



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARIANA VALCACIO ARAÚJO PEREIRA

**TECE(DOR): Uma narrativa auto etnográfica da elaboração do luto através de
uma investigação sentimental na tapeçaria manual**

Recife
2024

MARIANA VALCACIO ARAÚJO PEREIRA

**TECE(DOR): Uma narrativa auto etnográfica da elaboração do luto através de
uma investigação sentimental na tapeçaria manual**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em *Design* da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em *Design*. Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientador: Ney Brito Dantas

Co-orientadora: Luciana Borre

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Pereira, Mariana Valcacio Araújo.

TECE(DOR): Uma narrativa auto etnográfica da elaboração do luto através de uma investigação sentimental na tapeçaria manual / Mariana Valcacio Araújo Pereira. - Recife, 2024.
137f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Design, 2024.

Orientação: Ney Brito Dantas.

Inclui referências.

1. Autoetnografia; 2. Enlutamento; 3. Storytelling; 4. Design emocional; 5. Arte Têxtil. I. Dantas, Ney Brito. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

MARIANA VALCACIO ARAÚJO PEREIRA

**“TECE(DOR): UMA NARRATIVA AUTO ETNOGRÁFICA DA ELABORAÇÃO DO
LUTO ATRAVÉS DE UMA INVESTIGAÇÃO SENTIMENTAL NA TAPEÇARIA
MANUAL.”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração Planejamento e Contextualização de Artefatos, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Design.

Aprovada em: 08/11/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Augusto Gomez Castillo (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Renata Amorim Cadena (Examinadora Interna)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba

Prof. Dr. Pedro Martins Aléssio (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luiz Gustavo Mendel Souza (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Luciana Benetti Marques Válio (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Rio Grande

Dedico esta tese a Marcelo Buarque(*in memoriam*) e a Maria Anita Valcacio(*in memoriam*), que me presentaram com ferramentas emocionais para caminhar sob a fronteira.

AGRADECIMENTOS

O têxtil tem um caráter coletivo, intrínseco em sua linguagem. Dessa maneira, agradeço a cada pessoa que tramou esse tecido emocional comigo:

A Marcelo, meu vagalume, que brilhou nesta tese a dor e o encanto. Esse rastro luminoso riscará à eternidade;

A Maria Anita, a primeira artista da minha vida, que teve aqui sua história finalmente contada. Talvez sejam as filhas, as netas ou as bisnetas que inventarão desconhecidas como artistas;

A Minha mãe, meu manto cintilante de amor, que me sonhou artista. Sem esse abrigo do futuro, meu mundo não seria mágico;

A Ney, meu orientador, que acompanhou tranquilamente os meus passos com tamanha gentileza, no percurso de vales, rios e montanhas que foi a minha jornada doutoral;

A Luciana, minha co-orientadora e iniciadora da pesquisa têxtil. Foi uma honra ter sido arrematada por esse encontro;

A Carolina e Natália, minhas irmãs, unidade indivisível da minha existência;

A Müller (meu mar calmo) e a Pedro (minha terra firme), partes reintegradas da alma;

A Meu pai, que me ensina a urgência de perseguir a beleza e os prazeres da vida;

A Meu avô, o único que consegue se encontrar com minha criança interior;

A Dio, a tecelã dos meus afetos, minha psicóloga, que me auxiliou com todos os seus sentidos à trama desse tecido emocional;

A Naroca, Gabi, Tay, Carol, Tuane e Deborah, minhas deusas amigas, que me inspiram e me amparam na mesma proporção;

A Germannya D’Garcia (que me acolhe e me arremessa para a vida), Andrea Camargo, Charles da Silva, Clécio Lacerda e Ricardo Cunha Lima, amigos de ensino que me hospedaram afetuosamente no curso de *Design* de Caruaru;

A Meus alunos da UFPE do *campus* Agreste, que revolucionaram a minha experiência e a minha identidade docente para sempre;

A Fernando Sposito, que me registrou em fotografias de artista;

A Thiago, que me esperançou para voar além Rio da Plata.

Ao Programa de Pós-Graduação em *Design* da UFPE, que atentos à humanidade da pesquisa, aceitou o meu tempo para coisas;

À CAPES, por apoiar esta investigação que se propõe a inventar e recuperar à humanidade, nos caminhos do *Design* Contemporâneo.

“As pessoas não morrem, ficam encantadas.” (Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta tese é uma investigação autoetnográfica de uma experiência emocional e criativa de um processo de luto através da arte têxtil, conduzida por contação de histórias sentimentais. A autoetnografia é uma abordagem autobiográfica ou um método investigativo que se propõe a evidenciar a singularidade do indivíduo para uma compreensão cultural. A partir disso, proponho-me a ressaltar a integralização de uma tese alinhada com as minhas identidades de pesquisadora-*designer*-artista, reconstruindo-as em uma pesquisa que se concentra nas faltas. Esse estudo se aprofunda na minha experiência de elaboração de luto, sob um viés narrativo, por meio de processos criativos emocionais têxteis. Os vazios investigados, preenchidos por dois enlutamentos, desavessam duas histórias interligadas por um fio ancestral: a minha e a da minha bisavó. Em uma narrativa inspirada na escrevivência, tramo em cinco tapeçarias, o curso da dor de perder um companheiro. Ao contar a história da minha bisavó, intento remendar, através da fabulação crítica, a lacuna do arquivo da história dos artefatos têxteis decorativos domésticos. Por fim, busco entender os entrelaçamentos possíveis ao desemaranhar esses dois lutos, reunindo suas pontas soltas.

Palavras-chave: Autoetnografia, Enlutamento, *Storytelling*, *Design* Emocional, Arte têxtil.

ABSTRACT

This thesis is an autoethnographic investigation of an emotional and creative experience of a grieving process through textile art, guided by sentimental storytelling. Autoethnography is an autobiographical approach or an investigative method that aims to highlight the singularity of the individual for cultural understanding. From this, aim to emphasize the integration of a thesis aligned with my identities as a researcher-designer-artist, reconstructing them in a research that focuses on absences. This study delves into my experience of elaborating mourning, from a narrative perspective, through creative emotional textile processes. The voids investigated, filled by two mournings, intertwine two stories connected by an ancestral thread: mine and that of my great-grandmother. In a narrative inspired by *escrevivência*, I weave in five tapestries the course of the pain of losing a partner. By telling the story of my great-grandmother, I intend to mend, through critical fabulation, the gap in the archive of the history of decorative domestic textile artifacts. Finally, I seek to understand the possible interconnections by untangling these two mourning experiences, bringing together its loose ends.

Keywords: Autoethnography, Grieving, Storytelling, Emotional Design, Textile Art.

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|---|-----------|
| 1 | URDUME | 13 |
| 1.1 | O FIO CONDUTOR | 13 |
| 1.2 | URDIR: AS DEFINIÇÕES DA METODOLOGIA DE PESQUISA | 16 |
| 1.3 | A NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA | 22 |
| 1.3.1 | Aspectos da narrativa auto etnográfica | 23 |
| 1.3.2 | Dados são experiências | 26 |
| 2 | TRAMA: O ENREDO DA RECONSTITUIÇÃO DO TECIDO EMOCIONAL | 