até 1900*. Fonte⁴¹.

³⁹ RUFINO, Alessandra Ramalho. A Arte de Beth Moysés: Performance e Ativismo Feminista. Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 11. Acesso em: 10/04/2024. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8711/1/ARufino.pdf>

⁴⁰ Entrevista Beth Moysés para a revista *Performatu*. Acesso em: 22/04/2024. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>

⁴¹ MASP - História das Mulheres: Artistas até 1900. Acesso em 20/04/2024. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>

Sobre o circuito artístico brasileiro também é possível detectar disparidade de gênero, por exemplo, nos acervos dos grandes museus ou nas grandes exposições de arte as mulheres também são preteridas como denunciou a ação do grupo Guerrilla Girls sobre o acervo do Masp em 2017. Talvez, por conta disso, em 2019, ocorreu uma exposição sobre mulheres de relativa envergadura intitulada “Mulheres Femininas, Mulheres Feministas”, a referida exposição foi a primeira a reunir, uma robusta quantidade de obras têxteis. Tal exposição foi realizada sob curadoria de Júlia Bryan-Wilson, Lilia Schwarcz e Mariana Leme no Museu de Arte de São Paulo, de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019 (FIGURA 8). Nesta exposição das 96 obras exibidas, 36 eram têxteis, embora poucas atribuídas a artistas brasileiras. “Apesar de reconhecer-se a louvável seleção das obras, igualmente abre-se o questionamento sobre uma lacuna ainda a ser preenchida pelo resultado da ação de mãos femininas na história brasileira. Quanto conhecemos a respeito dessas tradições e quanto entendemos que valorizá-las está diretamente relacionado ao desenvolvimento sustentável de uma sociedade, de uma cultura?”⁴².



FIGURA 9 - Foto de uma das salas da *Exposição Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte*

Fonte: Comunicação Sesc Pinheiros⁴³. Foto: Kazuo Kajihara.

⁴² ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. *op. cit.*, p. 43.

⁴³ *Ibdem*



FIGURA 10 - Artista Teresa Margolles, preparos para a exposição. Fonte⁴⁴.

⁴⁴ ROCCA, Renata D. F. M. Notas sobre a exposição Transbordar: transgressões do bordado na arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 357-372, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665171. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665171>. Acesso em: 21 abr. 2024.



FIGURA 11 - Paola Fernandez, *Sem título*, obra da Série *Odete*, 2019. Fonte ⁴⁵.

Essas obras exemplificam como, na contemporaneidade, artistas têxteis continuam a desafiar os limites do que é possível dentro deste meio, reinventando-se constantemente, mantendo sua relevância e importância no cenário artístico. Como podemos observar nos registros da Exposição *Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte* (2021) no SESC-Pinheiros em São Paulo, com obras de arte históricas e contemporâneas, em sua maioria nacionais, que refletem sobre o lugar do bordado e do têxtil na arte dos séculos XX e XXI. Apresento algumas obras desta

⁴⁵ *Ibdem* p.363.

exposição, como uma breve amostra da diversidade de suportes, temas, elementos e formas presentes na arte têxtil contemporânea. (FIGURAS 09, 10 e 11).

No trabalho de Paola Fernandez, por exemplo, a artista realiza intervenções com bordados em fotografias de grande formato retratando Odete, uma ex-interna da instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, e atual participante do programa de residência terapêutica da Prefeitura do Rio de Janeiro. A proposta da artista, ao inserir o bordado nessas imagens, dialoga diretamente com a pauta antimanicomial, cujo objetivo é desfazer preconceitos e transformar atitudes de exclusão e violência direcionadas a pessoas com transtornos mentais. Em vez de transmitir a imagem de algo “nocivo e prejudicial”, a obra sensibiliza para o oposto ao promover empatia e cuidado. O recurso do bordado acrescenta uma camada de delicadeza e afeto, contrapondo-se à violência e ao estigma historicamente associados às instituições psiquiátricas, sugerindo assim um processo de cura e reconstrução simbólica.

Com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, a mostra reuniu obras de mais de 30 artistas, totalizando 100 trabalhos. Predominam os bordados, acompanhados de outros elementos têxteis, empregados como um meio expressivo de contestação às hierarquias estéticas e sociais. Nesse sentido, observa Simioni:

O bordado é uma prática artística carregada de significado, frequentemente associado a uma produção feminina, doméstica e artesanal. Essas associações, no entanto, não devem ser vistas como naturais, e sim como fruto de uma história da arte e da cultura que se construiu a partir de divisões e hierarquias que, hoje, precisam e podem ser questionadas.⁴⁶

Com a exposição Simioni nos coloca de imediato dois problemas que atravessam a atividade de bordar: gênero e hierarquias artísticas. Ainda em suas palavras, na mostra há o desejo de transgredir discursos normativos, que estabelecem fronteiras rígidas entre o que é uma prática artística de homem, uma prática artística de mulher.⁴⁷

⁴⁶ SESC-SP. Acesso em: 03/05/2024. Disponível em:
https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/14893_TRANSBORDAR+TRANSGRESSOES+DO+BORDADO+MOSTRA+INEDITA+ESTA+EM+CARTAZ+NO+SESC+PINHEIROS

⁴⁷ ROCCA, Renata D. F. M.

Iem: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665171>. Acesso em: 21 abr. 2024. p. 359.



FIGURA 12 - Sonia Gomes, *Memória*, 2004, costura e amarrações, rendas e fragmentos diversos, 140 x 270 cm. Fonte⁴⁸.

A amplitude da exposição evidencia como a arte têxtil é diversa em formas, técnicas e significados, oferecendo aos artistas infinitas possibilidades para explorar e expressar sua criatividade, onde a tradição se entrelaça com a inovação. Sendo a diversidade cultural um dos pilares, com cada técnica e padrão carregando consigo uma história rica e profundamente enraizada na subjetividade de cada artista. Além disso, algumas obras trazem em si uma conexão com as tradições ancestrais, como

⁴⁸ Catálogo digital Transbordar - Sesc-SP. Acesso em: 10/03/2024. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1__-_cortad

é o caso da obra da artista Sônia Gomes (FIGURA 12), preservando e celebrando a diversidade cultural em um mundo cada vez mais globalizado.

Nascida em Caetanópolis, no interior de Minas Gerais, em 1948, a relação de Sonia Gomes com a arte resultou de uma necessidade permanente, que a levava a produzir uma ampla gama de criações têxteis sem que tivesse acesso a um canal de circulação. A inserção de sua obra no campo da arte contemporânea resulta da ambição de recriar o mundo a seu redor por meio de gestos de cuidado, começando pela intimidade do corpo, da roupa e da casa.⁴⁹

As obras de Sônia Gomes se edificam sobre tecidos de tempos passados, pedaços de vida que são transformados e submetidos a bordados e torções, emergindo como esculturas de tecidos impregnadas de memória e questões de identidade racial, em um elo vital com a vida da artista. Finalizo com esta artista, além de ser uma das mais reconhecidas artistas têxteis hoje no Brasil, suas obras são uma grande inspiração para artistas como a Claudia Lara.

1.2. Claudia Lara: Ressignificando a caixa de costura da avó

Nestas duas primeiras décadas do século XXI a arte têxtil vem ganhando um crescente espaço no cenário nacional e nas galerias. Neste contexto que a artista curitibana Claudia Lara evidencia seu amor pelos tecidos, linhas e agulhas e passa a inserir mais elementos têxteis em suas obras. Na construção de sua identidade e pertencimento e na procura de seu lugar no mundo e na arte. Ao ressignificar a caixa de costura de sua avó, a artista não apenas revive as lembranças de infância e os ensinamentos transmitidos de geração em geração, mas também traz vida e sentido para esses objetos e histórias, dando a eles um novo significado e propósito. Ela reconhece que sua jornada não é apenas uma busca individual por expressão artística, mas sim uma jornada compartilhada, enraizada na história e na cultura de suas ancestrais.

⁴⁹ Mendes Wood DM – Sônia Gomes. Acesso em 30/09/2025. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/>



FIGURA 13 – Vó materna da artista Claudia Lara na loja de roupas de sua mãe.

Fonte: Cortesia da artista.



FIGURA 14 – Claudia Lara, sua avó paterna e sua mãe. Fonte: Cortesia da artista.

Claudia Lara, artista natural de Curitiba, nascida em 1964, estudou artes visuais em sua graduação e pós-graduação. É bisneta de espanhóis, afros-brasileiros e alemães. Filha de pai proprietário de serralheria e mãe proprietária de loja de roupas. Cresce ajudando sua mãe na loja de roupas da família, seu universo é repleto de mostruários de tecido, desfiles de moda e armários, o que fez com que Claudia Lara tivesse uma aproximação com o têxtil desde a infância. Foi assim até a morte de sua mãe, em 1985, quando passa a cuidar da loja. (FIGURAS 13 e 14).

Os cuidados com a avó e tia-avó, ambas com 80 anos de idade, também foram transmitidos para Claudia Lara. Desde pequena, observa os trabalhos manuais com suas ancestrais. Mulheres de sua família que não tiveram a oportunidade de aprender a ler e escrever, mas eram excelentes bordadeiras, carregando em si toda a herança do fazer manual. Nos diz a artista:

As avós, pessoal bem simples, tinham esses fazeres manuais e culinários, que eram uma perfeição e tanto. Lembro de uma tia que veio de São Paulo, para fazer docinhos para uma festa de aniversário, ela fazia um crochê maravilhoso, com aquele fio e linha. Com 80 anos, dizia que queria aprender a ler e escrever. Eu digo né, ela sabia aquele crochê e a matemática dos pontos, sem saber ler e escrever. Já a avó Ana, eu não lembro desses dons, a outra avó sabia cozinar muito bem, sabia crochê e tricô e também me ensinou, minha mãe também me ensinou crochê. E a escola que eu estudava, era um colégio só para meninas e tinha a disciplina educação para o lar, onde ensinavam a bordar e a fazer tricô, meu primeiro bordado ficou horrível, era um urso, a professora me deu zero e eu rasguei, somente quando fiz o segundo bordado que eu entendi a matemática do ponto. Ao entregar o segundo bordado para a professora, ela achou que minha mãe que tinha feito, ao comparar com o primeiro⁵⁰.



FIGURA 15 – Fotografia de Claudia Lara e seu pai Luiz Carlos de Lara.

Fonte: Cortesia da artista.

⁵⁰ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

Apesar da proximidade com o têxtil, Claudia Lara também decidiu seguir uma carreira em administração, motivada pelo desejo de sua família de que ela assumisse um papel de liderança na loja de sua mãe. O pai da artista, Luiz Carlos de Lara (FIGURA 15), por outro lado, era um entusiasta do desenho, o que despertou a artista a seguir no caminho das artes visuais, seu pai pintava os galãs e divas das revistas de cinemas da época, também guardava revistas de histórias em quadrinhos, de quando manteve uma banca de revista na praça Tiradentes⁵¹.

Na adolescência, aos 14 anos, quando pode andar de ônibus sozinha pela primeira vez, a artista foi visitar o Museu de Arte Contemporânea, também gostava de visitar a Biblioteca Pública do Paraná, para ver os livros de desenhos de corpo humano⁵².

O que levou Claudia Lara a estudar educação artística na Faculdade de Educação Musical do Paraná e buscar cursos de pintura. Assim, a artista tem um longo caminho pela pintura, exatamente pelo fato da arte têxtil ser pouco valorizada e estar ligada ao artesanato. Nas palavras da curadora Celaine Refosco, em texto de apresentação para a exposição *Descendentes*:

Claudia estudou artes como queria, concomitantemente com administração de empresas, como a família queria. Tinha anseios por materiais e fazeres têxteis, porém permaneceu pintando com tintas, o material consolidado consagrado das artes plásticas, enquanto trabalhava na empresa da família, que sim, envolvia têxteis. Alguns anos, continuou, no entanto, sentindo umas pontas soltas e certas tensões⁵³.

Entre 1992 a 1994, a artista se dedica aos estudos e ao ensino de desenho e pintura, ensinando desenho no Atelier Dante Alighieri, com Dirce Polli. Na mesma época, inaugura o Atelier Gustav Klimt, com as artistas Christiane Petrelli Coelho e Silmara Kuster. Adicionalmente, Claudia Lara frequenta o Atelier Luiz Carlos de Andrade Lima e realiza o curso de “Desenho de figura humana” com Carmem Carini,

⁵¹ Catálogo “AVE MÂE”. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>. Acesso em 10/04/2024.

⁵² 1º Epílogo - Cláudia Lara “Trama e Memória”. Acesso em: 06/04/2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lgznVqZltM&t=4476s>

⁵³Catálogo Sementeiras. Acesso 03/04/2024. Disponível em: https://www.claudialara.art/_files/ugd/0ab7da_b3023691c6174d819468cc1b199cd56d.pdf.

paralelamente, trabalha como voluntária no Museu Nacional do Espiritismo. O trabalho voluntário sempre esteve muito presente na vida da mãe da artista, deixando esse legado para ela⁵⁴.

No início de sua carreira, dentro de um contexto de pai branco e mãe negra, buscou refletir sobre identidades. Usando retalhos de tecidos, muitos dos mostruários da loja de sua mãe, passou a explorar as figuras femininas. Para refletirmos sobre o conceito de identidade que faz parte dos estudos difundidos sobre culturas e permeiam essa pesquisa, nos explica Silva:

Identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representações. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder⁵⁵.

Nesse sentido, construindo sua carreira e inserida no mundo das artes, Claudia Lara passa a questionar porque era a única mulher negra nos ambientes que frequentava. Apesar do incômodo que sentia, a artista ainda não tinha conhecimento sobre racismo institucional, tema que sempre foi um tabu em sua família e não era muito difundido nas mídias, como é hoje. O racismo institucional, racismo sutil, difuso, praticado por instituições de nossa sociedade, uma violência velada, no que se aproxima das ideias do sociólogo Pierre Bourdieu, que nos ajuda a compreender importantes conceitos em nosso aporte teórico, como os de dominação e a violência simbólica.

O autor nos diz que a dominação não ocorre em decorrência direta da ação de uns sobre outros, mas a consequência indireta de ações que se produzem na estrutura do campo, que exerce predomínio em relação aos outros. Tal dominação não é manifesta, e sim disfarçada, a tal ponto que, muitas vezes, os que sofrem não a entendem. A violência simbólica incide em um abuso que se pratica com a convivência

⁵⁴ *Ibdem*

⁵⁵ SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart. WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 96-97.

implícita dos que a toleram e também, com constância, dos que a praticam, de modo que alguns são inconscientes de que estão praticando ou sofrendo esta violência. Logo, a violência simbólica é uma violência velada, conferindo poderes a quem pratica. Tal violência não pode ser usada involuntariamente, pois não é um tipo distinto de violência⁵⁶.



FIGURA 16 - Claudia Lara, *Autorretrato*, 1995, colagem de retalhos, pintura em acrílica, 100 x 70. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

⁵⁶ BOURDIEU, P. Esboço de autoanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-11.

Esse incomodo que Claudia Lara sentia faz com que ela traga essa narrativa para suas obras, por exemplo, em um dos seus poucos autorretratos (FIGURA 16), passando a narrar sua própria história. Nesta análise a autora Margareth Rago, nos elucida: “as mulheres, ao narrar, borram as fronteiras entre o público e o privado, ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o mundo, especialistas na arte da transgressão e do questionamento dos mecanismos de sujeição”⁵⁷. Com isso, a artista utiliza fragmentos de sua história pessoal para criar imagens que desafiam o espectador.

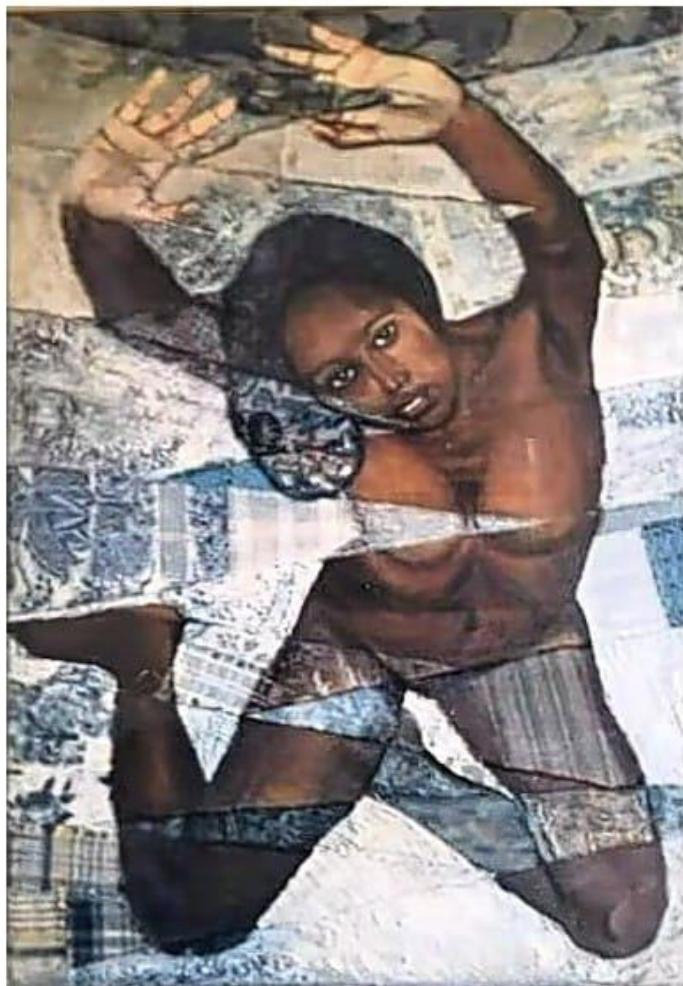


FIGURA - 17 Claudia Lara *Sem título*, 1995, colagem de retalhos e pintura, 110 x 90 cm.
Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

⁵⁷ RAGO, M. “Escrita de si, perresia e feminismos. In Foucault: filosofia & política /Guilherme Castelo Branco e Alfredo Veiga Neto (orgs). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 252.

Podemos observar esta busca por representatividade em outras obras da artista. Por exemplo, quando Claudia Lara passa a contratar modelos negras para posar para suas pinturas (FIGURA 17). Nestas obras ela ainda não usava a costura, mas já usava os retalhos de mostruários, sobrepostos, colados em suas pinturas.

Dessa forma, a arte de Claudia Lara se posiciona contra a hegemonia do poder, sugerindo novas formas de comunicação para uma educação antirracista, expressando sua dor e coragem. Lélia de Almeida Gonzalez, uma das mais importantes pensadoras negras da história, em um texto publicado em 1988 diz: “A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo, essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada. Então, para mim, uma pessoa negra que tem consciência de sua negritude está na luta contra o racismo”⁵⁸.

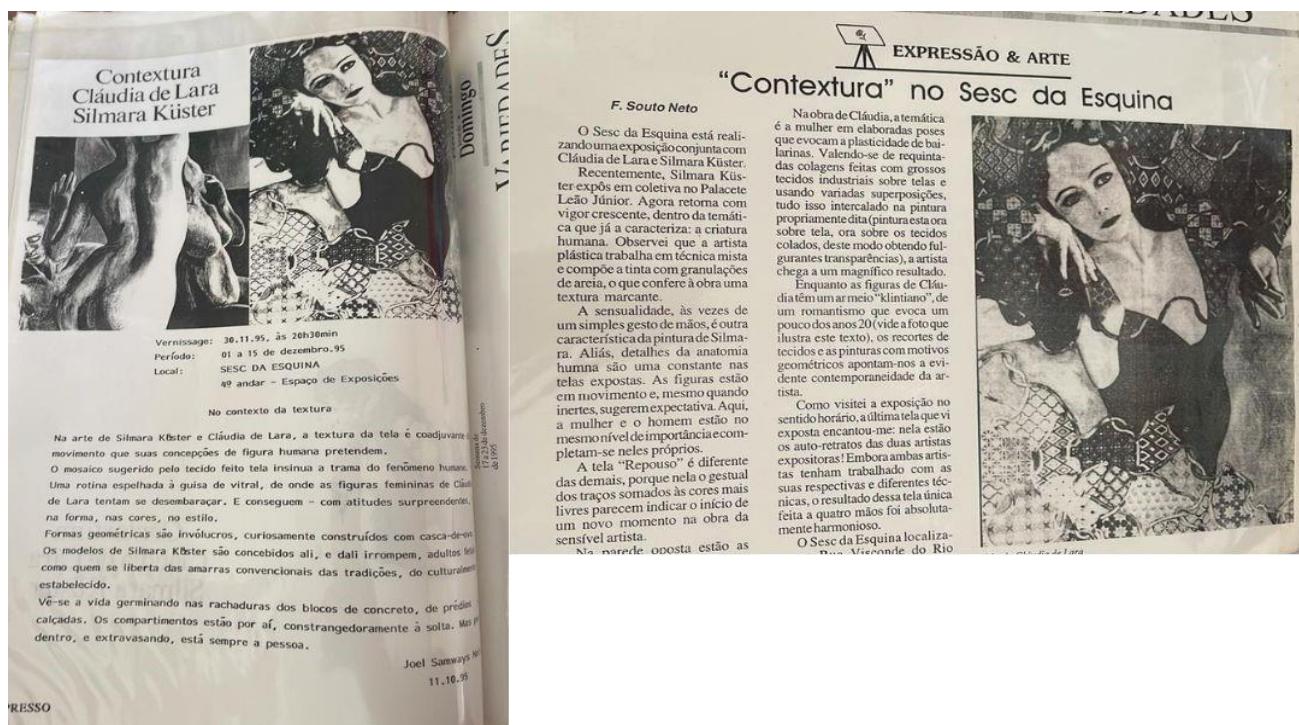


FIGURA 18 - Documento de 1995 sobre a exposição *Contextura*.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Curitiba.

⁵⁸ MESSIAS, Ana Karlla. KANTAYENI - CARTILHA DE ENSINO DE HISTÓRIA AFROFEMINISTA. São Cristóvão: ProfHistória/UFS, 2022. Lélia Gonzales. Acessado em: 22/04/2024. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/18178>

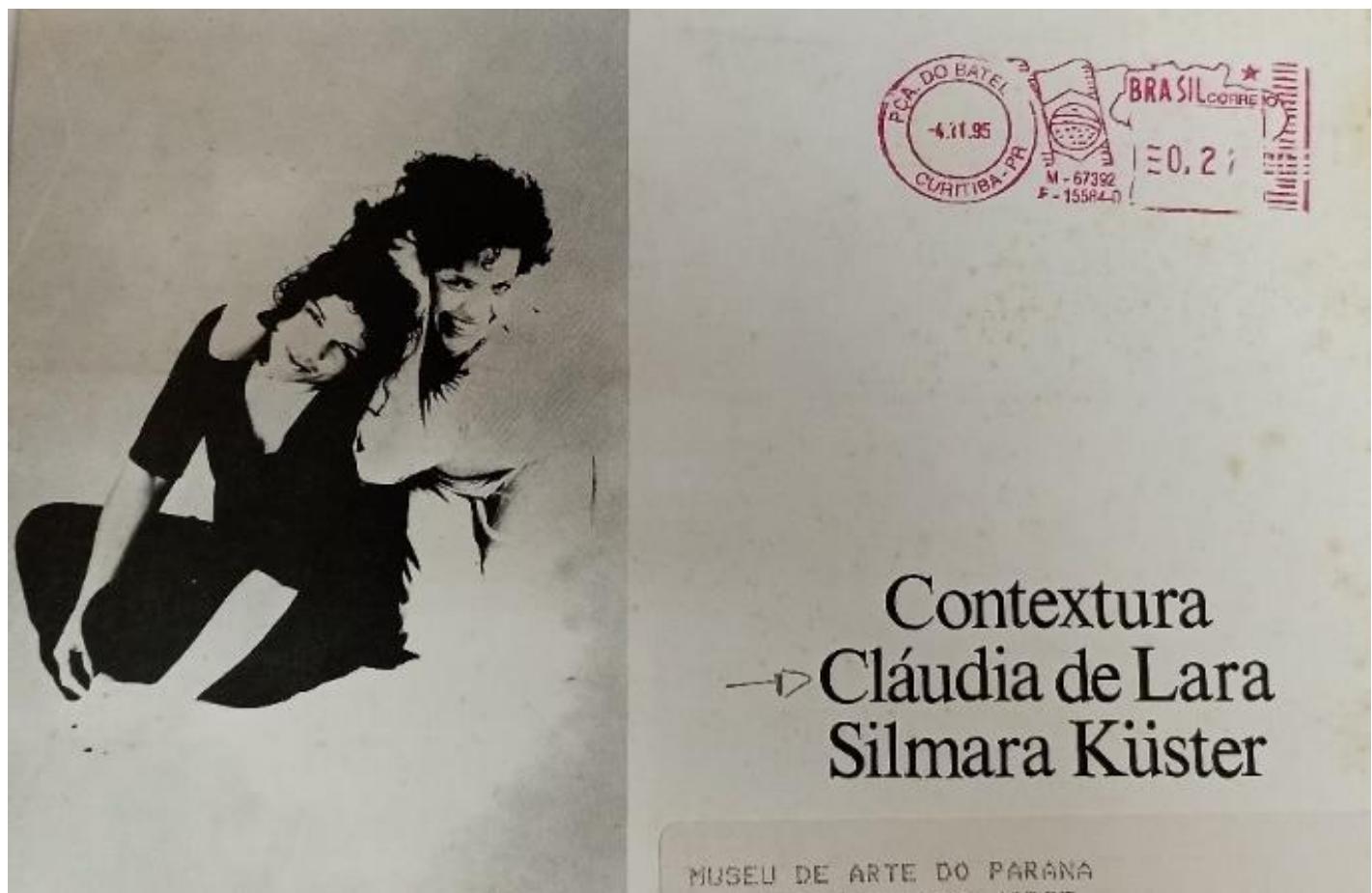


FIGURA 19 - Reportagens de jornal de 1995 sobre a exposição *Contextura*

Fonte: Cortesia da artista.

Em 1995 Claudia Lara participa da exposição *Contextura* (FIGURA 18 e 19). Uma exposição coletiva, com a artista Silmara Kuster, realizada no SESC- PR. Para esta exposição a artista elabora poses que evocam a plasticidade de bailarinas, com colagem de tecidos industriais, usando sobreposições e de um saudosismo que evoca o século vinte. Nesta época a artista estava admirada com as obras de Gustav Klimt, sua principal referência.

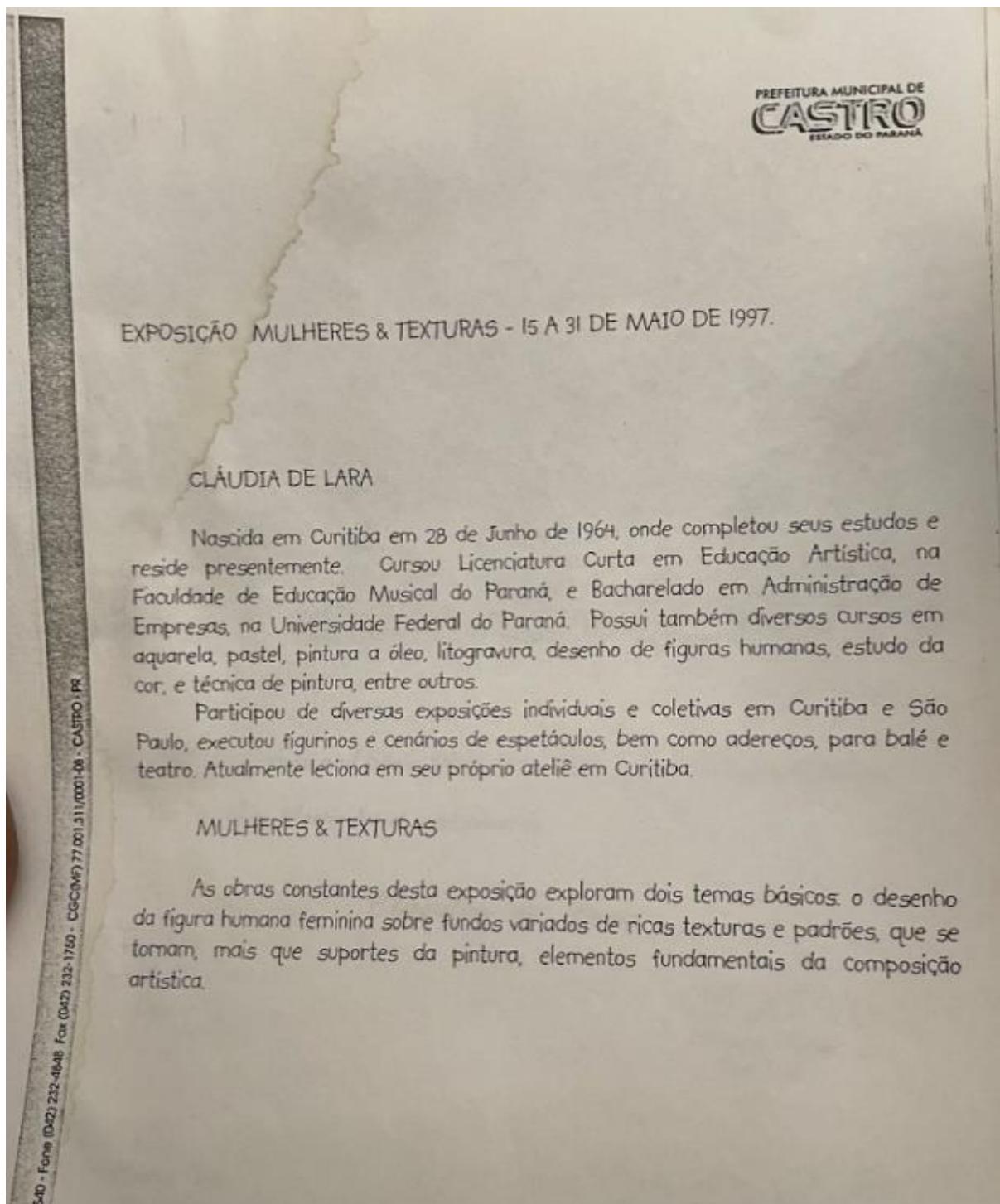


FIGURA – 20 Certificado da exposição em Castro/PR

Fonte: Cortesia da artista

A primeira exposição individual de Claudia Lara foi em 1996, com o nome *Mulheres e Texturas* na Casa da Cultura da Cidade de Castro, no Paraná, onde a artista expõem dez quadros sobre o tema, (FIGURA 20). No mesmo ano é convidada para outra individual, com nome de *Artifice*, no espaço cultural Falec, Curitiba, Pr. E das exposições coletivas *Uma Vez Tindo-le-lê*, no Sesc da esquina e da exposição Ciranda da Arte, as duas em Curitiba, Pr. Foram várias exposições nos anos seguintes, até ser premiada, em 2001, no 2º Salão de Artes de União da Vitória, Pr e também no 2º Salão de Artes de Telêmaco Borba, Pr.

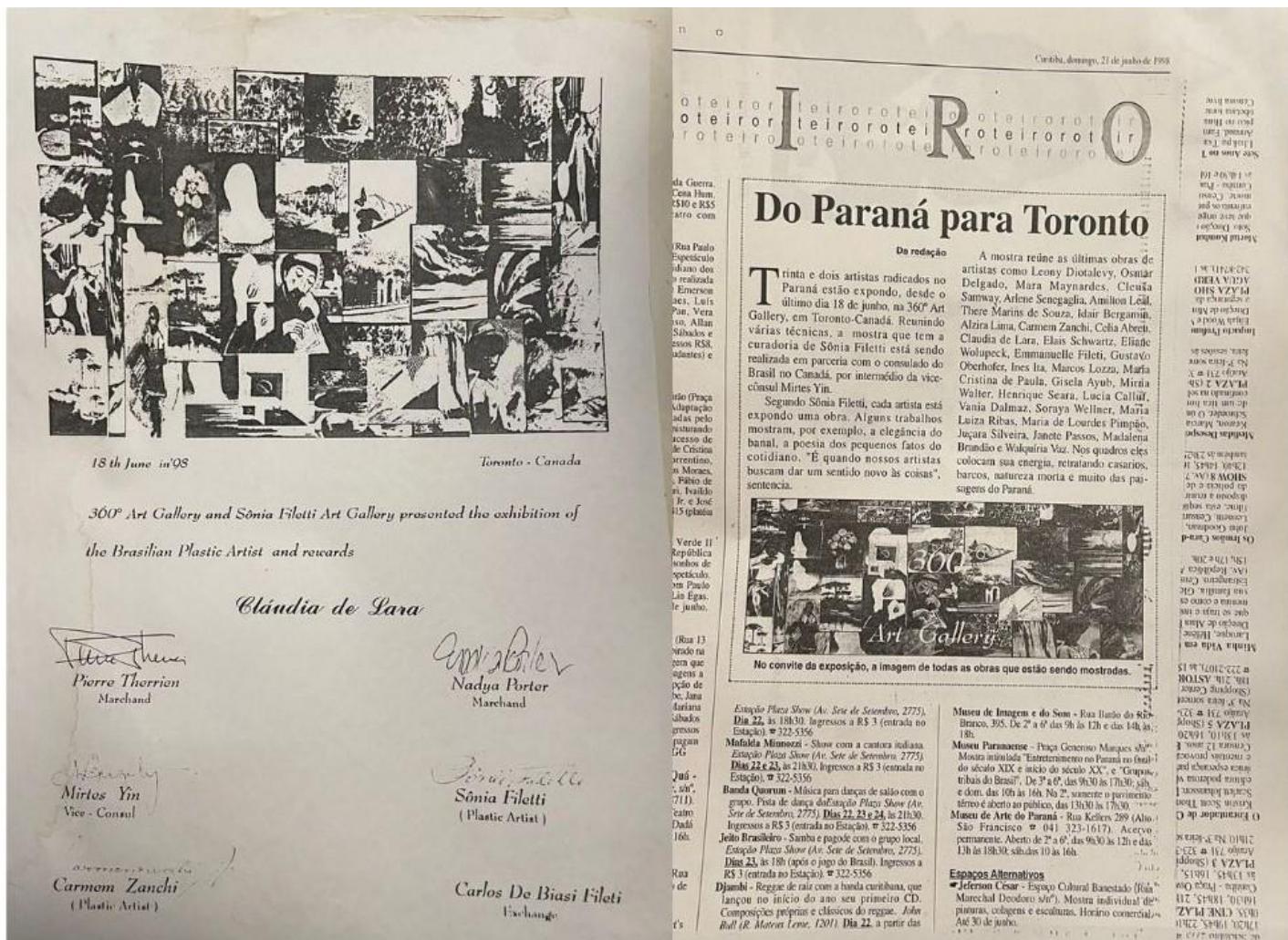


FIGURA 21 – Documento e notícia de jornal sobre a exposição em Toronto

Fonte: Cortesia da artista.

Claudia Lara então continua a participar do circuito de arte da Cidade, com exposições coletivas, como da APAP - Associação de Artistas Plásticos do Paraná. Possui premiações em Salões no Paraná e São Paulo, participando de exposições coletivas na Argentina, na Áustria, na República Tcheca, Canadá, México, Cuba, Colômbia, Guatemala, Toronto (FIGURA 21) e Nova York, conquistando o primeiro lugar na “*Exposition Biennale d’Art Contemporain Brésilien et Latino Américain*”, *Première Edition*, Paris, France⁵⁹.



FIGURA 22 – Claudia Lara *Mulheres São Rainhas*, 2023, colagem com tecidos e pintura, 100 x 70cm. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

⁵⁹ Claudia Lara. Acesso em: 08/05/2024. Disponível em: <https://www.claudialara.art/>

Quando conhece o *Louvre*, época em que seu interesse ainda estava voltado para a figura humana, observa de perto as obras de Toulouse-Lautrec e as esculturas de Rodin. Claudia Lara continua a explorar a figura feminina e usar colagem de retalhos e pintura, sobrepondo tecidos. Com a série *Mulheres São Rainhas*, recebe prêmio no Salão de São José dos Pinhais em 2003, para estas obras, as telas são também retalhos e a artista usa folhas de ouro e prata, muito usado em pinturas religiosas, junto com a colagem de tecidos (FIGURA 22).

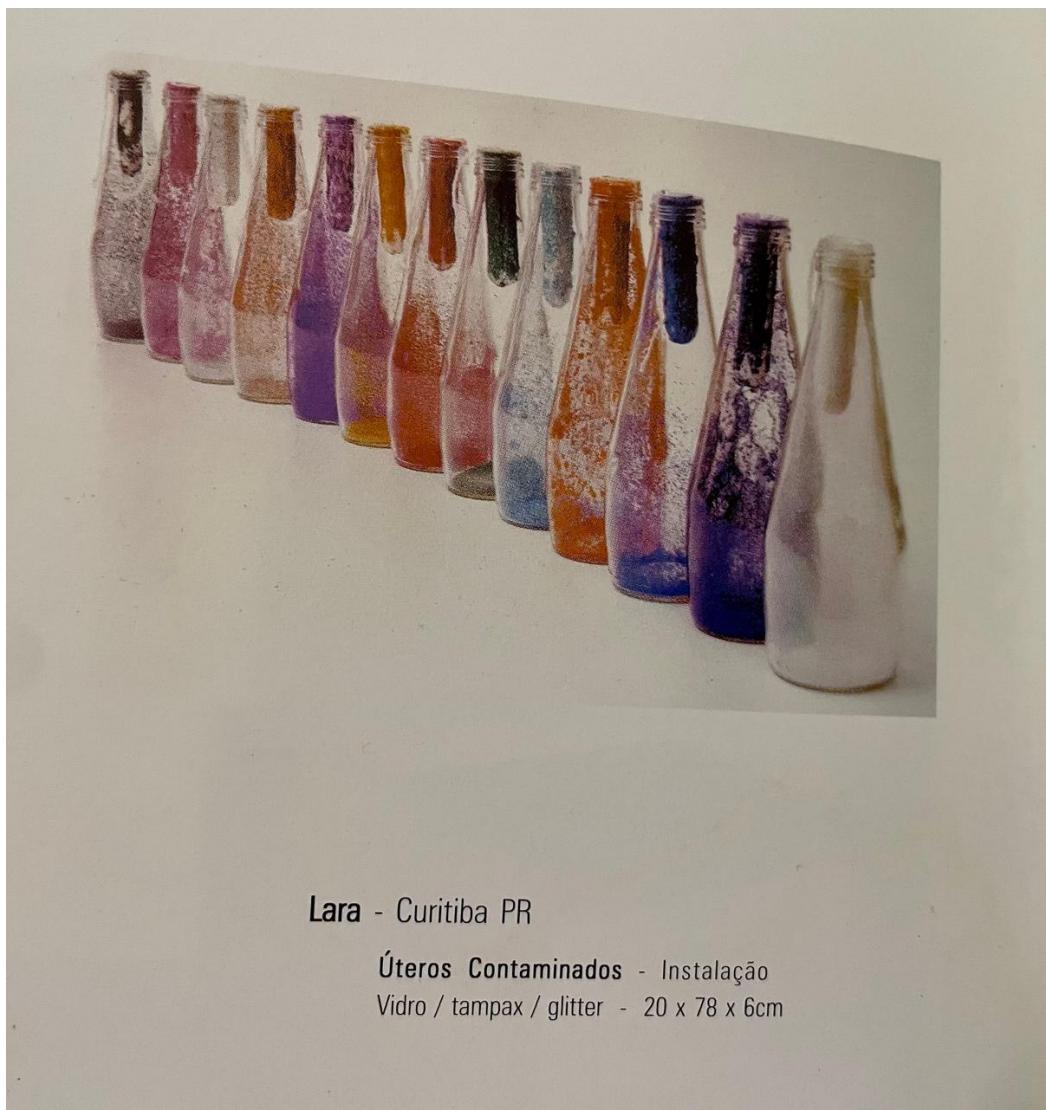


FIGURA 23 – Claudia Lara, *Úteros contaminados*, 2003, acrílica e garrafas, 20 x 78 x 6cm.

Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

Mais um exemplo marcante de como Claudia Lara costura sua narrativa pessoal com a sua expressão artística ocorreu em 2003, durante sua participação na 6ª Mostra João Turin. Nesse contexto, apresentou a obra intitulada *Úteros Contaminados* (FIGURA 23), em meio a um capítulo desafiador de sua vida, o diagnóstico de câncer de endométrio. A artista compartilha que, durante uma vernissage, se deparou com algumas garrafinhas que atraíram sua atenção, não apenas pela estética, mas também pelo simbolismo.

Em meio à atmosfera festiva do evento, ainda incerta sobre seu estado de saúde, Claudia Lara recorda-se vagamente se já havia recebido o diagnóstico, intuitivamente levou as garrafinhas com ela, que deram origem a obra. No entanto, o resultado da mostra chegou em um momento crucial, logo após sua cirurgia de panhisterectomia. Assim, a vernissage deste evento representou não apenas a celebração da arte, mas também um marco significativo em seu processo de recuperação, sendo um dos primeiros lugares que visitou após 40 dias de recuperação. Sobre esse aspecto nos diz a curadora Uiara Batista: "A impossibilidade temporária da mobilidade desse corpo o torna recipiente e condicionador das questões sociopolíticas, fazendo com que a artista o congestione com todas as espécies de indagações que lhe são peculiares"⁶⁰.

⁶⁰ Catálogo “AVE MÃE”. Acesso em 11/04/2024. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.



FIGURA 24 – Claudia Lara, *Retalhos que Pertencem*, 2004, retalhos e giz carvão, 1,10 x 0,90 cm. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

Em 2005 o uso de retalhos ganha destaque novamente nas obras de Claudia Lara, com a série *Retalhos que Pertencem*, resultando em uma exposição patrocinada pela Secretaria da Cultura. Nessa série, a artista substitui a colagem pela máquina de costura, utilizando retalhos descartados por lojas de decoração. Cada peça é cuidadosamente selecionada para criar uma narrativa visual única, combinando costura e desenho. Claudia Lara manipula os retalhos com giz carvão e giz pastel, criando texturas e tonalidades que conferem profundidade às suas criações. Além disso, começa a incorporar fotografias de família, evitando mostrar rostos, assim foi na obra em que ela usa a fotografia do casamento de seus pais. (FIGURA 24)⁶¹.

Além de ser uma expressão de sua criatividade, as obras dessa série chamaram a atenção de curadores, por terem uma importante dimensão ambiental. Assim, os retalhos que poderiam ser vistos como resíduos, ganham uma nova vida e significado, habitando agora o estado da arte. No entanto, apesar de Claudia Lara ter

⁶¹ 1º Epílogo - Claudia Lara “Trama e Memória”. Acesso em: 16/04/2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lgznVqZltM&t=4476>

ganco alguns prêmios nos salões, a arte têxtil era subestimada pelas galerias, diante desse cenário desafiador, impulsionada pelo desejo de viver da sua arte, optou por retomar a pintura. Como reflete a própria artista:

Trata-se de ressignificar os restos da caixa de costura da avó, em um trabalho que transita entre as margens do artesanato e da arte - o que incomoda a muitos artistas, excessivamente preocupados com o status sagrados da arte e de sua separação nítida do artesanato. Como se as operações de apropriação de objetos industrializados, tão marcantes na arte contemporânea, excluírem, por princípio, a apropriação criativa de saberes artesanais e decorativos, talvez por estarem ligados aos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres⁶².

Em entrevista, a artista comenta sobre esse retorno para a pintura:

Eu estava no Ateliê Edilson Viriato, ele não interferia nas minhas criações, mas começou a fazer o contato com as galerias e eles não se interessavam pelo têxtil. Quando eu desmontei a exposição *Retalhos que Pertencem*, estava com todas as obras no carro, passando em frente da Galeria *Um Lugar ao Sol*, parei para mostrar essas obras que estavam no carro, eles não quiseram, disseram "retalhos não". Na Galeria Solar do Rosário entrou a série *Slow Motion* de pinturas acrílica, por que eles também não demonstraram interesse pelo têxtil⁶³.

Ao longo de suas vidas, muitas mulheres mantiveram suas produções distintas: uma para exibição, conforme o gosto do mercado e normas sociais, e outra que a autora Lucy Lippard em seu livro *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, chama de "arte de armário" ou *hobby art*, arte feita para si mesmas, longe do olhar público. Pela sua desvalorização, essa segunda produção era vista, até mesmo, pelas próprias artistas como fraca ou inferior e não destinada a exposições.⁶⁴ Como vimos em outros momentos deste texto, teóricas e artistas feministas questionaram essa hierarquia entre arte e artesanato, promovendo a valorização de práticas tradicionalmente femininas, como bordado, costura e crochê. Assim, propõem uma nova visão sobre o que constitui "arte", aos poucos foram incorporando essas técnicas em suas obras. Pelas palavras do escritor mexicano, Octávio Paz:

⁶² Catálogo "AVE MÂE". Acesso em 25/04/2024. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.

⁶³ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

⁶⁴ Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*. New York: The New Press, 1995.

Uma vez que é feita por mãos humanas, a peça de artesanato preserva as impressões digitais - reais ou metafóricas - do artesão que as criou. Essas impressões não são a assinatura do artista, elas não são um nome. Nem são uma marca registrada. Antes são um signo: a cicatriz quase invisível, que denota a irmandade original dos homens e sua separação. Além de ser feito por mãos humanas, o artesanato também é feito para mãos humanas: não apenas podemos vê-lo, mas tocá-lo com nossos dedos.⁶⁵

Sobre a mesma lente, Pierre Bourdieu, em seu livro, *As Regras da Arte*, aponta que o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção, enquanto universo de crença, que atribui valor à obra como um fetiche, ao produzir a crença no poder criador do artista. Considerando que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se for conhecida e reconhecida — ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para reconhecê-la como tal —, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção de seu valor ou, o que dá no mesmo, da crença em seu valor.⁶⁶

Ou seja, o valor de uma obra de arte não depende apenas do artista que a produziu, mas de todo um sistema formado por críticos, historiadores, galeristas, museus, colecionadores, instituições de ensino e até políticas públicas. São esses agentes que ajudam a construir e legitimar a crença no valor simbólico da arte, influenciando tanto a consagração das obras quanto a formação de quem aprende a reconhecê-las como arte.

⁶⁵ PAZ, Octavio. *O Uso e a Contemplação*. Tradução; Alexandre Bandeira. São Paulo: Editora Cultura e Ação, Revista Raiz n.3 p.82-89. 2006

⁶⁶ BOURDIEU, 1996, p. 259.



FIGURA 25 - Claudia Lara, *Amsterdam II*, 2009, acrílica, 1.70 x 80 cm. Curitiba.

Fonte: Cortesia da artista.



FIGURA 26 – Claudia Lara, *Mature*, da série *Cotidiano Desorientado*, 2009, acrílica, 1.70 x 80cm. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

Diante deste contexto, em 2009, Cláudia Lara volta para a pintura. Começou então a sair as ruas e tirar fotos triviais, registrando os detalhes para levar cenas cotidianas para suas pinturas. Surgiram as pinturas de bicicletas (FIGURA 25), a artista já nutria admiração por suas formas bidimensionais, como uma fotógrafa que gostava de pintar, as bicicletas foram exploradas por Cláudia Lara através de representações pictóricas e mais tarde aparecem também nas obras têxteis. Outra coleção desta mesma época da artista, também com pinturas, leva o nome de *Cotidiano Desorientado* (FIGURA 26), nesta série o preto e branco aparecem mais intensos, com vários desenhos sobrepostos e um único tom de cor em cada obra. O nome fazia menção ao cotidiano corrido, que nos faz não ter tempo para refletir sobre as coisas e seguir no modo automático⁶⁷.

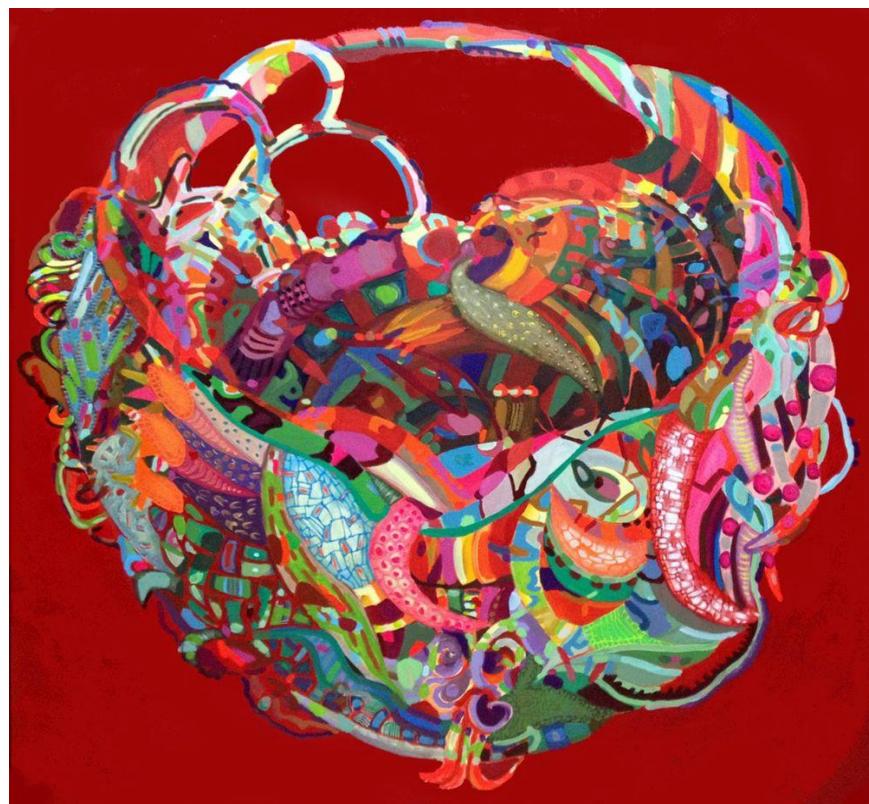


FIGURA 27 - Cláudia Lara, *Ninho vermelho*, 2012, acrílica, 60 x 60 cm. Curitiba.

Fonte⁶⁸.

⁶⁷ Catálogo “AVE MÃE”. Acesso em 25/04/2024. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.

⁶⁸ Itaú Cultural. Acesso em 10/05. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra72752/ninho-vermelho>

Durante um longo período, Claudia Lara dedicou-se principalmente à pintura, em 2012 iniciou sua pesquisa com o que ela chama de "Ninhos", em *Ninho vermelho* (FIGURA 27), sua inspiração foi a obra literária “Poética do Espaço” de Gaston Bachelard⁶⁹. A artista buscou desconectar-se das séries anteriores e retomar sua pesquisa sobre pertencimento, procurando algo que não fosse uma referência externa, mas sim uma expressão de acolhimento que emergisse de seu interior.



FIGURA 28 – Revista de 2013 com divulgação da exposição.

Fonte: Cortesia da artista.

⁶⁹ A Poética do Espaço, Bachelard afirma a descontinuidade da memória e a função unificadora da imaginação: “Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação”. BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.181.

Com essa série, em 2013, participa da exposição coletiva *Ninhos*, com a artista curitibana Ida Hannemann de Campos, André Malinski, Denise Roman, Maines Olivetti, Sandra Hiromoto, Luiz Rettamozo, Oscar Carboni e Thalita Sejanis, na inauguração do Vila Hauer Cultural. (FIGURA 28).

Nessa perspectiva, Claudia Lara também se dedicou ao estudo das cores, sentia que suas obras precisavam de cores mais vibrantes. Utilizando tinta acrílica, suas obras adquiriram uma qualidade que se assemelha a tecidos e fios, uma vez que a artista utiliza fotografias de novelos de lã e texturas têxteis. Transferindo para o computador e usando data show, inicia seus projetos ganhando eficiência na execução das obras de maior porte. Após o desenvolvimento do esboço, Claudia Lara não sentia mais a necessidade de recorrer a referências fotográficas, sua intenção era que as cores e texturas viessem de dentro para fora, sem depender de influências externas⁷⁰.



FIGURA 29 - Claudia Lara, *Ninho Beija Flor*, 2018, pintura e bordado sobre tecido, 50 x 50 cm. Curitiba. Fonte⁷¹.

⁷⁰ 1º Epílogo - Claudia Lara “Trama e Memória”. Acesso em: 20/04/2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lgznVqZltM&t=4476s>

⁷¹ Claudia Lara. Acesso em 25/04/2024. Disponível em: <https://www.claudialara.art/text%C3%AAis?pgid=kmtiosbz-b5a7bc61-3f62-4d82-9d16-495ad77a87e5>

Nos anos seguintes, Claudia Lara continuou criando seus “ninhos”, adicionando bordados, pontos e linhas, (FIGURA 29), uma amostra do que estava por vir nas obras têxteis da artista.

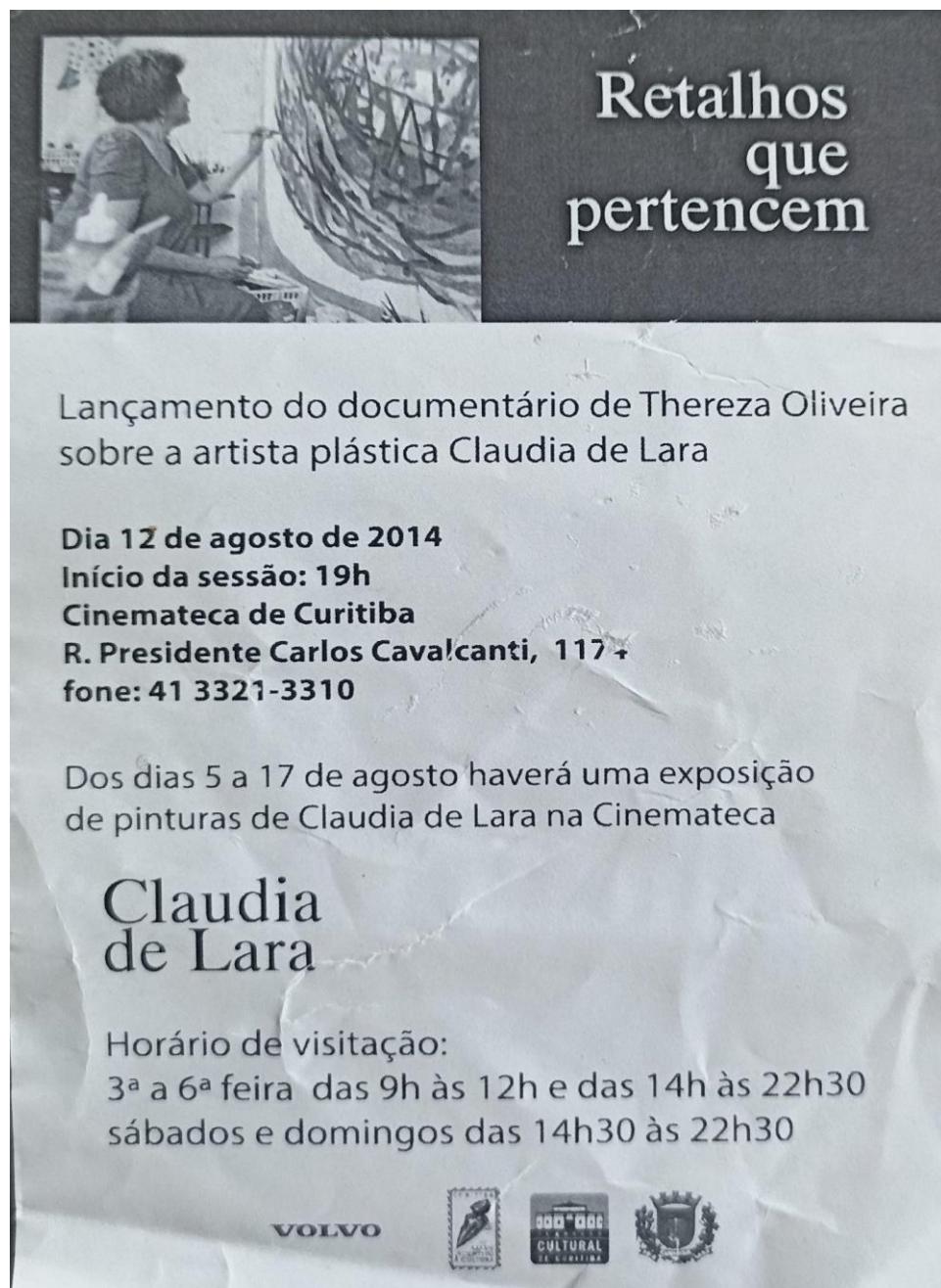


FIGURA 30 - Folder do lançamento do documentário *Retalhos que pertencem*

Fonte: Cortesia da artista.

Um marco para a carreira de Claudia Lara, até 2014, foi o convite para participar de um projeto cultural, um documentário intitulado *Retalhos que pertencem*. (FIGURA 30). O curta-metragem buscou explorar o processo criativo por trás das obras da artista, apresentando as diferentes séries que compõem sua trajetória. O filme foi dirigido por Thereza Oliveiras, que frequentou cursos de cinema na Cinemateca de Curitiba, no “Projeto Olho Vivo” e na *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San António de los Baños*, em Cuba⁷²

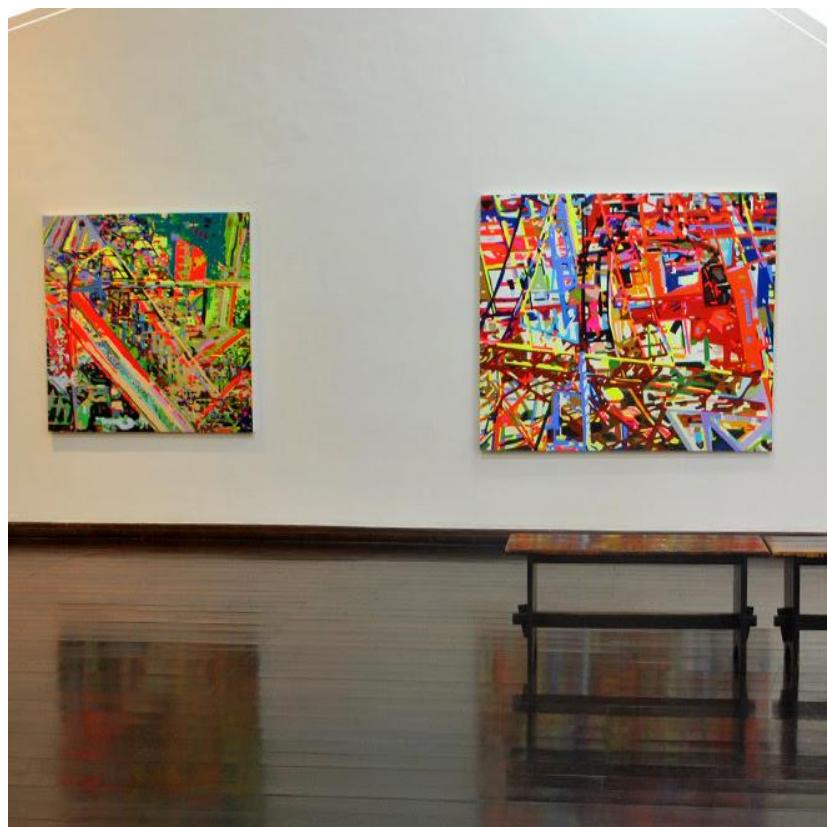


FIGURA 31 - Foto da sala expositiva com duas obras da Claudia Lara.

Fonte: Cortesia da artista.

No mesmo ano decide voltar para os retalhos, incorporando o têxtil novamente em suas obras. No entanto, esse momento precisou ser adiado, após um projeto de galeria em um espaço cultural próprio, que não deu certo. Claudia Lara se encontrou

⁷² Catálogo “AVE MÂE”. Acesso em 25/04/2024. Disponível em:
<https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.

angustiada e perdida, inicia um trabalho com um grupo de mulheres, nominado de “Fiandeiras”, onde trocam vivências de trabalhos manuais. Achou que não seria mais artista, até retomar uma série de pinturas, denominada de *Estruturas* (FIGURA 31), ao ser convidada para uma exposição com o nome *Linhas Consonantes* em 2014.

Nas palavras da artista:

Neste chão vazio que eu estava caindo, pelos meus planos para o futuro não terem dado certo, meus amigos me levantaram me chamando para uma exposição com o nome de *Linhas Consonantes* no Museu Alfredo Andersen, com curadoria do Emerson Persona e do Francis Rodrigues, fiquei com a sala de cima e estava contente por isso, apesar de não poder me apresentar com obras têxteis⁷³.



FIGURA 32 – Claudia Lara, *Nido Monedero*, 2015, 30 x 30 cm. Curitiba.

Fonte: Cortesia da artista.

⁷³ 1º Epílogo - Claudia Lara “Trama e Memória”. Acesso em: 25/04/2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lgznVqZltM&t=4476s>

Embora tivesse retomado o interesse pelo têxtil, naquele momento ainda não conseguiu apresentar essas obras. A oportunidade no Museu Alfredo Andersen marcou sua volta por meio da pintura, com a série *Estruturas*, enquanto o trabalho em tecido precisou ser adiado. Diante das dificuldades de apresentar suas obras têxteis, em 2015, Claudia Lara viaja para uma residência em Córdoba na Espanha, na busca por transformar seu trabalho, retoma a série *Ninhos* (FIGURA 32) e protagoniza a exposição *Nidos Monederos*. A artista também elabora oficinas para os estudantes do Colégio *J. E. Neumann* em Madri, trabalhando com as crianças e com os pré-adolescentes os ninhos bidimensionais, abordando questões do pertencimento. Além disso, participa de outras exposições, durante os três meses na Espanha. Nesta viagem tem a oportunidade de ver uma exposição da artista Louise Bourgeois⁷⁴, artista fundamental para encorajá-la no meio têxtil. Sobre esse aspecto, comenta o curador Fabrício Vaz Nunes:

Surgem em 2015 os primeiros “ninhos”, intitulados “Ninhos Moedeiros”, inicialmente como acúmulos de matéria têxtil e objetos, como pequenas bolsas colecionadas de brechós grudadas a penduricalhos, maçarocas de linhas de lã, de seda, de qualquer tipo de linha, de velhos colares baratos. Como diz a artista: é como se alguém enfiasse a mão em uma velha gaveta e retirasse estes objetos que foram se enganchando uns nos outros, unidos pelo acaso do tempo; na verdade, associados pela operação da artista, escolhidos por analogias ou contrastes de cor, de material, ou por afinidades simbólicas, conscientes ou inconscientes. Em experimentos realizados em uma oficina ministrada a crianças na Espanha, no mesmo ano, Claudia se utilizou da própria matéria da tinta para fazer um tecido, tricotado a partir de linhas feitas de cola colorida: o experimento foi importante para os desenvolvimentos futuros de sua obra, precisamente por diluir os limites entre a linha de costura e a linha do desenho, entre o material reconhecidamente artístico e o fazer artesanal⁷⁵.

⁷⁴A artista usou o têxtil em muitas de suas obras, como uma via de catarse e transformação, que parte do autoconhecimento proporcionado pelo manuseio de tais materialidades, obras inspiradas pela sua própria vida e experiências pessoais. Influenciando significativamente gerações subsequentes de artistas, especialmente aqueles que exploram subjetividades em suas obras, através dos tecidos, linhas e costuras.

⁷⁵Catálogo “AVE MÃE”. Acesso em 25/04/2024. Disponível em:
<https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.



FIGURA 33 – Claudia Lara e Ida Hannemann, em sua última foto tirada juntas

Fonte: Facebook da artista Claudia Lara.

No mesmo ano, Claudia Lara participa da Bienal de Curitiba, entre outras exposições importantes para sua carreira. Participa também da pesquisa do livro *Ida Hannemann de Campos – Entre o Pincel e a Pena*, a artista pesquisou a artista em sua pós-graduação em artes visuais em 2005, com orientação de Artur Freitas, meu orientador nesta pesquisa sobre ela. Desta aproximação, nasce uma amizade entre as duas, que se perpetuou até a morte de Ida, em 2019. (FIGURA 33).

Em entrevista a artista comenta que estar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, sempre foi um sonho, quando descobriu a pós-graduação, ela se inscreveu. Embora as aulas tenham acontecido na Casa Gomm, foi muito bom fazer a pós-graduação e se aproximar da trajetória de Ida. Nas palavras da artista “Eu tinha aula com Artur de História da Arte Contemporânea, ele propôs que eu poderia escrever sobre a trajetória da artista ou sobre a parte política, optei pela trajetória da artista”. Claudia Lara complementa rindo, “eu estava quase perdendo o prazo, talvez

tenha sido mais difícil para ele, porque eu falava eu só quero pintar e ele dizia, vamos dar conta disso, aí você vai ser artista”⁷⁶.



FIGURA 34 - Obra coletiva *Segredos que Habitam* com as artistas Claudia Lara, Giovana Casagrande e Leila Alberti, 2017, intervenção com costuras, aplicações e bordados em voil, aplicação de bordados em pedras de rio, galhos secos e crochê, 3 x 6 x 6 metros. Curitiba. Fonte⁷⁷.

⁷⁶ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

⁷⁷ Claudia Lara. Acesso em: 11/05/2024. Disponível em: <https://www.claudialara.art/portfolio>



FIGURA 35 – Detalhes da obra *Segredos que Habitó*.

Fonte⁷⁸.

Nos anos seguintes continuou a afirmar sua identidade na arte, participando ativamente do circuito artístico brasileiro com exposições coletivas e individuais. Claudia Lara trabalha também como curadora em algumas exposições. Em 2016, por exemplo, a obra *Segredos que habitó*, uma obra têxtil (FIGURA 34 e 35), realizada em parceria com Giovana Casagrande e Leila Alberti é selecionada para o 66º Salão Paranaense.

⁷⁸ Ibdem



FIGURA 36 – Foto do Museu Alfredo Andersen com a obra têxtil de Claudia Lara, *Autoretrato*.

Fonte: Facebook da artista.



FIGURA 37 – Claudia Lara, *Casulo*, frente e avesso, 2019, pintura acrílica e bordado sobre tela, 168 x 136 cm. Curitiba. Fonte: cortesia da artista.

A exposição individual *AVE MÃE* em 2019 (FIGURA 37), no Museu Guido Viaro, representou um momento decisivo da carreira de Claudia Lara, marcando sua transição, da pintura para a arte têxtil, onde maioria das obras expostas foram obras têxteis e as pinturas ganham pontos de bordado (FIGURA 38), um projeto realizado com apoio do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba, com incentivo da Celepar.

O projeto *Ave Mãe* vem em continuidade a trabalhos anteriores em que a motivação e a reflexão surgiam de memórias afetivas em relação à figura materna. “Por isso o uso da matéria têxtil, que remete ao macio, ao aconchego, o uso de retalhos costurados e a inspiração em fotos de família em representação figurativa através de desenho e pintura”, aponta Claudia. A artista também comenta que essas obras espelham a sua representação pessoal do feminino. “As mulheres são esse emaranhado de pensamentos, sentimentos, emoções e ações no seu cotidiano”,

afirma⁷⁹. A curadora Uiara Batista define esse momento importante para a carreira de Claudia Lara como um processo pictórico entre o têxtil, o bordado, a tecelagem e a costura:

Todos têm significação própria, embora façam parte costumeira da artesania feminina. Sabe-se que desde o alvorecer dos tempos, as primeiras atribuições da mulher estavam ligadas a arte de fiar e que a artesã brasileira se difere completamente das de outros países latinos, por considerar-se a pré-história brasileira a mais remota encontrada nas Américas, o que a destaca é o pensamento⁸⁰



FIGURA 38 – Claudia Lara, *Nove Meses*, 2016, assemblage. tecidos, fios, crochês e objetos variados, 9 módulos de 40 x 30 cm por módulo. Curitiba. Fonte: cortesia da artista.

⁷⁹ Claudia Lara – Visita guiada pela exposição Ave Mãe. Acesso em: 20/06/2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SD0IK2X1RE>; Acesso em: 20/03/2025

⁸⁰ Catálogo “AVE MÃE”. Acesso em 25/04/2024. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/72d33638-bcb3-4b59-90ab-4d57a9e83d6f>.

A memória da mãe da artista, falecida quando ela tinha apenas 21 anos, assim como a ausência da experiência da maternidade, estão profundamente presentes nesta exposição. Em sua busca por pertencimento, a artista resgata lembranças maternas, como se vê na obra *Nove Meses* (FIGURA 38). Nela, a artista utiliza resíduos têxteis que guardou ao longo dos dez anos em que se dedicou à pintura — materiais acumulados ao acaso do tempo, presentes de amigos, como linhas e lãs, ou pequenos objetos garimpados em brechós, como bolsas e colares. Esses elementos são reunidos na obra por meio de contrastes de cor e textura, compondo uma narrativa sensível e afetiva. Sobre essa obra e a exposição como um todo, a artista e pesquisadora Eliana Brasil comenta, em seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná:

A poética de Claudia Lara, em suas obras têxteis, é carregada pela lembrança contundente do falecimento da mãe em sua fase adulta, que leva a artista a usar essa matéria como forma de resgatar a memória da mãe, avós e tias e pela ausência de filhos, simbolizada pelos ninhos vazios.⁸¹



FIGURA 39 – Artistas que ajudaram Claudia Lara nos bordados e costuras para a Exposição *Ave Mãe*: Vavá Diehl, Themis Busse, Marilza Stamm, Eliana Brasil, Raquel de Lara, Suely Medeiros Piccione, Marileia Caralp de Lara, Veronica Filipak. Fonte: Cortesia da artista Claudia Lara.

⁸¹ SILVA, Eliana: *A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil*, 2019, p. 38

Lara revela que o projeto se desenvolveu como uma experiência coletiva transformadora, destacando que para cumprir com os prazos do edital, ela precisou da ajuda de outras artistas assistentes, neste processo de criação coletiva a artista começa a gostar do bordado manual, técnica que, até então, não fazia parte de sua prática artística, voltada apenas para o bordado à máquina. No entanto, devido à alta demanda, passou a auxiliar as suas assistentes nos bordados manuais, incorporando gradualmente essa técnica às suas obras. Iniciou pelos pontos básicos e, com o tempo, passou a criar pontos próprios, sempre em troca constante com as oito artistas assistentes (FIGURA 39).

Essa não foi a primeira experiência coletiva de Claudia Lara marcada por valor e afetividade, ela também participou de forma efetiva do grupo *Fiandeiras*, formado por voluntárias que produzem mantas, cachecóis e gorros em tricô e crochê para doação a lares de idosos em situação de vulnerabilidade, além de enxovais de bebê. Para Claudia Lara, esse movimento de coletividade e a transmissão de saberes sempre foram aspectos essenciais e profundamente enraizados na cultura das artes manuais.⁸²



FIGURA 40 – Claudia Lara preparando sua obra para a exposição *Maria Bueno*
Fonte: Instagram da artista.

⁸² LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.



FIGURA 41 – Claudia Lara, *Maria Bueno*, 2022, bordado em máquina, 90 x 80 cm. Curitiba. Acervo do Museu Alfredo Andersen. Fonte: Cortesia da artista.

Outro exemplo de trabalhos coletivos, foi em 2021, onde Claudia Lara participa da residência *O Corpo na Linha de Borda – Espaço Compartilhado de Criação*, no Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, MUMA, onde cria uma de suas principais obras têxteis, com o nome de *Cura Ancestral*. No ano seguinte participa da exposição coletiva *Maria Bueno e tantas outras*, no Museu Casa Alfredo Andersen, onde a artista explora a real Maria Bueno, retratando-a como mulher negra. (FIGURAS 40 e 41)⁸³.

Claudia Lara passa a ter liberdade para explorar seu universo têxtil e é reconhecida por isso. Por exemplo, em 2023 participa de duas exposições individuais, *Sementeiras* na Soma Galeria, em Curitiba, e da exposição *Descendentes*, no Instituto Internacional Juarez Machado, Joinville, SC, ambas com curadoria Celaine Refosco.

Ainda em 2023 participa das coletivas *Andar pelas Bordas – Bordado e gênero como práticas de cuidado*, na Arte132 Galeria em São Paulo, com curadoria de Lilia Shwartz e da exposição *Dos Brasis – arte e pensamento negro*, a mais abrangente exposição dedicada exclusivamente a produção de artistas negros, no SESC Belenzinho na cidade de São Paulo. Com curadoria de Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, esta exposição itinerante está atualmente no Rio de Janeiro, no Centro Cultural SESC Quitandinha e conta com nomes como Artur Bispo do Rosário, Rosana Paulino e Sônia Gomes, grandes referências para a artista⁸⁴.

Em 2024 a Exposição individual *Distância Mínima*, na galeria que atualmente representa a artista Claudia Lara, Diáspora Galeria, São Paulo, SP. Curadoria Alex Tso. Além de três exposições coletivas no mesmo ano: *Deslocamentos têxteis*, Espaço Cultural BRDE, Curitiba, PR, Raízes do Tempo, Galeria Zuleika Bisacchi, Curitiba, PR, curadoria de Ana Rocha, 2024, Ida Hannemann De Campos - Universo Familiar, Museu Guido Viaro, Curitiba, PR, Curadoria de Heloisa Campos e Claudia Lara, 2024. Em 2025, sua carreira continua intensa, com várias exposições coletivas e individuais. Todas com obras têxteis.

Até o momento, observamos que foi preciso muita dedicação para que a artista afirmasse sua identidade na arte têxtil. Percebendo que ao se dedicar exclusivamente

⁸³ Claudia Lara. Acesso em: 28/04/2024. Disponível em: <https://www.claudialara.art/portfolio>

⁸⁴ *Ibdem*

à pintura, sua arte estava limitada a superfície bidimensional e distante da sua maior vontade. Fios e tecidos passaram a ganhar cada vez mais espaço em suas obras, refletindo uma tendência contemporânea nas artes visuais. Conectadas ao campo da subjetividade, essas obras adquirem diferentes camadas ao incorporarem referências afetivas e ancestrais, enriquecendo ainda mais o universo artístico de Claudia Lara e sua pesquisa sobre pertencimento. Hoje a artista é representada pela Diáspora galeria da Cidade de São Paulo, uma galeria de arte contemporânea, construída e gerida por pessoas racializadas: artistas, equipe e parceiros. A Diáspora nasceu para questionar o mercado artístico tradicional e promover arte que inspira, contar histórias e cria conexões com seus admiradores a partir da riqueza de outras narrativas.⁸⁵

Ademais, as obras de Claudia Lara evidenciam uma potência na arte contemporânea, ao utilizar retalhos e acumular objetos, ela traz do mundo real o argumento para sua perspectiva acerca da sua poética. Retirando esses objetos do seu ciclo funcional a artista mostra ser possível requalificá-los como objetos de arte, desta forma, Claudia Lara também contribui para uma contínua reinterpretação e valorização de objetos cotidianos no contexto artístico. Além disso, ao trazer retalhos a prática de colagem, inspirada nas obras de Gustav Klimt, seu trabalho também reflete a influência do simbolismo e do orientalismo, comuns na arte do início do século XX. Com isso, sua poética tem o poder de combinar diferentes elementos da arte contemporânea para criar uma harmonia visual única.

⁸⁵ Diáspora Galeria: Acesso em: 22/02/2025: Disponível em: <https://diasporagaleria.com.br/>

2. TECER PARA PERTENCER

2.1. Pertencer em coletivo



FIGURA 42 – Foto do Coletivo *Ero Ere* – Mulheres Artistas.

Fonte⁸⁶.

Consolidando sua trajetória na arte têxtil, Claudia Lara também participou da criação do coletivo de mulheres negras *Ero-Ere*, fundado em 2018 (FIGURA 42). A iniciativa surgiu a partir da inquietação dela e da artista Eliana Brasil, que, enquanto realizava uma pesquisa universitária sobre a presença de mulheres negras na arte, percebeu a invisibilidade dessas artistas no cenário curitibano.

⁸⁶ Coletivo *Ero Ere* - <https://eroere2018.wixsite.com/coletivo-eroere/quem-somos>

Na época, Eliana Brasil estagiava no ateliê de Claudia Lara e, após diversas conversas sobre essa ausência de mulheres negras nos museus, ambas decidiram formar um coletivo que abrisse espaço e visibilidade para artistas negras da cidade. Cada uma convidou outras artistas de sua rede de contatos, dando origem à formação inicial do *Ero-Ere*, composta por Claudia Lara, Eliana Brasil, Fernanda Castro, Kênia Coqueiro, Lana Furtado, Lourdes Duarte e Walkyria Novais.⁸⁷



FIGURA 43 – Eliana Brasil no ateliê da artista Claudia Lara. Curitiba.

Fonte: Cortesia da artista.

⁸⁷ Reportagem Coletivo *Ero Ere* – UFPR TV: <https://www.youtube.com/watch?v=eWfkr7t61EQ>

O Coletivo também virou tema de pesquisa da artista e pesquisadora Eliana Brasil, em seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná, denominado *Coletivo Ero Ere: A busca por identidade negra e vínculo ancestral na arte contemporânea de Curitiba*, em 2018-2019, sobre o encontro com a artista Claudia Lara, (Figura 43) ela comenta:

Após esse encontro – que considero um divisor de águas, por culminar no presente trabalho –, pela forma casual como se deu, tendo em vista as buscas anteriores, foi surpreendente identificar a presença de ao menos uma artista profissional atuante e com extenso currículo artístico. Encontramos muitos pontos em comum, tanto na nossa vivência quanto em nossa arte, principalmente por conta da linguagem têxtil das linhas, bordados e crochês presentes nas obras de Claudia que muito se aproxima da minha própria produção e poética em pintura desenvolvida na Universidade. Além da materialidade têxtil, nossos trabalhos se conectam pela herança e ao mesmo tempo memória das mulheres da família. Em Claudia há uma forte relação com o materno. A veia têxtil é herdada das lembranças da loja de roupas que a mãe mantinha e que ela cresceu acompanhando desfiles e lojas de armarinhos.⁸⁸

Sobre o Coletivo *Ero Ere* é um grupo de artistas visuais negras, residentes em Curitiba, que se reuniu em 2018 com o propósito de dialogar sobre o fazer artístico e as afinidades poéticas das artistas. O interesse em se criar este coletivo surgiu da necessidade de se valorizar a cultura africana e afro diáspórica, principalmente aquelas executadas por mulheres negras, que contribuem para a promoção e desenvolvimento da população negra, para estimular a interlocução com o público e com a crítica especializada, intensificando o debate sobre as questões que envolvem a arte negra produzida na contemporaneidade. Com o propósito não somente de realizar exposições, mas também a debater a relevância da presença negra na produção artística contemporânea, levantando questões visando a reflexão de discussões da perspectiva da diversidade e do entendimento das dimensões do multiculturalismo, focando na função social da arte. Ao discutir as implicações desse

⁸⁸ SILVA, Eliana: *A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil*, 2019, p. 35

posicionamento, o coletivo tem a intenção de contribuir com a construção desse paradigma, baseado na reverberação do gesto artístico feminino afro diaspórico.⁸⁹

O coletivo Ero Ere tem seu nome inspirado na língua *yorubá*, onde significa "salve a gamaleira". A *gamaleira* é uma árvore de raízes fortes, um símbolo religioso de matriz afro-brasileira. O coletivo foi formado em 2018 com o objetivo de dialogar sobre o fazer artístico e as afinidades poéticas entre as artistas, tendo a ancestralidade em comum como ponto de partida. O nome *Eró Erê* foi escolhido para representar a força e a resistência das mulheres negras, assim como a árvore que serve de símbolo para o coletivo. A *gamaleira*, com suas raízes profundas e sólidas, é uma metáfora para a identidade e a história do povo negro, que busca na ancestralidade a força para a reconstrução e a afirmação.⁹⁰

A formação de um coletivo artístico por mulheres negras em Curitiba representou um gesto político e afetivo de resistência frente ao apagamento histórico e cultural. Essa união foi fundamental para Claudia Lara, pois fortaleceu sua presença no campo das artes e intensificou sua busca por pertencimento, no sentido profundo proposto por bell hooks, como uma necessidade de sair da margem e de existir com dignidade em espaços historicamente negados. Como afirma a autora: "Estar à margem é fazer parte do todo, mas estar fora do corpo principal. Esse é um espaço de abertura radical, uma margem que é ao mesmo tempo lugar de repressão e de resistência. É essa marginalidade que devemos preservar, que deve ser nossa morada."⁹¹

Eliana Brasil ao pesquisar a ausência da representatividade de artistas negras nas artes visuais em Curitiba, também em seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais, em 2018-2019, após pesquisar no *google* e não ter resultado sobre artistas negras em Curitiba, investigou duas mostras lhe chamaram a atenção, *Presença Negra em Curitiba* (2018) – realizada na Casa Romário Martins e a exposição itinerante *A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil*, promovida

⁸⁹ Site oficial do Coletivo Ero Ere. Acesso em: 10/07/2025. Disponível em: <https://eroere2018.wixsite.com/coletivo-eroere/quem-somos>

⁹⁰ *Ibdem*

⁹¹ bell, hooks, 2019, p. 169

pelo Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM. Sobre essa pesquisa a artista e pesquisadora diz:

Sobre a mostra “Presença Negra em Curitiba”, embora a exposição resgate nomes de extrema importância para a formação do Estado e prestigie artistas homens e mulheres negras de múltiplas linguagens, como a música, dança e teatro, ela deixa de fora uma importante categoria. Nas Artes Visuais, os homens de distintas gerações estão lá homenageados, mas a mostra não contempla nenhuma artista mulher. E a exposição itinerante; “A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil”, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM, vem desde 2018 sendo exibida em diferentes espaços culturais do Paraná. Embora o tema seja contundente e pertinente à nossa vivência, não há na mostra a participação efetiva e/ou protagonismo de artistas negras. A partir de exposições como estas, que tratam exatamente da importância da contribuição da mulher negra ou da população negra para a cidade ou para o 33 país, mas que no século XXI ainda negam o protagonismo ou deixam de fora categorias que também deveriam ser igualmente visibilizadas, encontramos em Curitiba um grave problema de ordem racista e sexista: o da perpetuação das práticas predominantes tratadas pelos pesquisadores e artistas que norteiam este trabalho. As duas exposições são igualmente problemáticas, porém nesta última - “A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil” - há ainda um agravante maior, que é a repetição da representação pelo olhar do outro, tão denunciado por Rosana Paulino e Renata Felinto sobre as histórias negras e suas identidades na arte.⁹²

Outra forma de investigação de Eliana Brasil, sobre as artistas negras foi por meio de visitação ao setor de pesquisas do MAC, que conta com ampla documentação de artistas estaduais e nacionais em seu acervo documental. Nesse setor foi possível localizar, com ajuda das funcionárias, duas pastas contendo registros sobre Maria Nicolas.⁹³

Mesmo com seus trabalhos levados para a Nigéria, representando o Brasil durante o Festival de Arte Negra (1972), e tendo marchands importantes, como José Carlos Sade e Ivany Moreira, o que de mais grave se pôde

⁹² SILVA, Eliana: *A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil*, 2019, p. 30-31

⁹³ Maria Nicolas foi professora, poeta, novelista, teatróloga, dramaturga, historiadora, biógrafa e pintora. Por suas pesquisas recebeu vários prêmios e títulos. Principais obras escritas da autora: Alma das ruas; O Paraná na Câmara dos deputados. Em 1959, com sessenta anos, passou a se dedicar à pintura, participando de várias exposições coletivas e individuais.

considerar dentro dessa breve pesquisa é que o vasto material sobre sua vida e trajetória tanto artística como de pesquisadora se restringe ao Acervo Documental do Museu. No acervo de obras do MAC não foi localizada nenhuma tela de Maria Nicolas. A contribuição poética da pintora negra “primitiva” segue distante do grande público do MAC. Apesar que já tenha sido apontado que talvez Nicolas seja a única artista negra presente nos acervos do Paraná, este trabalho identificou junto à Fernanda Castro, um trabalho fotográfico da própria artista no acervo do MON, com data de aquisição no ano de 2013. Sendo assim o número sobe para duas artistas negras representadas pelos museus paranaenses, dado que nada altera em questão de relevância e que coloca essas instituições em evidente posição de desinteresse em democratizar seus acervos, uma postura que contribui substancialmente para o silenciamento, negação e apagamento de identidades de um grupo que contribuiu massivamente para a constituição do estado. Embora a pesquisa realizada até o momento entre as 229 mulheres do acervo não gerasse nenhum retorno sobre a presença de alguma artista negra, o que era algo já esperado. Contudo, o atual trabalho investigativo e determinado do MAC em reavaliar os critérios de como pensar a arte contemporânea, colocando o Museu em diálogo com novas narrativas e práticas curatoriais inclusivas, permite visualizar um horizonte próximo e mais humanizado, no qual a diversidade de culturas que formam a identidade local tenha igual espaço de manifestação e representatividade.⁹⁴

Por esses motivos citados na pesquisa de Eliana Brasil que podemos ver a importância do coletivo *Ero Ere*, como uma reparação histórica necessária para abrir caminhos para as artistas negras de Curitiba, ao longo de dois anos foram exposições e oficiais em importantes instituições de arte de Curitiba e Rio Grande do Sul, com grande receptividade do público.

A primeiras ações do Coletivo acontecem em 2018, por intermédio de Edna Coqueiro, então coordenadora da pasta da Diversidade Racial da Sede da Secretaria de Educação-PR, teve por iniciativa intermediar as primeiras participações do Coletivo em dois importantes espaços de Curitiba durante o mês de novembro: Museu Paranaense e na própria SEED-PR. Depois disso o coletivo organiza uma exposição no Museu da Sanepar, onde a artista Walkyria Novais, funcionária do local, ficou responsável pela intermediação e curadoria das obras.“A artista Claudia Lara

⁹⁴ SILVA, Eliana: *op. cit.*, p. 50

contribuiu com seu dinamismo e experiências anteriores, assumindo a frente das duas primeiras mostras e indicando a participação da produtora artística, o que deu um caráter maior de profissionalismo para as atividades".⁹⁵



FIGURA 44 – Folder da Exposição *Ero Ere Negras Conexões* no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba – MAC. Fonte: Instagram da artista Claudia Lara.

⁹⁵ *Ibdem*

Em 2019, realizaram uma mostra com o nome de *Ero Ere: negras conexões* (FIGURA 44), no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), que até então não possuía nenhuma obra de mulher negra em seu acervo. A curadora Ana Rocha, que anteriormente havia organizado uma exposição apenas com obras do acervo, deparou-se com essa ausência, o que reforçou a relevância histórica e simbólica da exposição do coletivo naquele momento. Além da mostra, cada artista propôs oficinas, ampliando o alcance do projeto e estabelecendo vínculos de escuta, criação e partilha com o público. Sobre os enfrentamentos para a realização da exposição, Eliana Brasil diz:

O caminho para chegar ao efetivo contrato com o museu passou então por instâncias governamentais como as Secretarias de Justiça e a de Cultura, e pelo Conselho de Igualdade Racial do Paraná. Mas só foi possível de ser concretizado devido ao encontro de ações e políticas afirmativas advindas de uma demanda social que busca incansavelmente resgatar valores e promover culturalmente a identidade da população negra paranaense, contribuindo com a diminuição das desigualdades raciais no estado.⁹⁶



FIGURA 45 – *Ninhos Paisagem*, 2018, 130 cm de diâmetro, bordado sobre tecido. Curitiba. Exposição Estratégias do Feminino, Farol Santander POA, 2019. Fonte: Cortesia da artista.

⁹⁶ SILVA, Eliana: *op. cit.*, p. 48

O coletivo *Ero Ere* também foi convidado pela curadora Fabrícia Jordão a participar da exposição *Estratégias do Feminino*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, exposição que reuniu ao todo, sessenta artistas mulheres, uma experiência marcante para Claudia Lara. Ela conta que foi especialmente emocionante estar na mesma exposição que exibia obras de Sonia Gomes, artista que admirou e estudou ao longo de sua trajetória. A participação no Coletivo *Ero Ere* representou, portanto, uma fase fundamental de fortalecimento artístico e simbólico na sua busca por pertencimento. Nesta exposição a artista Claudia Lara apresenta o que ela chama de *Ninhos Paisagem*, diferente dos ninhos coloridos, estes em preto e branco, nas palavras da artista: um ninho como paisagem e acolhimento coletivo, um ninho para as mulheres que precisam ser acolhidas⁹⁷. (FIGURA 45).

Contudo, ao longo do tempo, Claudia Lara começou a sentir um distanciamento em relação às direções poéticas do grupo. Enquanto ela se voltava para questões de memória, afetividade e ancestralidade, outras integrantes do coletivo se inclinavam para abordagens mais diretamente políticas. Reconhecendo esse descompasso, a artista decidiu se afastar do grupo de maneira respeitosa, reafirmando sua necessidade de trilhar um caminho mais alinhado às suas necessidades poéticas, não deixando de reconhecer a importância desse movimento coletivo para sua carreira e encontro com seu pertencimento.⁹⁸

⁹⁷ Claudia Lara: <https://www.claudialara.art/portfolio>

⁹⁸ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

2.2. Viver onde eu possa caminhar

O racismo e o sexismº estão na raiz de sentimentos de não pertencimento e de quanto a ancestralidade de mulheres negras como a artista Claudia Lara, está intimamente relacionada a um caminho de cuidado e cura. Na busca por reconhecimento e de um lugar simbólico no mundo, a artista tece reflexões sobre suas experiências e sentimentos, que a levam em uma busca por pertencimento. Além disso, o pertencimento é construído através de conexões genuínas, empatia e ações que mostram que a pessoa é valorizada em todos os espaços que frequenta. A autora bell hooks reflete sobre as origens de sensações de não pertencimento, relacionadas a construção de identidades negras:

Assim como muitas pessoas da minha geração, quero encontrar meu lugar neste mundo, experimentar a sensação de retorno ao lar, a sensação de estar ligada a um local. Nessa procura por um lugar de pertencimento, fiz uma lista do que precisarei para fincar raízes. O primeiro item é: viver onde eu possa caminhar. Preciso ser capaz de andar até o trabalho, até uma loja, até um lugar onde eu possa me sentar, tomar um chá e socializar. Ao caminhar, consigo demarcar minha presença, como alguém que reivindica a terra, criando uma sensação de pertencimento, uma cultura do lugar⁹⁹.

⁹⁹ hooks bell, 1952-2021. Pertencimento: uma cultura do lugar/ bell hooks: tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022. p.22.



CLAUDIA DE LARA

“Cabelo não Identificado” - 2-20

30 x 30 cm

Fotografia

2007

Valor Políptico: R\$ 1800,00

CLAUDIA DE LARA

“Cabelo não Identificado” - 3-20

30 x 30 cm

Fotografia

2007

Valor Políptico: R\$ 1800,00

FIGURA 46 – Claudia Lara, *Cabelo não identificado*, 2017, fotografia e colagem, 30 x 30cm. Curitiba.

Fonte: Cortesia da artista.

A ancestralidade africana de Claudia Lara vem da família de sua mãe, seu pai tem ascendência espanhola, o que fez com que a artista unisse memórias na procura de sua identidade negra, através de retalhos e imagens do álbum de família. Por meio da arte passa a narrar sua própria história. Foi observando no cotidiano que a artista entendeu como o racismo opera na sociedade. Por exemplo, gerando conflitos com o próprio corpo e pressões para adequar-se aos padrões de beleza, impostos as mulheres cotidianamente (FIGURA 46). Sobre esse aspecto, nos diz a artista e pesquisadora negra Grada Kilomba que o termo “cotidiano” refere-se ao fato de que

essas experiências não são pontuais. “O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento discreto”, mas sim uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém, no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar¹⁰⁰.

A autora também nos elucida que no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que “estão no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem.

Segundo um dos principais pensadores, crítico da dominação colonial e racismo Frantz Fanon, pessoas negras sempre têm sua vida pautada pela questão racial em todos os momentos, a pele é sempre uma condição ou um fator de impacto que nunca passa despercebido:

A estrutura racial imposta, engendrada pela branquitude europeia colonizadora, criou um lugar para o sujeito negro e o despersonalizou. A ideia de que pessoas negras são sempre colocadas como o outro e nunca como o eu, pressupõe uma ideia de perda, pois no racismo o indivíduo é retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como branca.¹⁰¹

Sobre o mesmo aspecto, em tom irônico, a autora Cida Gomes, nos elucida sobre como a branquitude opera, no que ela chama de pacto da branquitude:

É evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter seus privilégios e excluir os negros. Mas é como se assim fosse: as formas de exclusão e de manutenção de privilégios nos mais diferentes tipos de instituições são similares e sistematicamente negadas ou silenciadas. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos

¹⁰⁰ KILOMBA, G. Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019, p. 77

¹⁰¹ FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008, p. 112

a ele. Tal fenômeno evidencia a urgência de incidir na relação de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercada de silêncio. Nesse processo, é fundamental reconhecer, explicitar e transformar alianças e acordos não verbalizados que acabam por atender a interesses grupais, e que mostram uma das características do pacto narcísico da branquitude.¹⁰²

Dessa forma, o pertencimento e o olhar ancestral são expressos através dos fios. Ao trazer sua mãe, avós, tias e primas para o estado da arte, resgatando hábitos ancestrais, Claudia Lara amplia as reflexões que não afetam apenas ela, mas sim uma coletividade, que representa uma cultura de pertencimento, de ser, existir e resistir, desafiando os privilégios da branquitude.

As marcas deixadas pelo racismo em Claudia Lara geram um desconforto que a leva a buscar refúgio na arte têxtil, um espaço onde ela consegue se distanciar dos modelos identitários preconcebidos. Lugar onde a artista encontra a potência de sua subjetividade, uma linha de fuga que orienta sua obra artística. Para Deleuze e Parnet, essa linha de fuga é um trabalho sobre nós mesmos, um devir na construção de outras formas de vida, permitindo a criação de novas formas de existência: “De certa forma dir-se-á que, numa sociedade, o que está primeiro são as linhas de fuga, os movimentos de fuga. Por que estes antes de serem uma fuga para fora do social, longe de serem utópicos ou ideológicos, são constitutivos do campo social, do qual traçam a inclinação e as fronteiras, de todo o devir”¹⁰³.

¹⁰² CIDA, Bento. *O Pacto da branquitude*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁰³ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2004, p. 163.



FIGURA 47 - Claudia Lara, *Mãe ou todo mundo quer ser amado*, 2014, desenho costurado na máquina de costura, retalhos, 90 x 60 cm. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

De encontro com seu devir, foi em 2014 que Claudia Lara estava decidida a reintegrar e se dedicar mais a arte têxtil, reconhecendo a riqueza e a profundidade que a manipulação desses tecidos e materiais poderiam agregar às suas criações, decidiu resgatar essa técnica, reinventando e proporcionando um novo sentido para seu trabalho artístico. Nessa perspectiva, a obra que marcou esse momento em sua carreira foi *Mãe ou todo mundo quer ser amado* (FIGURA 47), um reencontro com sua ancestralidade.

Motivada pela ausência de sua mãe, o amor por ela precisou ser revisitado em vários momentos de sua carreira. Nos revela hooks, que em algum momento a morte toca todos nós e mesmo quando a dor do luto parece interminável, ser uma pessoa amorosa significa estar aberta ao luto e a dor: “A forma como vivemos o nosso luto é informada pelo fato de conhecermos ou não o amor. Uma vez que amar permite que nos desapeguemos do medo, esse ato também guia o nosso luto. Nosso luto, nossa permissão para que sintamos a perda de pessoas que amamos, é uma expressão de nosso compromisso, uma forma de comunicação e comunhão”¹⁰⁴.

Claudia Lara compartilhou em uma entrevista, por não ter conhecimento sobre racismo na época que cuidava de suas avós, não deu devida importância e o devido valor, para o fato de que, elas eram mulheres de baixa renda, vindas de Santa Catarina para trabalhar como empregadas domésticas e zeladoras. Imersa em outro universo, não reconheceu o quanto essas mulheres lutaram para sobreviver. Embora nunca tenha aceitado que o racismo pudesse atrapalhar sua carreira, passou a se preocupar em evidenciar, como a vida foi difícil para essas mulheres. Com a arte têxtil passa a homenageá-las, buscando uma aproximação também com suas avós, tias e primas¹⁰⁵.

¹⁰⁴ HOOKS, Bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020, p. 230.

¹⁰⁵ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

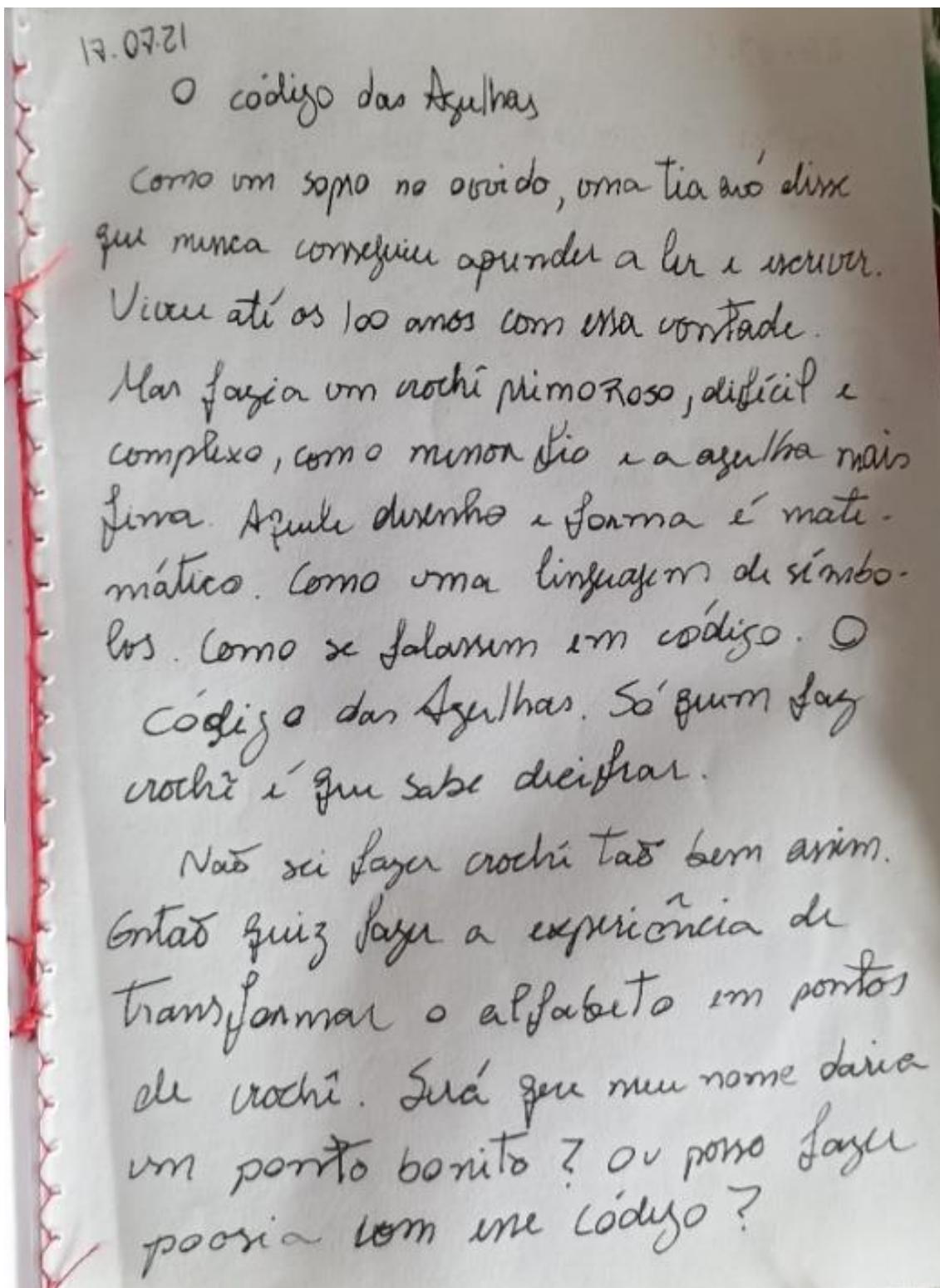


FIGURA 48 – Claudia Lara, caderno de artista.

Fonte: Cortesia da artista.



FIGURA 49 – Fotos da série *Código das Agulhas* e fotos que deram origem aos bordados.

Fonte: Cortesia da artista.

É neste cenário, em que Claudia Lara reconhece a cultura de seus ancestrais, a configuração do lugar e do afetivo como elemento norteador da sua pesquisa artística. A partir dessa linha de sentidos, a artista transforma memórias em verdadeiras obras de arte, trazendo essas mulheres de sua família para o estado da arte, através do álbum de fotografias de família. Como podemos observar na série *Código das Agulhas*, (FIGURAS: 48 e 49).

Segundo Oliveira, memórias pessoais tornam-se movimento de resistência contra a apatia e a amnésia – sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia e por setores sociais dominantes. A leitura pessoal das memórias se contrapõe à amnésia e a apatia que o oferecimento frequente de informações acarreta na cultura atual:

Nesse contexto, surgem criações plásticas impregnadas de africanidade ou que valorizam uma poética afro-brasileira (pertencente a artistas negros e não-negros) que se valendo dos signos, cores, materiais e motivos da tradição africana criam novos léxicos. O percurso das raízes africanas na arte moderna e contemporânea é bastante intenso. Das manifestações coloniais às vanguardas artísticas no início do século XX, a estética africana incorpora diversos discursos: o do “exótico”; o do “novo”; o da “identidade”, o da “alteridade” e, por fim, o da “memória”¹⁰⁶.



FIGURA 50 – Claudia Lara, *Eu fiz essa roupa*, 2023. feltragem, bordado e renda de fio de costura, 150 x 70 cm. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Alecsandra Matias de et al. Memória da Pele: O Devir da Arte Contemporânea Afro-Brasileira. Arte e Cultura da América Latina, v. 25, 2012. p.37.

Na esteira dessa reflexão, na obra *Eu fiz essa Roupa* (FIGURA 50), Claudia Lara retrata a sua bisavó, usando um vestido que ela mesma havia confeccionado. A partir desta obra, passa a ampliar seus desenhos na máquina de costura e as telas geralmente são toalhas compradas ou ganhadas de presente. Para Arthur Danto, em se tratando de objetos comuns construídos em grande escala, a ressignificação ocorre sem perdas de sentido, pois seu sentido primário permanece, porém, acrescido de outros sentidos que se farão com a obra. Essa parte com qualidades representacionais deve dizer respeito a alguma coisa, ter um conteúdo ou significação, estar imbuído de ideias e contextos, que referem-se a um acréscimo aos sentidos buscados pelo ser humano em seus objetos funcionais.¹⁰⁷

Ao trazer essas mulheres negras de sua família para os museus, ela desafia o espaço tradicionalmente consagrado a pessoas brancas e reivindica a visibilização delas e de seus trabalhos manuais. Apesar disso, Claudia Lara ouviu muitas vezes que, suas obras deveriam abordar mais questões raciais, as pessoas frequentemente esperam ver elementos como as suturas de Rosana Paulino em seu trabalho. No entanto, o que a artista faz também é um ato de resistência, seja de forma intuitiva ou consciente. Como observa Deleuze na palestra “O que é o ato de criação”: “Todo o ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo”¹⁰⁸. Um exemplo dessa resistência, foi que apesar dos desafios que afastaram Claudia Lara da arte têxtil, ela persistiu até poder circular em todos os ambientes, ocupando lugares que foram negados a seus ancestrais. Para ela, assim como para várias mulheres negras, achar seu lugar no mundo significa resistir. A autora bell hooks apropria-se de Scott Russel para explicar a importância de encontrar um lugar de pertencimento nos dias de hoje:

É raro que alguém, por escolha própria, se estabeleça e se envolva com um lugar, a ponto de conhecer as flores silvestres, as pedras e os políticos. Hoje o desafio é estar em qualquer lugar em oposição a lugar algum, é pertencer

¹⁰⁷ DANTO, Artur, *apud* LITTIG Sabrina Vieira. Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea. 2015. Acesso em 01/06/2024. Disponível em:
https://sappg.ufes.br/tese Drupal/tese_8879_Reflex%F5es%20sobre%20a%20apropria%E7%E3o%20de%20objetos%20na%20arte%20contempor%E2nea.pdf

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? A transcrição da conferência Qu'est-ce que l'acte de création?, traduzida por José Marcos Macedo, foi publicada na Folha de São Paulo em junho de 1999. Paris, 1987.

de verdade a um lugar em particular, dedicar-se a esse lugar, tirar força e coragem dali, habitar não simplesmente uma carreira ou uma conta bancária, mas uma comunidade [...]. Uma vez que você se compromete com um lugar, você começa a compartilhar a responsabilidade do que acontece ali¹⁰⁹.

A memória de artistas negros e não negros nas artes visuais traz consigo o debate e a exposição dos grandes temas socioculturais que atingem a cada indivíduo participante de uma coletividade. Oliveira nos diz que a força vital da arte africana, outrora revestida pelo moderno e agora travestida pela contemporaneidade, retoma as referências de uma ancestralidade que há tempos foi perdida – “elos que jamais serão restaurados. Tal como os tons de pele, essa memória é hibridizada na arte contemporânea brasileira. Porém, é justamente o processo de reconstrução desses laços afros é que torna essa produção artística tão singular”¹¹⁰.

Na mesma linha de sentido, a autora ainda nos diz que para o artista contemporâneo, cultivar a memória é essencial para reafirmar o significado do passado, especialmente na América Latina, onde a história é marcada por colonização e políticas pós-independência. A memória coletiva, frequentemente manipulada para propósitos políticos ou orientações de conduta, é revisada ao longo do tempo. Na arte, essa memória pode ser afirmada ou negada, servindo como um esforço cognitivo para refletir sobre fatos ou momentos que remetem tanto ao artista quanto ao público. A arte congela esses momentos no espaço expositivo, criando narrativas fragmentadas e indiretas que impedem uma leitura única e linear¹¹¹.

¹⁰⁹ hooks bell, *op. cit.*

¹¹⁰ OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Memória da Pele: O Devir da Arte Contemporânea Afro-Brasileira. Arte e Cultura da América Latina, v. 25, 2012. p.41.

¹¹¹ OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Narrativas latino-americanas: Memória, identidade, gênero e resistência, p. 283. Acessado em: 10/05/2024. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/d0e20be2-418b-4d07-941cd2891ceaa01c/ALE001_narrativaslatinas.pdf

3. O FIO COMO MORADA

3.1. Jardim Ancestral



FIGURA 51 – Claudia Lara, Instalação *Jardim Ancestral*, 2021, materiais têxteis diversos - crochê, bordados manual, feltragem, tricô, tule e rede de nylon, 200 x 300 cm. Acervo da artista, Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

Jardim Ancestral (FIGURA 51), é uma obra onde Claudia Lara pode mostrar todo o acúmulo de materiais têxteis que vinha guardando, enquanto direcionava sua produção artística para a pintura. Muitos desses artefatos foram doados por amigos que sabiam do desejo da artista em criar grandes instalações têxteis, usando materiais e procedimentos considerados a princípio não artísticos, bem como o tom confessional da obra. No que se aproxima da ideia de Arthur Danto sobre o "desaparecimento do puro" nas artes, destacando a expansão de suportes e materiais artísticos para além da pintura e da escultura, que eram consideradas formas de arte

predominantes até o modernismo. Danto argumenta que essa diversificação resulta na inespecificidade do que é arte, desafiando as definições convencionais, os espectadores muitas vezes se deparam com obras que não se encaixam em categorias tradicionais, como quadros ou esculturas, levando-os a questionar o que estão vendo. Essa falta de definição confortável obriga as pessoas a lidar com o desconhecido, com o que ainda não tem uma categoria estabelecida na mente.¹¹²

Claudia Lara ao lidar com o desconhecido produziu *Jardim Ancestral*, durante a pandemia da COVID-19, inicialmente com o nome de *Cura Ancestral*, feita para a exposição coletiva *O Corpo na Linha de Borda: Espaço compartilhado de criação*. Em um período em que se discutiam os limites do corpo, a cura, a vida e a morte, quando Claudia Lara não podia sair de casa, buscou equilíbrio em seu jardim. Refletindo sobre o que poderia compor esse espaço, resgatou memórias de infância, por exemplo, dos jardins de suas avós, lugares onde ela se sentia livre. Diante disso, a artista decidiu que a obra teria as flores das suas avós, como gérberas, *physalis* e suculentas.



FIGURA 52 - Fotos do caderno de artista, que ficou exposto com a obra.

Fonte: Cortesia da artista.

¹¹² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 15.

Neste processo de pesquisa para a obra, a artista descobriu que sua bisavó havia sido benzedeira, ajudava mulheres com problemas de gravidez e seu jardim era repleto de plantas medicinais. Foi desse reencontro e conversa com suas ancestrais que Claudia Lara foi dando forma ao seu jardim ancestral. Como descreveu em seu caderno de artista (FIGURA 52), para a exposição:

Assim, como uma griote, escrevi um conto com essas questões.

E o têxtil costurando as linhas. Em um jardim vamos nos sentar, descalças em um calorzinho gostosos.

Sentadas em cadeiras estão minhas três avós: Gérbera, Physalis e Suculentas.

Gérbera me faz tranças no cabelo “Pra que alisar ou cortar? Vamos fazer um desenho bem bonito nesse trançado, como um caminho florido!”

Physalis bordava um tecido com histórias de família, através de palavras e formas que remetiam a natureza. Que trabalhão usar tantas cores.

A avó branca, Suculentas, faz crochê com meias de nylon velhas, revezando com um tapete de crochê de tiras de pacote de leite. Gosto mais do crochê com as cores de pele das meias transparentes.

Hoje ela estava mais quieta – com certeza conversando com os espíritos.

Minhas irmãs voltavam com quitutes, que as avós tinham preparado para a nossa tarde. Já sentavam também na grama para ouvir quais seriam as histórias do dia.

As avós pretas, Gérbera e Phylasis, estavam mais falantes, como se uma falasse e a outra lembrasse mais um ponto. Histórias dos seus: parentes, casas, quintais, viagens... Tudo mesclado com mistérios, simpatias, moral e saudade.

Mulheres que sabem equilibrar força, talento, beleza, sabedora e afeto.

Quando era engraçado, Suculentas saia do silêncio para dar sua risadinha.

E chorávamos juntas com as histórias de injustiça e medo.

Essas não dão saudade. Essas tem todo dia, e que bom que além de chorar, estamos aqui a conversar! Porque medo, ainda temos e a gente não quer mais isso nas histórias, dos filhos, netos e bisnetos.



FIGURA 53 – Foto da obra exposta no Museu Municipal de arte de Curitiba, 2021.

Fonte: Facebook O Corpo na Linha de Borda.

Para a exposição Claudia Lara usou uma cadeira como representação do corpo, a artista nos conta que a cadeira estava sempre presente em sua memória, mas demorou para achar um sentido para ela na obra. (FIGURA 53).

Através das palavras de Claudia Lara, podemos observar como a criação do seu jardim ancestral a levou a um mundo de imaginação. Ao cultivar esse jardim simbólico, mergulha em um diálogo silencioso, mas potente com suas ancestrais, usando a criatividade como meio de resistência e celebração. Essa obra não é apenas uma instalação artística, mas um espaço de cura e reconexão, onde as histórias e tradições de suas avós são honradas e preservadas.

A autora bell hooks argumenta que uma forma de nos aproximarmos de nossas ancestrais é através da natureza. Essa conexão com o ambiente natural permite um reencontro espiritual e cultural com nossas raízes, conhecendo a nós mesmos através da arte. A autora também afirma que a criatividade não é quieta, ela é um processo dinâmico e vibrante que nos leva a explorar nossas memórias e identidades de maneiras profundas e significativas.

Para mim a criatividade não é quieta, é comum surgir a vontade de criar como um arrebatamento do meu âmago. Igual aos terremotos, esse arrebentamento indica um despertar, a inquietação dos meus sentidos, a possibilidade de me mover pela imaginação como uma onda feroz prestes a me arrastar, me levar para outro plano, um lugar de êxtase. A raiz da palavra “êxtase” significa “para fora e de pé”, e é isso que faz a criatividade: permite ao criador mover-se além de si em direção a um lugar de possibilidade transcendente, a um lugar na imaginação, onde tudo é possível[...]. Os artistas reconhecem a visão que precede a criação de uma obra, vinda de um lugar que não se pode nomear nem localizar, um lugar de mistério. E essa reverência não uma competência exclusiva de quem é escolarizado nem algo passível de aprendizado; ela é democrática. É uma experiência que pode ocorrer com qualquer um, independente de raça, gênero, nacionalidade, classe; pode estar presente em qualquer um que faça arte¹¹³.

Diante da inquietação de Claudia Lara em um período difícil para todos, ela se volta para os jardins de sua infância, onde sentia-se verdadeiramente protegida e livre para ser a menina que era. Além disso, onde o seu senso inicial de identidade ainda

¹¹³ hooks bell, 1952-2021. Pertencimento: uma cultura do lugar/ bell hooks: tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022, p. 193-194.

não tinha sido forjado pelo mundo patriarcal, branco e capitalista. Ao resgatar as conversas com suas ancestrais, também resgata as dores dessas mulheres.

A cor exuberante do jardim de Claudia Lara, juntamente com as texturas, transmite uma sensação de afetividade e aconchego aos olhos de quem as contempla. É como se a pintura fosse reencarnada de materiais que mulheres de sua família já usavam em seus trabalhos manuais para exercitarem sua criatividade. Elementos profundamente enraizados no universo têxtil que nos levam a penetrar no universo simbólico da artista. As flores no jardim flutuam, belas e diversas, convidando o espectador a sentir o aroma de sua flor preferida ou de seu jardim idealizado. Cada flor e cada cor evocam memórias e tradições, conectando o presente ao passado, as escolhas vegetais que compõem a obra são um tributo a sua mãe, tias e avós, simbolizando continuidade, indo além da mera representação visual. Através de uma abordagem sensorial e simbólica, Claudia Lara oferece uma obra que é tanto um refúgio quanto uma revelação, um espaço onde a memória e a identidade florescem juntas.

Ademais, as distintas formas de montagem empregadas nesta obra de Claudia Lara refletem uma abordagem experimental, característica da arte contemporânea, desafiando as convenções tradicionais da composição artística. Sua apropriação interessada, onde elementos são cuidadosamente escolhidos e integrados de maneira intencional para criar comentários críticos ou poéticos, mostra a influência das práticas pós-1990. Um período marcado pela interdisciplinaridade e pela desconstrução das fronteiras entre diferentes mídias e suportes. Contexto em que a pintura frequentemente se expande para incorporar elementos tridimensionais e técnicas mistas, fundindo-se com elementos escultóricos e materiais não tradicionais. Muito explorado por artistas que criaram obras que, assim como *Jardim Ancestral*, desafiam a definição clássica do que constitui a pintura.

3.2. Lua do Crescer, Plenilúnio e Lua da Cura



FIGURA 54 – Estandartes das *Luas do Crescer, Plenilúdio e Lua da Cura*, 2019, 1,60 x 70 cm cada um deles. Fonte: Cortesia da artista.

Como destacado pela autora Lucy Rowland Lippard, desde os anos 60 muitos artistas começaram a desafiar a natureza tradicional da arte, movendo-se em direção a um processo que enfatizava a ideia sobre o objeto. Essa desmaterialização do objeto de arte resultou em práticas que privilegiavam a efemeridade e a temporalidade até hoje, utilizando materiais simples e não convencionais que muitas vezes se deterioravam ou desapareciam completamente com o tempo. Essa abordagem não apenas questionava a permanência e o valor intrínseco das obras de arte, mas também destacava a importância do conceito e da experiência sobre a forma física.¹¹⁴

¹¹⁴ Lippard, Lucy & Chandler, John. "A desmaterialização da arte". Arte & ensaios. 25: 151-165. Acesso em: 01/06/2024. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf

Entretanto, a ideia de que a arte pode ser experimentada para extrair uma ideia ou destacar um esquema intelectual, assim como para perceber sua essência formal, contrasta com a premissa formalista de que pinturas e esculturas devem ser olhadas como objetos, em vez de referências para outras imagens e representações. Na arte visual contemporânea, essa abordagem mais conceitual desafia a visão tradicional ao enfatizar a importância do processo, do contexto e da experiência do espectador na interpretação da obra de arte.

Em *Lua do Crescer, Plenilúnio* e *Lua da Cura*, (FIGURA 54), Claudia Lara desafia essa lógica formalista e através de uma escrita de si, traz uma nova perspectiva sobre a arte têxtil. Por outro viés, revelando a riqueza e a profundidade das suas experiências, a artista nos permite olhar para os estandartes também com um enfoque feminista. A obra em si, nos faz refletir sobre a condição da mulher na sociedade, desafiando as narrativas convencionais sobre o papel e a representação das mulheres. Neste sentido é importante observar a singularidade de cada obra. Sobre o mesmo aspecto acrescenta os autores Rago e Veiga:

Torna-se importante delinear mais precisamente as formas do “cuidado de si” estudadas por Foucault. Ao estudar a Antiguidade Clássica, o filósofo encontra as “artes da existência” ou “técnicas de si”, que se referem às práticas refletidas por meio das quais os indivíduos procuram elaborar a própria vida como obra de arte, criando para si certos valores estéticos e éticos, além de afirmar liberdades. O que interessa ao autor é perceber na tradição histórica ocidental o desenvolvimento de sofisticadas práticas de subjetivação, em um modo de vida pautado pela liberdade, não pelos assujeitamentos instaurados na Modernidade¹¹⁵.

¹¹⁵ RAGO, M. e VEIGA-NETO, A. “Para uma vida não fascista. Margareth Rago e Alfredo Veiga Neto (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica, 2009.



FIGURA 55 – *Lua do Crescer*, 2019, pintura, feltro, linho, com aplicações e bordados, 160 x 60cm.
Acervo Museu de Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

Através de um cuidado de si, surgem as “Luas” de Claudia Lara, para a artista *Lua do Crescer* (FIGURA 55) representa a Lua Crescente. Ela é simbolizada pelo verde da primavera, com pouco vermelho, refletindo a primeira menstruação e a transição da menina para mulher, que agora pode ou não ser mãe. As sementes presentes representam o potencial para novos começos.



FIGURA 56 – *Plenilúnio*, 2019, pintura, feltro, linho, com aplicações e bordados, 160 x 60 cm. Acervo da artista. Curitiba. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹¹⁶.

¹¹⁶ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra72749/estandarte-plenilunio>

Já a obra *Plenilúnio* (FIGURA 56) representa a Lua Cheia. Esta é mais clara e brilhante, adornada com lantejoulas, brilhos e miçangas, refletindo a maturidade da mulher que sabe o que quer da vida. Muitas vezes já sendo mãe, sentindo-se poderosa e confiante.



FIGURA 57 – *Lua da Cura*, 2019, pintura, feltro, linho, com aplicações e bordados, 160 x 60 cm.
Acervo da artista. Curitiba. Fonte: Cortesia da artista.

A última obra *Lua da Cura* (FIGURA 57) representa a Lua Minguante. Esta fase simboliza a própria artista, a mulher que atingiu a maturidade ao chegar na menopausa, marcada pela sabedoria adquirida pela experiência de vida, esta mulher agora compartilha seus ensinamentos. Claudia Lara usa elementos como um xale, frequentemente usado por mulheres na menopausa devido aos fogachos, cores mais intensas, simbolizam esta etapa de recolhimento e introspecção.

Nestas obras é interessante notar como se constrói o olhar para o feminino e como elas se aproximam das discussões de gênero. Por exemplo, durante sua travessia pelo climatério, Claudia Lara enfrentou intensos sangramentos¹¹⁷, um processo doloroso e transformador que ela simboliza na obra *Lua da Cura* através da cor vermelha. Com isso, a artista expõe questões do seu corpo de uma forma subversiva, questionando os parâmetros mais comuns de representação de mulheres na arte. Penso ainda, que ao expor questões dos ciclos femininos, a artista desvela toda a sua subjetividade, dentro de uma temática ainda pouco abordada na sociedade, lembrando que no passado muitas mulheres foram dadas como “loucas” nesta transição para a menopausa. A autora Margarete Rago, usando como apporte os estudos de Foucault nos diz que, após décadas de debate sobre as causas feministas, ainda estão em pauta “técnicas e práticas de produção de si” como movimento “para libertar as mulheres da colonização de seus corpos e psiques”. Ainda sobre o feminismo, Rago elucida:

O feminismo tem uma dimensão política profundamente crítica e libertadora, que não pode ser negligenciada, afinal, foram e têm sido imensas as suas contribuições, especialmente ao questionar as formas e as práticas masculinas de um mundo que, misógino, é opressivo para as mulheres, e ao mostrar a maneira pela qual a ciência fundamentou essas concepções, com seus conceitos sedentários, mascarando sua realidade de gênero. Portanto, o feminismo trouxe esperança, juntamente com novas imagens do pensamento, ao revelar que o mundo poderia ser outro, isto é, feminino e filógino, e que as mulheres não são apenas sistemas reprodutivos passivos, nem natureza transbordante e incontrolável ameaçando destruir a cultura, com seu desejo ninfomaníaco e selvagem, como sugerem várias peças e

¹¹⁷ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

filmes dos inícios do século 20, a exemplo de “Salomé” e de “O Anjo Azul”

118

Nessa linha de sentidos, para hooks, por exemplo, o trabalho de tecelãs de colchas de retalho, deveria ser revisado a partir de um enfoque feminista, que considere, classe, gênero e raça. A autora acredita que diferentemente das mulheres brancas, com acesso a materiais e tempo para produzir suas colchas, as mulheres negras exercitavam a imaginação criativa, apesar das dificuldades econômicas e das condições opressivas que enfrentavam. Eram dotadas de um senso estético passado de geração a geração, uma estética opositora, pois se opunha à ideologia hegemônica que insistia – e ainda insiste – em negar as pessoas negras capacidade de sentir e proporcionar sentimentos estéticos autênticos, com valor não somente para a comunidade negra¹¹⁹.

Considerando as produções discursivas e imagéticas, Claudia Lara ressalta com uma delicadeza ímpar a influência da lua nos ciclos, no humor e na própria essência do planeta, onde o corpo da mulher está no centro. A artista tece úteros, óvulos, sangue e matérias orgânicas, elementos costurados com pontos de bordado, matéria que já foi tão desvalorizado na história da arte. Cada ponto parece encontrar seu lugar de forma precisa, formando imagens que confundem e encantam o olhar. Com tecidos, como o linho, em tons suaves e lãs em cores vibrantes, Claudia Lara tece texturas que ampliam o gesto cartográfico, enquanto a matéria orgânica tridimensional dissolve as fronteiras entre o avesso e o direito. O que antes estava oculto agora se revela, em um espetáculo de beleza e urgências do que não é dito pelo senso comum, mais muito abordado por feministas.

Ao escutar Claudia Lara falar sobre as “Luas”, as sensações e reflexões produzidas nos levam a refletir sobre mulheres que vivem à margem da sociedade e não receberam uma educação sexual adequada, não tiveram oportunidade de estudar ou não discutem assuntos como a menstruação no ambiente familiar. Consequentemente, desconhecem seus ciclos e seus próprios corpos. Mesmo aquelas que são mais informadas, muitas vezes, não percebem quando entram no

¹¹⁸ RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 26.

¹¹⁹ hooks bell, 1952-2021. *Pertencimento: uma cultura do lugar/ bell hooks: tradução de Renata Balbino*. São Paulo: Elefante, 2022, p. 193-194.

climatério ou sequer sabem o significado da palavra, já que esse é um tema tabu em uma sociedade etarista. Desta forma a artista está levantando uma pauta importante do feminismo:

Eu já estou na menopausa, então a última lua que é a *Lua da Cura*, representa a mulher mais velha. Ela pode trazer a cura, não porque ela estudou mais e é mais sábia, mas porque ela viveu mais, então tem coisas que ela sabe pelo próprio viver. Ali tem um xale, eu entendi o porquê do xale na menopausa, porque vem o calor você tira o xale, vem o frio você se enrola no xale. O vermelho mais escuro que simboliza e a lua minguante, considerada a da lua do recolhimento. Não tem como negar, está comprovado a influência da lua nos planetas, nos humores. Então é muito perfeito nesse sentido de obra que tem a ver com o orgânico¹²⁰.

A ausência da maternidade também é abordada nesta obra. Em uma entrevista, perguntei a Claudia Lara se ela tinha o desejo de ser mãe, ela me respondeu que, antes de passar pela cirurgia de pan-histerectomia, tinha certeza de que não queria ter filhos. Contudo, à medida que esse problema de saúde foi se agravando, ela começou a pensar sobre a maternidade. Não se trata de arrependimento, mas de uma reflexão sobre o senso comum e a influência das mídias, que muitas vezes afirmam que, uma mulher só é completa se for mãe. Como apontado por Navarro Swain:

As mulheres têm-se tentado, há quatro ou cinco séculos, no Ocidente, atribuir um modelo, uma forma singular centrada em seu corpo, em sua capacidade reprodutora. Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria às mulheres enquanto a verdadeira mulher. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a autorrepresentação das mulheres em torno da figura da mãe¹²¹.

A arte contemporânea tem sido profícua nesse sentido, o pensamento feminista hoje comprehende que ser feminista não é algo natural para todas as mulheres, mas resulta de práticas sociais e culturais. Ao trazer questões do corpo para sua obra,

¹²⁰ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

¹²¹ NAVARRO-SWAIN, T. "Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade". In: Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares/ organizadora Cristina Stevens. –Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007, p. 203.

Claudia Lara desvela questionamentos e incômodos, buscando uma aceitação do corpo, na transição da mulher madura para a anciã, buscando uma reinvenção de si. Rago investiga como essa prática de mulheres geram transformações no cotidiano, sobretudo por seu caráter relacional:

Não se trata de práticas individualistas burguesas, que isolam o indivíduo da comunidade e o fecham dentro de si mesmo, como prega o “culto californiano do corpo”. Muito ao contrário, essas práticas de si são ao mesmo tempo relacionais, pautadas pela abertura pessoal à alteridade, próximas daquilo que Deleuze entende como devir. A cultura de si define uma intensificação das relações de si para consigo, mas não como narcisismo, e sim através de relações interindividuais, trocas e comunicações, como prática social. A ética como estética da existência é entendida como organização da vida, a relação dos indivíduos e a relação de si para consigo, como liberdade frente às normas e às convenções, como artes, enfim, que se opõem a formas fascistas de vida¹²².

Podemos ver a poética de Claudia Lara, como uma prática social, que provoca reflexões profundas sobre a identidade e a corporeidade, desafiando os padrões estéticos e normativos impostos pela sociedade. Ao explorar temas como a maturidade e o envelhecimento, a artista subverte as narrativas tradicionais que frequentemente marginalizam as mulheres mais velhas. Esse processo de criação torna-se uma ferramenta de transformação pessoal e coletiva, ampliando as fronteiras do que significa ser mulher em um mundo em constante mudança. A obra de Claudia Lara celebra a diversidade dos corpos e experiências das mulheres, mas também convida o público a questionar e redefinir suas próprias percepções sobre feminilidade, autonomia e sexualidade.

¹²² RAGO, Margaret. “Foucault, a Subjetividade e as Heterotopias Feministas”. In: ALVAREZ, M.C.; MISKOLCI, R.; SCAVONE, L. (Orgs.). O legado de Foucault. São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 101-118

3.3. Estratos Cúmulos



FIGURA 58 - Claudia Lara, *Estratos Cúmulos*, 2020. Instalação, bordado manual e bordado com máquina de costura sobre filó, bolas infláveis, 130 x 400 x 100 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba. Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná¹²³.

Estratos Cúmulos (FIGURA 58) é um tipo de nuvem com aparência estável, mas que apresenta instabilidade em seu interior. A obra é feita de várias camadas de filó e uma última camada sobre a qual a artista aplica bordados, os bordados em máquina de costura foram feitos por Claudia Lara e reproduzem fotos de seus familiares, já os bordados manuais foram feitos pela artesã Suely Piccioni e pelas senhoras da Associação São Roque, comunidade do Bairro Guaraituba, de Curitiba.

Nas palavras da artista: “Eu vejo essa obra como um diálogo com minha família, com tios, mãe, avós, bisavós. Esse diálogo remete a vida, a realização, a insatisfação, as reuniões, as confraternizações desses familiares com suas questões, que em certo momento não foram faladas, porque o racismo era um tema tabu, que não podia ser tratado. São diálogos que não existiram, por isso a obra é como um conto imaginário

¹²³ A obra faz parte do acervo adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, aquisição pelo Prêmio 67º Salão Paranaense, que Claudia Lara ganhou. Acesso em 15/05/2024. Disponível em: <https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Categoria-2-Claudia-Lara>

com personagens reais”¹²⁴. Sobre a obra Claudia Lara acrescenta em entrevista: “Essa nuvem é viva de coisas guardadas que eu posso acessar a qualquer momento, para de alguma forma elas estarem vivas, aqui no meu diálogo, nos museus ou em outros lugares”¹²⁵.

Para Claudia Lara essa obra é uma ficção biográfica, por meio das quais ela constrói as próprias memórias. Diante disso não podemos exigir veracidade em sua totalidade. Sobre esse aspecto reflete Tvardovskas que vivências individuais se misturam com as memórias emblemáticas, “Não podemos exigir um sentido de veracidade ou autenticidade, já que na maioria das vezes, a arte não responde a essas preocupações. Evocam memórias trazidas a público que não tem o sentido de explicar linearmente o porquê da produção de determinada obra”¹²⁶.

Com *Estratos Cúmulos*, Claudia Lara desata todos os nós e os transforma em linhas, que trazem tudo aquilo que foi compreendendo sobre o significado de sua existência como mulher negra. Contendo muitas camadas que são representadas pela artista de forma grandiosa e suspensa no teto, aos olhos de quem passa, essas camadas não podem mais ser ignoradas. Nesta medida, Claudia Lara ressalta a urgência de falar sobre o racismo que afeta tantas vidas. A obra também representa a presença física em um lugar enquanto o pensamento está em outro, ou ainda, as múltiplas janelas abertas em um ambiente virtual. Além disso, remete a fotografias e memórias, armazenadas nas nuvens digitais.

¹²⁴ *Ibdem*

¹²⁵ LARA, Claudia. Entrevista a Angela Patricia Niespodzinski, ateliê da artista, Curitiba, 30/04/2024.

¹²⁶ TVARDOVSKAS, L. “Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade”. Labrys, n.17, 2010. Acessado em 20/05/2024. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys17/arte/luana.htm>



FIGURA 59 - Detalhes da obra *Estratos Cúmulos*- tio da artista.

Fonte: Cortesia da artista.

O voal ou tule estampado, não formam apenas figuras femininas, mas trazem todos os familiares da artista para esse encontro, como seu tio com uma máquina de fotografia antiga (FIGURA 59). Bordados coloridos feitos a mão que se entrelaçam

com bordados à máquina, para nos mostrar que o tempo de cada um é diferente. O bordado à máquina, surge das urgências, já para bordar à mão é preciso desacelerar a vida, mas como desacelerar em um mundo onde nos ensinam a sermos produtivos o tempo todo? Em uma realidade paralela a essa, grupos se organizam nas redes sociais ou fora dela, para fazer crochê, tricô e bordado manual, promovendo atitudes criativas que reforçam laços de proximidade, autonomia e consciência do próprio lugar no mundo, semelhante à construção de malhas têxteis. Essa prática reflete uma tendência de retorno aos modos de vida ligados aos processos naturais e tecnologias leves, anterior à industrialização, conhecida como *Slow Culture*. A fragilidade dos elementos, remetem a fragilidade das memórias, onde os esquecimentos são preenchidos com a imaginação.

Claudia Lara se alimenta do passado para seguir em frente. Imaginado um mundo onde as pessoas só se comuniquem por signos, se assim for a vontade delas, e não por falta de oportunidade para estudar e aprender. *Estratos Cúmulos* (FIGURA 60) vai além da sua aparência física de camadas de filó e bordados. Ela representa um diálogo profundo com a ancestralidade e as questões raciais que permeiam a vida da artista e de sua família. Claudia Lara transforma sua arte em um espaço de reflexão e reconhecimento das lutas e histórias não contadas devido ao racismo. Ao entrelaçar técnicas manuais à máquina, ela cria uma ponte entre passado, presente e futuro, afirmindo sua busca por identidade e representatividade. A obra é uma chamada à ação para confrontar e discutir o racismo estrutural, ao mesmo tempo que celebra a resistência da artista. Assim como em outras obras da artista, também podemos notar experimentações envolvendo justaposições e sobreposições de elementos visuais e materialmente diferentes, quando então se desdobra no uso imprevisto do *ready-made* e do *objet trouvé*, neste último, onde prevalece o gesto da escolha. O *objet trouvé* se distingue do ready-made essencialmente por ser escolhido não pela indiferença, mas justamente pelo oposto, por gosto e afinidade, sendo reconhecido neste um achado estético, desde um objeto natural como uma concha, ou artificiais como cartões postais e fotografias. Qualquer material pode fazer parte do processo criativo.¹²⁷

¹²⁷ LITTIG, Sabrina Vieira. Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea. 2015. Acesso em 01/06/2024.
Disponível:https://sappg.ufes.br/tese Drupal/tese_8879_Reflex%5Fes%20sobre%20a%20apropria%E7%E3o%20de%20objetos%20na%20arte%20contempor%E2nea.pdf

Além disso, podemos dizer que a obra *Estratos Cúmulos* é um manifesto visual, que enfatiza a importância de lembrar e honrar o passado enquanto se constrói um futuro mais justo e inclusivo. O acúmulo de elementos apropriados e o peso da gravidade em camadas adicionam uma profundidade e tangibilidade únicas. Essa técnica integrada a múltiplas formas de montagem não só enriquece essa obra, mas também reflete a evolução contínua da arte contemporânea, onde a materialidade e o processo são fundamentais, convidando o espectador à reflexão e ao diálogo.



FIGURA 60 – Claudia Lara e a obra *Estratos Cúmulos* no Museu Oscar Niemeyer.

Fonte: Cortesia da artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu de um desejo orgânico de dar continuidade a um percurso investigativo iniciado na graduação, centrado na potência expressiva da arte têxtil. O que era uma certeza vaga – a vontade de seguir nesse caminho – encontrou seu norte definitivo no encontro com a artista Claudia Lara, cuja fala, marcada por uma conexão profunda com a linguagem têxtil e uma postura artística consciente, foi verdadeiramente catalisadora. Ouví-la dissertar sobre a *Lua da Cura* e suas conexões com a experiência da menopausa ecoou profundamente em um momento de transição pessoal, o meu próprio ingresso no climatério. Esse momento de identificação não foi meramente subjetivo; ele ilustrou, de forma potente, a capacidade da arte de operar como espelho, território de reconhecimento e elaboração de experiências comuns a tantas mulheres, muitas vezes silenciadas. Foi a partir desse lugar de conexão entre o pessoal e o político que esta tese se construiu.

Desta forma esta pesquisa permitiu aprofundar o entendimento sobre a potência da arte têxtil contemporânea, a partir da trajetória singular da artista Claudia Lara, que com fios, retalhos e memórias, constrói uma poética que entrelaça ancestralidade, afetos e resistência. Através de suas obras, Lara desvela muito mais do que domínio técnico, a artista revela camadas subjetivas e simbólicas profundas, transformando o que foi invisibilizado, marginalizado e silenciado em narrativas visuais que ampliam os limites do campo artístico contemporâneo. Sua prática artística questiona e tensiona as fronteiras entre o doméstico e o público, o artesanal e o artístico, o privado e o coletivo.

No gesto de bordar suas memórias familiares — como nas obras *Mãe ou todo mundo quer ser amado*, *Código das Agulhas* e *Eu fiz essa roupa* —, Claudia Lara costura também uma crítica ao apagamento das histórias de mulheres negras. Os tecidos tornam-se suportes de afeto e resistência. Ao trazer suas avós, tias e primas para o estado da arte, ela confronta uma história da arte majoritariamente branca, propondo uma outra narrativa, enraizada em vivências negras, femininas e populares. Essa poética do cuidado, da escuta e da memória é particularmente visível na obra *Jardim Ancestral*, em que retalhos e materiais têxteis descartados ganham nova vida como instalação.

O pertencimento, neste contexto, não é apenas um desejo subjetivo, mas uma construção simbólica profundamente atravessada por questões de raça e gênero. O fio, que une e reconfigura, torna-se ferramenta de pertencimento, de reconstrução identitária, e de presença no universo das artes, onde a dimensão autobiográfica é central para essa construção. Ao bordar as mulheres de sua família, em especial aquelas relacionadas à sua ancestralidade materna, Claudia Lara não só tece vínculos interrompidos pelo racismo e pelo patriarcado, como também se reconhece como mulher negra, artista e agente de transformação social.

Outro elemento fundamental evidenciado por esta pesquisa foi a importância da coletividade na formação e na afirmação da artista. A participação de Claudia Lara no coletivo *Ero Ere* e em outras redes colaborativas demonstra como o entrelaçamento de vozes negras fortalece não apenas a visibilidade de suas integrantes, mas também possibilita a construção de narrativas que desafiam o racismo estrutural e o machismo no circuito das artes. A experiência compartilhada entre mulheres negras artistas se revela como espaço de cura, força e resistência, que amplia as possibilidades de representação e reconhecimento.

No campo da arte contemporânea brasileira, o trabalho de Claudia Lara é emblemático por seu compromisso em romper com hierarquias cristalizadas que ainda desvalorizam a arte têxtil ou feita por mulheres. A trajetória da artista, que vai muito além desta pesquisa, também iluminou a necessidade urgente de ampliar os espaços institucionais, acadêmicos e museológicos para a presença de mulheres negras e para as produções que desafiam as normas hegemônicas da arte. Além disso, a poética da artista nos convida a repensar o conceito de pertencimento — não apenas como uma busca individual, mas como um processo coletivo e político. Ao costurar, bordar e remontar retalhos, Lara compõe uma morada simbólica, um espaço onde as histórias ancestrais, as dores e alegrias das mulheres negras se encontram, se curam e se reafirmam.

Ao final, esta pesquisa foi também um exercício de escuta ética e de reconhecimento das complexidades envolvidas na relação entre pesquisadora e a artista pesquisada. A consciência dos limites do lugar de fala, a abertura para o diálogo e o compromisso com uma perspectiva interseccional foram fundamentais para a construção de um estudo que respeita a singularidade da trajetória da artista Claudia

Lara e sua inserção em contextos sociais, culturais e políticos amplos. Ademais o trabalho desenvolvido aqui contribui para ampliar o reconhecimento da arte têxtil enquanto campo legítimo de criação e pesquisa.

A continuidade dessa pesquisa pode se desdobrar em outras frentes, incluindo aprofundamentos nas relações entre arte, memória e resistência, bem como estudos sobre coletivos artísticos de mulheres e o impacto da arte têxtil na cena contemporânea brasileira e internacional. Também é imprescindível que mais artistas e pesquisadores se debrucem sobre essas temáticas para fortalecer o campo e contribuir para a transformação das estruturas excludentes que ainda persistem. Em síntese, a trajetória de Claudia Lara não é apenas a história de uma artista, mas a representação de uma luta coletiva. Seu trabalho têxtil abre fios que nos conectam com múltiplas temporalidades, territórios e subjetividades, convidando-nos a costurar, junto com ela, um mundo mais inclusivo, plural e cheio de possibilidades.

Por fim, esta investigação permitiu não apenas um aprofundamento teórico sobre as práticas artísticas ligadas ao têxtil, mas também um mergulho afetivo na potência criativa de mulheres negras que transformam suas histórias em obra. A trajetória de Claudia Lara inspira e desafia, ao afirmar que fazer arte é também um modo de existir, de resistir e de tecer, com cada ponto, novas possibilidades de mundo. Sua poética nos convida a repensar o que é arte, quem a produz e quais histórias ela pode e deve contar.

Referências Bibliográficas

- BACIC, Roberta. **Arpilleras da resistência chilena.** Curadoria: Roberta Bacic. Apresentação: Paulo Abrão. Brasília: Biblioteca Nacional, 2012.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino: a costura da memória.** Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidez: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan; JAGGA, Allison M. (org.). **Gênero, corpo, conhecimento.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de autoanálise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. **Labrys: estudos feministas**, n. 1-2, jan.-dez. 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem ao mundo da tapeçaria.** Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 128.
- CHADWICK, Whitney. **Histórias das mulheres, histórias feministas.** Vol. II – Antologia. São Paulo: Masp, 2019.
- CHADWICK, Whitney. **Mulheres, arte e sociedade.** Tradução de Sônia Torres. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2021. p. 25.
- CHADWICK, Whitney. **História das mulheres, histórias feministas.** v. 2: Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 52.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- CIDA, Bento. **O Pacto da branquitude.** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Crítica e clínica.** São Paulo: Editora 34, 2011.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière.** Madrid: Cátedra, 2007.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsões políticas do desejo.** São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar.** São Paulo: Editora Elefante, 2022.
- HOOKS, bell. **Erguer a voz, pensar como feminista, pensar como negra:** Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019, p. 101-104.
- INGOLD, Tim. **Linhas: uma breve história.** Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.
- INGOLD, Tim. Encontrando arte com palavras: o filósofo como antropólogo. Trad. Mayane Batista Lima; Laísa Maida Pinto Lima. **Ponto Urbe** [Online], n. 30, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- INGOLD, Tim. Encontrando arte com palavras: o filósofo como antropólogo. Tradução de Mayane Batista Lima e Laísa Maida Pinto Lima. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 30, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/12334>. Acesso em: 04 jun. 2024.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar.** Curitiba: Sobifluência, 2016.

- LIPPARD, Lucy R. **The pink glass swan: selected feminist essays on art.** New York: The New Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**, n. 25, p. 151-165, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- LITTIG, Sabrina Vieira. Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea. 2015. Disponível em: [inserir URL se houver]. Acesso em: 1 jun. 2024.
- MCLAREN, Margaret A. **Feminism, Foucault, and embodied subjectivity.** New York: State University of New York Press, 2002.
- MESSIAS, Ana Karlla. **Kantayeni: cartilha de ensino de história afrofeminista.** São Cristóvão: ProfHistória/UFS, 2022.
- NAVARRO-SWAIN, Tania. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: STEVENS, Cristina (org.). **Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares.** Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. p. 203-220.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.
- NOCHLIN, Linda. **Histórias das Mulheres, Histórias Feministas. Vol. II – Antologia.** São Paulo: Masp, 2019. p. 77
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de et al. Memória da pele: o devir da arte contemporânea afro-brasileira. **Arte e Cultura da América Latina**, v. 25, p. 37-52, 2012.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Narrativas latino-americanas: memória, identidade, gênero e resistência. *Artigo Online*, 20___. Disponível em: [inserir URL se houver]. Acesso em: 10 maio 2024.
- OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina.** Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2022. p. 71. Disponível em: [inserir URL se houver]. Acesso em: 18 mar. 2024.
- PARKER, Rozsika. **The subversive stitch: embroidery and the making of the femininity.** Londres: I.B. Tauris, 1984.
- PAZ, Octavio. **O Uso e a Contemplação.** Tradução; Alexandre Bandeira. São Paulo: Editora Cultura e Ação, Revista Raiz n.3 p.82-89. 2006
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2008.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: EDUSC, 2005.
- PERROT, Michelle. As mulheres e suas imagens. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **Imagens da mulher.** Porto: Afrontamento, 1992.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas: Unicamp, 2013.
- RAGO, Margareth. **Escritas de si, parrésia e feminismos.** Campinas: Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. Foucault, a histeria e a aranha. In: MUCHAIL, Salma T.; FONSECA, Marcio A. da; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **O mesmo e o outro: 50 anos de História da Loucura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 3, p. 61-75, jul./set. 2001.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 1–25, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo>. Acesso em: 06 fev. 2024.

ROCCO, Renata D. F. M. Notas sobre a exposição Transbordar: transgressões do bordado na arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 4, n. 2, p. 220-229, maio 2020.

ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 1–25, 2024. p. 43.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). **Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. 2006. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/suely/Geopolitica_da_cafetinagem.pdf. Acesso em: 04 abr. 2024.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. 1997. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/suely/Uma_insolita_viagem.pdf. Acesso em: 05 abr. 2024.

RUFINO, Alessandra Ramalho. **A arte de Beth Moysés: performance e ativismo feminista**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Eliana: **A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil**, 2019

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 45, p. 87-106, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questão de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista de Antropologia e Arte**, ano 02, v. 01, n. 2, 2010.

SWAIN, Tania Navarro. História: construção e limites da memória social. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo (org.). **História e arqueologia em movimento**. São Paulo: Anablume, 2008a.

SWAIN, Tania Navarro. Os limites do corpo sexuado: diversidade e representação social. **Labrys: estudos feministas**, n. 13, jan./jun. 2008b. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/identidad/tania.htm>. Acesso em: 11 out. 2023.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Autobiografia nas artes visuais: feminismos e reconfigurações da intimidade. **Labrys: estudos feministas**, n. 17, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys17/arte/luana.htm>. Acesso em: 14 nov. 2023.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernando Magalhães e Rosângela Rennó**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. **Revista Aulas**, Campinas, n. 7, p. 59-96, 2010. Dossiê Estéticas da Existência.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Rosana Paulino: “É tão fácil ser feliz”. **Revista Gênero**, Niterói, v. 10, n. 2, p. 125-139, 2012.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras**. 2013.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CLAUDIA LARA

Entrevista realizada no dia 30 de março de 2024, no ateliê da artista.

P: Angela Patricia Niespodzinski (entrevistadora)

C: Claudia Lara (entrevistada)

P: Cláudia como surgiu o seu interesse em ser artista?

C: Eu lembro de desenhar muito bem, desde criança, tinha o meu pai que desenhava muito bem, foi meu exemplo para ser desenhista, eu desenhava muito, tinha os cadernos, eu lembro que desenhava mulheres com as roupas da moda, pois a gente tinha uma loja de roupa, então se era moda roupas com franja eu desenhava roupas com franja. Eu desenho essas figuras femininas desde pequena, deve ser por influência da loja, o pai na juventude desenhava os galãs e atrizes dos anos 50 e 60, tinha essa coisa da beleza e do glamour. Eu lembro que ao escolher o que queria ser no futuro, eu falava que ia fazer arquitetura, pois tinha uma visão que viver da arte seria difícil, tinha uma arquiteta na família e achava que teria trabalho garantido, mas não é bem assim, rs.

Me lembro de ter ganho um concurso no colégio quando estava no jardim, fomos assistir Alice no País das Maravilhas, imagina aquele universo, aquelas formas e cores, foi pedido para desenhar alguma coisa, que o melhor desenho sairia no boletim da escola, desenhei a casa do coelho da Alice, com cerquinha e tal e aí eu ganhei o concurso.

P: Poderia falar um pouco sobre como as experiências e ensinamentos transmitidos por suas ancestrais influenciam o seu processo criativo? Você aprendeu os trabalhos manuais com elas?

C: Sim, a minha mãe tinha um olhar muito, não digo apurado, mas ela gostava de arte. Ela tinha uns cartões, pinturas do Van Gogh, do Mondrian e do Monet, e explicava o que era impressionismo. Contou que Van Gogh cortou a orelha, me mostrando toda a subjetividade na arte dele, e explicava também sobre arte abstrata. Lembro que fiz um desenho e disse: "Isso aqui é abstrato", ela disse não, rs! Mas já com esse olhar para a arte. Lembro que o primeiro passeio que eu fiz sozinha de ônibus para o centro da Cidade foi no Museu de Arte Contemporânea o MAC.

Já as avós, pessoas bem simples, elas tinham esses afazeres manuais e culinários que eram uma perfeição. Uma tia veio de São Paulo para fazer docinhos de um

aniversário, não me lembro de quantos anos, essa que fazia um crochê maravilhoso. Ela, com 80 anos, falava que queria aprender a ler e escrever. Eu digo, né: ela que sabia aquele crochê, mandalas, a matemática dos pontos e aquela estrutura de formas, sem saber ler e escrever.

A vó Ana, eu não lembro desses dons, apesar de ser a que tinha mais contato. Ela morava a uma quadra de casa, e os fundos da nossa casa dava para a casa dela, mas não lembro dela me ensinando. Minha outra vó sabia cozinar muito bem e sabia fazer crochê e minha mãe me ensinou crochê e tricô. A escola que estudei era uma escola só de meninas e tinha educação para o lar, onde ensinavam a bordar, fazer tricô e crochê, lembro que o primeiro bordado, eu era criança, foi horrível. Era um desenho de urso, os pontos com os números e eu não entendi, rasguei, suava a mão, tirei zero. Aí, no segundo, eu entendi a matemática dos pontos, entreguei e ao comparar os dois, a professora achou que minha mãe tinha feito o segundo. Foi aí um trauma do bordado, pois eu nunca gostei de bordar, quem bordava muito bem era minha tia, irmã do meu pai. Não lembro de ninguém ter me ensinado a bordar; eu fui pegar no bordado agora com a Leila e com a Giovana para uma exposição. A loja também era esse universo de costura, tinha a costureira da loja, eu mexia na máquina de costura, nas horas vagas, quando a costureira vinha ela falava “a Claudia mexeu”, por que a máquina estava toda desregulada ou cheia de óleo, rs.

P: Depois de dar início à série *Retalhos que Pertencem*, utilizando giz carvão e colagem de tecidos, em 2004, você volta para a pintura, observando o cotidiano – pinta bicicletas e as séries *Cotidiano Desorientado* e *Slow Motion*. Paralelamente, você continuava com alguma produção têxtil ou tinha o desejo de retomar o têxtil? Como foi esse processo de transição?

C: Os retalhos vêm do afetivo, minha mãe morreu em 85, e eu fui fazer esses trabalhos com retalhos em 93, aí teve a exposição em 95. Meu marido se mudou, e o apartamento dele, antes da irmã dele morar, ficou vazio por um tempo; eu usei com uma amiga minha para fazer desenho de figura humana. A gente contratava os modelos e desenhava lá, então, fomos comprar tela, preparava a tela com primer, chassi e eu me lembro que a gente entrou numa loja e tinha uma mostra de gobelen, aquele tecido lindo. E eu, na época, adorava Gustav Klimt, e eu falava: "Imagina se eu vou precisar pintar toda a textura, se eu posso colar um tecido desse?" E foi assim que eu comecei a colar as amostras de retalhos de tecido nas pinturas. Então, avaliando por que essa aproximação, essa paixão, está totalmente ligada ao afetivo,

uma forma de suprir a falta da mãe, era com ela que eu ia nos desfiles, onde, através dos catálogos de retalhos, ela escolhia as roupas que seriam compradas para a loja. Então, essa memória da mãe é que me aproxima do retalho e, automaticamente, me aproxima das fotografias de família do lado da mãe, que tem ascendência negra, e onde essas figuras negras fazem parte da obra.

P: E a figura da ausência da mãe e da ausência de maternidade estão sempre presentes nas suas obras também, exemplo da série *Ninhos*.

C: A gente pode associar: os ninhos com células, células com mórulas, as mórulas com casulos, casulos e luas, que têm a ver com os ciclos das mulheres, estão sempre retornando. O fato também de que eu fiquei sem útero por doença e o fato da bisavó, que eu descobri recentemente, que ela cuidava de mulheres que tinham problemas no parto, parece que tudo volta.

P: E você mencionou, em uma entrevista que assisti, que decidiu retomar a pintura como meio de expressão devido à desvalorização da arte têxtil pelas galerias. Como você sentiu isso na época?

C: Eu estava no ateliê do Edilson Viriato, quando cheguei no ateliê dele, eu já tinha esse percurso dos salões, mandando trabalhos têxteis. Cheguei no ateliê com essa bagagem, fiz aquela individual *Retalhos que Pertencem*, que já eram os tecidos costurados. Não lembro do Edilson interferir nessas escolhas, só que ele começou a fazer contatos com as galerias, e a gente mandava o portfólio, e elas não se interessavam pelo têxtil. Teve a galeria Lugar ao Sol, e o Solar do Rosário, com essa última cheguei a trabalhar.

O Lugar ao Sol foi assim: quando desmontei a exposição *Retalhos que Pertencem* no Hall da Secretaria de Cultura, estava com todos os quadros no carro. Passei na frente da galeria e pensei: "Nossa, os quadros aqui eu posso mostrar para eles". Então, parei e mostrei e eles disseram: "Retalho? Não". Lembro que saí desanimada e no caminho de casa, passei pelo Beto Batata, que era a "Aldeia do Beto", onde sempre via exposições de amigos, parei e mostrei para ele, e ele adorou! Queria que eu fizesse uma exposição lá, para isso, tinha que ser obras menores, logo em seguida fiz as obras menores para expor no Beto Batata e vendi trabalhos lá. Já na Galeria do Solar do Rosário, entrei com a série *Slow Motion*, eram pinturas em acrílica inspiradas nas pinturas impressionistas e no pixel do computador. Eu não trabalhava com óleo, seria muito mais fácil fazer as graduações de cor com óleo, mas eu fazia cor por cor na palheta, em acrílico, porque a tinta secava rápido, fazia aquela pinelada dessa série,

que era uma imagem para você olhar mais devagar. E aí vendi muito bem, foi um período de pintura.

P: E isso te fez deixar o têxtil um pouco de lado.

C: Exatamente, já que eu estava indo na pintura e eu queria ganhar dinheiro, acho que parei de dar aula; queria ganhar dinheiro vendendo obras, parei de dar aula para me dedicar mais, para melhorar a minha pintura, pesquisar mais e estudar mais. E aí vendi na Zilda as bicicletas; todo mundo queria as pinturas das bicicletas, depois trabalhei na Reviso e vendi bastante pinturas de bicicletas na Reviso. O livro de 2012, do Solar do Rosário, tem eu, a Sandra Hiromoto e mais artistas, eu mostrei tudo, inclusive os têxteis, mas só entraram as pinturas, e isso já era 2012. E o que estava acontecendo ao mesmo tempo? Eu não estava fazendo, mas continuava ganhando: coleção de chapéu, vestido velho, tecido velho, "velho" no sentido de tempo, mas no sentido do afetivo, com muito valor para as pessoas que me davam. Os primeiros trabalhos do *Retalhos que Pertencem* tiveram uma visibilidade, as pessoas gostaram e perguntavam, quando é que você vai voltar a fazer isso? E eu não me sentia à vontade, porque eu não gostava de nada que eu via, quando eu voltasse, tinha que voltar "voltando", né? Tinha que estar bem como conceito, e eu não me encontrava. Acabei voltando quando deu errado o Cine Teatro e Galeria, lembro que já estava desanimada com a minha pintura, como pintura contemporânea, eu estava desanimada. E aí, deu errado esse projeto, do Cine Teatro e Galeria, e eu não queria mais pintar. Foi aí que comecei a fazer umas experiências em tricô.

P: Foi aí que apareceram os primeiros ninhos e código das agulhas?

C: Sim. Ah, e teve aquela coisa em 2010, que eu fui ver a Bienal de São Paulo, e a homenagem era ao Bispo do Rosário, tinha muita coisa maravilhosa em arte e têxtil, e eu pensei: "Gente, estou perdendo tempo". Exatamente, foi em 2010.

P: Ele foi uma grande inspiração para você?

C: Foi, para voltar para o têxtil, sim, foi dali que eu comecei a olhar o material, tudo guardado, toda vez que eu arrumava o ateliê de casa, era aquela coisa, isso aqui guardado, quando que eu vou usar isso?

No meio do caminho, eu fiz um projeto na Vila Zumbi, na Sociedade Crescer, que eu usei muito retalho lá, fiz o projeto *Retalhos que Pertencem* com elas, com as crianças lá, e dava aulas, uma coisa em arte e educação, usando esses retalhos. Então, um tanto do material eu consegui usar lá. Tanto que eles começaram a fazer costura lá, depois desse projeto, eles também ganhavam muitos tecidos bons e por anos fizeram

coisas que eles vendiam. Aí, eu peguei e fui retomando com o bordado, com a máquina, não queria fazer a mesma coisa

P: Sim, e qual é a importância do tema pertencimento em suas criações e como os retalhos, os ninhos e os jardins influenciaram nisso?", acho que essa resposta que você está comentando aqui, né? Se puder falar mais um pouco sobre isso.

C: É, o ninho é um espaço, a busca por pertencimento já vem desde muito tempo. *Retalhos que Pertencem* dialoga com pertencimento, mas eu acho que aqui é assim... Então, no *Retalhos que Pertencem* era o quê? Ir nos locais e ver que só eu era negra, até hoje ainda acontece muito, né? E nos cursos, só eu a negra, o meu pai nunca, até hoje, ele não dá bola para essa coisa de racismo, então eu não via um incentivo em casa de trabalhar isso. Eu sempre em contato com avós, nesse cuidado com elas, a gente vai amadurecendo, porque como eu disse numa exposição recente, na época que eu estava com elas, eu estava cuidando, então eu não dei valor para essas dores delas de serem mulheres, de baixa renda, negras, em Curitiba, trabalhando, vindo de Santa Catarina, trabalhando de zeladora, empregada doméstica, e eu não estava vivendo esse universo, então não dei o devido valor de quanto elas lutaram, aquela coisa de tabu de falar nesse assunto.

Quando eu voltei para o têxtil, já tinha feito *Retalhos que Pertencem* com essas fotos de família, que as pessoas já achavam diferente porque as modelos, as fotos representavam pessoas negras, mas eu nunca aceitando que o racismo atrapalhasse minha carreira de alguma forma, nunca pensava nisso, mas estava preocupada em mostrar esse universo. Aí, nos ninhos, eu pensei: ninho é espaço, que espaço é esse que eu estou construindo para mim? É um espaço confortável, por quê? Porque esse espaço que a gente vive não é confortável.

P: Você fala trazer elas para o estado da arte, acho bonito isso, trazer as mulheres de sua família de alguma forma para o estado da arte.

C: Exatamente, que elas nunca imaginariam, essa minha bisavó benzedeira, nem conheci direito, eu era pequena e ela estava agora, no ano passado, no Espaço Cultural da PUC, sim, muito bonito isso. E reuni as primas da minha mãe lá aquele dia, por isso que eu digo que para mim era uma performance familiar que estava acontecendo junto com a exposição.

P: Eu acho que você já falou um pouquinho sobre, mas uma das perguntas aqui é: alguma vez você sentiu o fato de ser mulher e mulher negra interfere na maneira que as pessoas te tratam, no meio artístico?

C: Então, eu nunca reparei, quando eu fiz um projeto agora, a produtora falou: "Nossa, olha aqui a coisa, 90% da equipe é mulher". E aí eu estava pensando nisso esses dias, que eu sempre trabalhei muito com mulheres, eu acho que isso veio de casa, pois era essa mulherada, eu não tinha irmão, não tinha primo, eram só irmãs e primas, tias, tias e tias e avós. E essas tias, avós, mães solteiras e o pai era uma educação assim do... "Eu cuido do dinheiro, você cuida da educação das filhas". Então, era muito esse universo das mulheres.

Eu notava mais essa diferença de ser negra, como mulher, na loja, as pessoas vinham quando a minha mãe faleceu: "Ah, quero falar com a dona". E me tratavam assim, e quando eu falava que era eu a dona, daí mudava, nesse sentido que comecei a prestar mais atenção. Uma vez eu estava com uma artista que também tem ascendência negra e ela falou: "Você sabe porque que acontece essas coisas, né? Porque quantas vezes você fazendo tudo certinho, a obra certinha e acabava "dando errado" e outras pessoas fazendo uma coisa não tão legal quanto a tua, tinham maior destaque, você pensava: o que que eu estou fazendo errado?" Isso acontecia muito e uma vez essa amiga falou: "Você sabe por quê? Porque nós temos o pezinho lá". E eu me lembro que eu pensava: não, a arte não tem racismo, não é uma coisa que vai entrar a questão de ser mulher e ser negra, não tem isso em arte, a arte é muito além, é muito para frente. Aí vem a Guerrilha Girls, né? Falando de mulher, do apagamento na história da arte, recentemente e é quando essas coisas começam a ser discutidas que eu também começo a ter consciência, a consciência de ser mulher e de ser negra.

Hoje a gente já vê muito diferente, a própria postura das jovens negras, com o seu cabelo, com a sua estética, o cabelo é uma coisa que eu alisei anos atrás para entrar em um padrão, vejo as fotos, é muito feio. Mas quando eu resolvi usar o crespo e foi crescendo, muita gente vinha. "Por que você não alisa? Ia ser muito mais fácil de cuidar".

A Eliana veio fazer um estágio aqui no ateliê e trouxe essa questão do TCC dela. Quem são as mulheres artistas, negras? Por que não estão nos museus? Por que não estão nos livros? Mulheres negras daqui. Então, aquele tornar-se negro, que tem aquele livro também, é bem assim, você pensa que o negócio já está resolvido, pensa que é uma coisa que tem que ser resolvida, mas fica ali, parece que em outro mundo. Em 2017 me chamaram para fazer uma palestra no mês da consciência negra, aí eu peguei na minha trajetória tudo que teria mais relação com essa questão e uma amiga minha, que já tinha feito curadoria para mim, ela viu a palestra e falou: "Cláudia, eu

nunca vi isso na tua obra, se eu não tivesse assistido a tua palestra, eu não tinha visto, porque eu não trago como bandeira". Mas está ali, né? Esse incômodo do racismo. A artista Nair Kremer, veio conhecer o ateliê e aí eu falei para ela que eu tinha essa preocupação de não estar fazendo uma coisa voltada ao movimento negro. Ela falou: "Mas não precisa, só de entrar aqui a gente já vê". E aí depois teve a exposição do *Ero Ere* e eu encontrei com ela depois e eu falei: "Aquela vez você falou que não precisava, mas olha aí, estamos aí com o coletivo *Ero Ere*". E ela falou: "Mas é natural porque isso estava na tua busca".

P: Sim, está na tua busca trazer esses retratos de família, das mulheres, né? Eu acho muito forte isso. E falando no Coletivo *Ero Ere*, como que foi para você participar, como que você entrou e quanto tempo que você ficou no Coletivo?

C: Então, a gente, tentando colocar as datas, foi em 2018, que é quando a Eliana falou isso: "Quem são? Por que você não está naquela exposição Presença Africana no Paraná?" Tinha só homens na parte de artes visuais. E aí eu falei: "Pois é, não sei, vai ver que eu tenho que me apresentar", então vamos montar um portfólio, não falamos em coletivo, a gente monta um portfólio nos apresentando e entrega lá para esse Museu, que era a Casa Romário Martins, para mostrar que também tem as artistas negras". E assim a gente mostra esse portfólio para outras pessoas.

Convidamos algumas artistas, as que ficaram eram conhecidas minhas e da Eliana. Daí a Eliana trouxe a Kenya que já tinha um coletivo, que era o Africanitude, que fazia esse trabalho através das tranças, ela é trancista e fazia esse trabalho com meninas, justamente aquele que eu falava, que achava que tinha que trazer a autoestima, ela já tinha isso e a Eliana ajudava a Kenya, e daí eu convidei a Lourdes, na época, a Lourdes estava com a Fernanda Castro, elas estavam fazendo um curso do Geraldo Leão. Então, a Fernanda veio, vieram outras, assim, uma foi chamando a outra.

Surgiu a oportunidade, no mês da consciência negra, da gente expor, e aí a gente já tinha que se apresentar como coletivo. Daí já era diferente, não era montar um portfólio, já que a gente ia expor, a gente tinha que formar o coletivo, foi aquela coisa de escolher o nome, surgiu o *Ero Ere*, surgiu da árvore, do tronco, que tem as suas raízes fortes e que se espalham, então, ficou perfeito, esse nome.

A Valquíria era artista, cuidava do Museu da Sanepar e a gente apresentou o grupo com três exposições simultâneas, uma no Museu da Sanepar, uma no Museu Paranaense e uma no Hall da Secretaria da Cultura, porque a Edna Coqueiro, mãe da Kenya, trabalhava na Secretaria de Cultura, ela que conhecia o diretor do Museu

Paranaense, e ele ia sair, então ele ia ter uma exposição dos clubes sociais, que tinham os clubes negros, então, a nossa exposição encaixaria. E o Museu Paranaense não tinha espaço para exposição contemporânea, era só exposição histórica. Então, aquele Jardim do Inverno, ele passou para a gente fazer a nossa exposição, e foi muito bem recebida pelo público. No ano de 2019, a Secretaria de Cultura quis comemorar o mês da mulher negra, que é julho, que é Tereza de Benguela, figura histórica da luta negra, é o mês da mulher negra, mês de julho, dia 20 de julho, e aí eles iam fazer várias atividades, conversas na biblioteca pública, apresentações. Eliana, como fazia parte do Conselho de Promoção da Igualdade Racial, estava nessa reunião e ofereceu, então, como exposição artística, o *Ero Ere*. A Ana Rocha conseguiu, outra exposição, no MAC. Eu me lembro que eu fiquei surpresa, porque eu estava com a minha exposição *Ave Mãe*, para tentar espaço, tinha tido toda aquela novela, tinha sido aceita na seleção do MAC e não tinha conseguido espaço. Como que o *Ero Ere* vai conseguir espaço no MAC? E conseguiu pela união das mulheres, né. Mas o que que aconteceu? A Ana Rocha fez uma exposição *Estamos Aqui* que eram com mulheres do acervo, aí quando vem a Eliana e oferece uma exposição com mulheres negras que não tinham no acervo do MAC, a Ana Rocha, com essa consciência, de revisão de acervos, não teve como ela não querer. Ela se interessou, porque ela tinha acabado de fazer uma exposição que não tinha sequer uma mulher negra.

P: Necessário, né? Uma reparação cultural.

C: Isso. Histórica e foi, assim, incrível o número de pessoas, no mesmo dia fizeram um evento entregando diplomas para as pessoas de destaque da comunidade negra, aqui do Paraná e chamou a atenção pelo número de pessoas que foram na exposição. Pessoas que não se via normalmente em museus. Tipo assim: "Mas como assim? Eu nunca vi essas pessoas aqui no museu". Para você ver, como é uma falta. A gente conseguiu, no fundo da sala, porque a sala era bem grande, fazer a sala de palestras, conversas e oficinas. Isso também foi muito bom

P: Aí vocês dividiram essas oficinas entre vocês?

Sim, cada uma fazia alguma coisa e teve muita visibilidade. A Fabrícia Jordão estava no *Estratégias do Feminino*, que foi em Porto Alegre, uma exposição que veio no Farol Santander, com toda a curadoria de mulheres, com mais de 60 mulheres na exposição, eles convidaram o coletivo inteiro, não foi uma ou duas artistas do coletivo, foi o coletivo *Ero Ere* inteiro. Então, foi um momento muito, muito importante.

Essa exposição, eu me lembro que fiquei muito emocionada, porque a vida inteira você estuda a Maria Martins, aí você chega lá e tem obra dela, uma escultura dela. Tinha uma escultura da Sônia Gomes, tinha, não sei agora falar tantas outras que participaram. E eu pensei que honra estar aqui expondo, participar do coletivo também foi esse momento, foi quando, nesse período, eu tinha o catálogo do *Ave Mãe*, tinha essa exposição, tinha mais alguma coisa, que surgiu a Diáspora Galeria aceitando portfólios, eu mandei e passei. Então, eu estava nesse universo de muita coisa junto acontecendo como mulher negra e com o têxtil, as duas coisas.

Tipo esses 30 anos que a gente fala, fica ali, daqui a pouco eu estou pintando bicicleta, daqui a pouco não é pintura, daqui a pouco volta para o têxtil. Por mais que na minha cabeça eu fosse do têxtil desde 2003, quando eu fiz aquelas primeiras, desde aquela exposição de 1995, eu era do têxtil, infelizmente para o meio da arte, não. Eu estava apresentando o têxtil naquela hora, na minha cabeça isso não era assim, eu já sou do têxtil desde 1995, foi aos poucos conquistar esse caminho no têxtil.

Aí 2020 veio a pandemia, eu ainda no coletivo, mandava algumas coisas para as exposições online, fora. Eu me lembro que, no final de 2019, fiz uma exposição no Rio, ficamos lá uma semana, montando, dando oficina, eu pensava agora eu entendo por que chamou tanta atenção o *Ero Ere* no Paraná, lá você estava com as mulheres negras o tempo inteiro, no Rio de Janeiro. E aqui, não, então pensei: "Nossa, esse grupo não pode parar". Aí eu me lembro que eu achei que começou muito essa questão da arte política, artivista, eu dei uma palestra, era tudo online, né? E uma das palestras, não, uma aula que eu dei para o pessoal de Campo Largo, a pessoa que fazia entrevista, ela puxava para esse lado do político e eu senti que eu puxava para outro, do afetivo, aí refleti: "Gente, eu estou no lugar errado nesse grupo", se eu sair do grupo, eu acho que esse grupo vai se fortalecer nesse artivismo, porque eu sempre puxava para esse lado, afetivo e tal. E eu pensava: "Eu vou sair, eu tenho certeza que esse grupo vai que vai, porque daí ele estará à vontade para fazer esse artivismo". Então daí foi quando eu saí. Continuamos todas trabalhando, a Eliana muito forte, ela tem muito forte a política nas performances dela, no trabalho dela, a Kenya continua, a Eliana, e aí as outras são todas novas, então elas vão dar continuidade, sei que estão com projetos.

P: Eu estudo arte têxtil e vejo que, ao trazer o bordado para o mercado da arte, você faz algo subversivo, porque essa prática foi desvalorizada por muito tempo. Como você percebe isso no seu trabalho?

C: Que nem a Luana falou, então, uma entrevista com vários artistas, e você, Cláudia, o que que você trouxe de diferente? E eu, enfim, inventei, uma coisa nada a ver e ela falou: "É o têxtil, né?" Daí, depois eu pensei: "Nossa, é verdade! Se tem uma coisa que eu sei que eu tive isso comigo sempre, é o têxtil", e o têxtil é visto como no limite, né? Tem muito isso na arte contemporânea, essas bordas entre arte e artesanato. O valor, mas agora eu estou com um bordado dentro da galeria e estou vendendo o bordado, ele é minha obra de arte hoje.

P: Perfeito Cláudia. Agora você poderia falar um pouco mais sobre a técnica e os materiais que você utiliza na obra *Estratos Cúmulos* e como surgiu a ideia de utilizar camadas de filó e bordados para criar essa peça?

C: Eu estava olhando umas obras antigas que eu usava o voil e, mais antigas ainda, eu já usava o tule que era estampado, já fazia essas camadas e fazia ali figuras femininas, na época eu gostava de usar as transparências, porque eu pensava muito nessa questão de pensamento, que você está aqui presente, falando uma coisa e no teu pensamento você está pensando outra coisa, era o simbolismo das camadas.

Ao mesmo tempo, como eu fazia parte lá do Centro Espírita, eu pensava nessas camadas de vida, da vida espiritual, você no presente com uma vida passada e o mundo espiritual existindo ao mesmo tempo da tua vida aqui e a vida depois da morte. E hoje em dia a gente tem a nuvem, né? Então, na nuvem você vai guardando, você vai comprando espaço na nuvem, você vai acumulando essas imagens e vai guardando na nuvem e tal, quando eu fiz *Estratos Cúmulos*, ele já reúne tudo isso, essas camadas transparentes e essas imagens dos familiares, estão nessas nuvens de bordados coloridos.

P: Você mencionou em alguma entrevista sua que eu vi, que os bordados em máquina de costura reproduzem fotos de seus familiares, enquanto os bordados manuais foram feitos pelas artesãs da Associação São Roque. Como foi o processo de colaboração com essas pessoas e de que forma isso influenciou a sua obra?

Quando resolvi fazer o bordado, a primeira coisa que pensei foi - bordo ou não bordo, E tinha um tempo para a exposição, se eu bordar, eu vou precisar de gente para me ajudar. Foi aí que eu comecei a trabalhar com outras mulheres, que foi a Eliana que trabalhou aqui no ateliê na máquina de costura, a Sueli vinha bordar aqui comigo, outras pessoas faziam elementos de crochê também e me entregavam.

Quando eu fiz a exposição *Ave Mãe*, a Lúcia Consalter, que tinha recém iniciado os bordados com essas senhoras da Associação São Roque, falou: "Vamos fazer uma

tarde de conversa com elas para elas olharem que esses bordados que elas estão começando a aprender não ficam só ali no pano de prato, na bolsa, para elas olharem dentro do contexto da arte". E aí elas foram e fiz uma visita guiada só para elas. Está gravada, está no *YouTube*, dali em diante, eu fiquei em contato com elas, adquirindo os bordados delas. Então, quando eu fiz o *Estratos Cúmulos*, como foi na época da pandemia, eu resolvi fazer um trabalho com elas, para bordarem as flores para o meu Jardim Têxtil, da exposição do MUMA, adquiri os bordados que elas já tinham, tem bordados bem do começo e tem bordados mais elaborados. E quando eu fiz a nuvem, o material que eu tinha disponível, já que eu não podia trazer as mulheres aqui para o ateliê para bordar comigo, era eu fazer os bordados na máquina de costura, que eu faço mais rápido, e usar o bordado delas que eu já tinha.

P: Legal! E ainda sobre a obra *Estratos Cúmulos*, ela aborda questões familiares e, ao mesmo tempo, toca em temas como o racismo, que muitas vezes eram tabus e não eram discutidos na sua família? Como você aborda essas questões delicadas em sua arte, especialmente nessa obra?

C: Sim, em *Estratos Cúmulos* tem primos, tem tios, não tem só mulheres, tem as primas que estão vivas, então eu vejo essa obra como um diálogo com minha família, com tios, mãe, avós, bisavós. Esse diálogo remete a vida, a realização, a insatisfação, as reuniões, as confraternizações desses familiares com suas questões, que em certo momento não foram faladas, porque o racismo era um tema tabu, que não podia ser tratado. São diálogos que não existiram, por isso a obra é como um conto imaginário com personagens reais que estão aqui. Tem essa outra obra da minha bisavó, em tamanho maior, parece que converso com essa obra, são obras que dizem que preciso seguir com essa temática, com essa conversa.

P: Lindo Cláudia! Em *Lua do Crescer*, *Plenilúnio* e *Lua da Cura*, você faz uma relação com os ciclos das mulheres, em diferentes fases de suas vidas. Como você representou essas diferentes fases nas obras e por que isso é importante para você?

C: Então, eu fiz a primeira lua para mandar para um salão fora e não entrou, aí quando entrou aquela exposição que o Emanuel Monteiro foi o curador, eu falei: "Ah, eu tenho esse trabalho que fica parecendo um estandarte". E ele falou: "Mas então por que não aproveitar esse conceito do estandarte?" E a gente vê que o estandarte é uma coisa muito daqui e muito nossa. Então eu estava lendo sobre mulheres que plantam a lua, porque era um problema para mim. Eu, quando tinha o período menstrual, eu tinha pavor, eu era contra, eu achava que por que a mulher tem que passar por isso? Então,

foi outra cura, porque foi como fazer as pazes com o corpo e com essa fase. Tem um trabalho da Gláucia, que ela faz as camas, a mulher com a menstruação, e ela falou que ela ficou muito triste quando parou de menstruar, e eu pensei: "Nossa, eu não, eu não tenho esse problema". Então, parece que foi um resgate mesmo. Eu estava lendo esse, das mulheres que plantam a lua, que é de uma autora daqui, e sem saber, ela escreve sobre um caso que teve de abuso, de trauma e de pensamento sobre o corpo feminino e o corpo masculino e tal, por coincidência, era o caso da estagiária que estava fazendo o estágio comigo no ateliê e eu não sabia, então, isso ficou tão mais forte. E no trabalho dessa artista, ela trabalha com tecido, trabalha com palavras, trabalha com vermelho também, por isso que eles são vermelhos, né? Porque é o sangue. Então, a *Lua do Crescer*: ela tem o verde da primavera, ela tem o bordado que parece a mancha da primeira menstruação representando a menina que, a partir dali ela pode ser mãe, ela vai ter a caminhada da vida dela, ali tem os verdes, embaixo tem pedaços de sementes que vão brotar. Então, a lua do crescer era esse sentido e foi a primeira que eu fiz e é a que está no acervo do MUMA agora.

A segunda lua que eu fiz é essa aqui, que é a *Plenilúnio*, ela é mais clara, ela tem mais brilhos porque ela é a lua cheia, então ela tem aquelas lantejoulas e brilhos e miçangas, que eu gosto muito de usar. Essa lua representa a mulher madura que já sabe, às vezes, né, rs! Sabe o que quer fazer da vida, muitas já são mães com essa idade. Então, ela já está bem resolvida, eu lembro, assim, dos meus 30 e poucos que eu estava muito bem resolvida, a gente acha que pode tudo, né? É uma boa idade, então, essa é o *Plenilúnio*, de sentir-se plena.

Eu já estou na menopausa, então a última lua, que é a *Lua da Cura*, também tinha esse conceito de quando a mulher é mais velha, ela pode trazer a cura porque ela sabe mais da vida, não é porque ela estudou mais, mas ela viveu mais. Essa lua tem um xale, eu entendi o porquê do xale na menopausa, porque vem o calor, você tira o xale, esfria, você se enrola no xale, os fogachos, por esse motivo ela tem o xale. O vermelho mais escuro, que eu coloco como a lua minguante, que é a lua do recolhimento. Então, é uma relação muito perfeita, né? E não tem como negar, está comprovado a influência da lua no planeta, nos humores, acho muito perfeita nessa visão de obra, e tem a ver com o orgânico. E eu continuo fazendo luas, fiz uma agora em tons pastéis, se chama *Lua de Mel*, ela passa essa coisa do amor, da delicadeza, do início de algo bom, você não se preocupar com nada, uma coisa leve, ou estar de

férias, criar esses momentos, porque a vida nem sempre é leve, mas você pode criar esses momentos.

P: Perfeito! E como foi para você participar da exposição *Dois Brasis*, que eu acho que foi um momento bem importante agora, atual, também de reconhecimento, né? Estar lá no meio de muitos artistas que você já admirava, como a Sônia Gomes e tantas outras, a Rosana Paulina.

C: Sim, *Dois Brasis*, foi uma abertura enorme, um monte de gente, teve uma festa com uma banda de samba delicioso e coquetel e ali era todo mundo festejando a exposição *Dois Brasis*. Foi uma realização para mim, esse ano teve muita coisa, mas aquele dia foi perfeito de comemoração e de realização. Tirei foto com a Rosana Paulino, tirei foto com a Sônia Gomes, conversei com elas, conversei com tanta gente. Voltei com uma gigantesca sensação de responsabilidade, me deu muito reconhecimento também. Então, eu tinha certeza que na exposição *Dois Brasis* ia entrar a Eliana Brasil, eu tinha certeza, infelizmente ela não entrou, eu me lembro que eu perguntei na época: "E quem mais?" Ele falou: "Ah, não posso te dizer, porque ainda estão sendo convidados". Acho que o fato de estar numa galeria em São Paulo ajudou. O catálogo do Santander, daquela exposição *Estratégias do Feminino*, também. Então, essa exposição que eu estou montando para São Paulo, ela vem numa continuidade dessa responsabilidade de estar nessa seleção. A *Dois Brasis* é itinerante, agora foi para Petrópolis, pena que eu não vou poder ir. Como disse o curador, o Igor, que daqui a dez anos não precise se chamar arte dos artistas negros, não precise a gente ter que fazer esse resgate, mas nesse momento, foi preciso e eu estou lá.

P: Importíssimo isso Claudia, agora para finalizarmos uma pergunta sobre as coincidências da vida, rs. Como foi para você fazer a pós-graduação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e ser orientada pelo Artur Freitas, hoje meu orientador?

C: Olha, primeiro que estar na EMBAP era sonho desde quando eu estudava no Dom Bosco, passava ali na frente da Belas, aquele sonho, né, de ter feito a Belas e não fiz. Quando eu então passei para fazer a pós, era a realização: "Vou estudar na Belas". No fim, a pós foi lá na Casa Gon, que era longe de tudo, não tinha nada! Então, eu só ia lá na Belas para alguma coisa, então não realizei esse sonho. Eu tinha aula com o Artur, e era História da Arte Moderna e Contemporânea, e ele era da parte do Paraná. Escolhi pesquisar Ida Hannemann, artista paranaense, ele propôs se eu queria fazer

sobre um recorte da trajetória dela, ou o lado político. E eu, como sempre fui muito: "Ai, política para mim é complicado, eu sou ruim nesse tema", eu quis fazer sobre trajetória, foi muito bom. Então, eu já estava quase perdendo o prazo, para conversar com o orientador, que eu já sabia que ia ser ele e tal. E a Sandra Hiromoto falou: "O quê? Você, com essa capacidade que você tem, você escreve bem, hoje mesmo você vai mandar uma mensagem para o seu orientador". Eu devo isso a ela, naquele dia mesmo eu mandei.

E eu me lembro que eu falava para ele: "Eu só quero pintar".

P: Nossa, eu falo para ele hoje: "Eu só quero ser artista".

C: Isso, eu falava a mesma coisa. E aí ele falava: "Então, dê conta disso de uma vez e depois você só vai ser artista". Mesma coisa, rs.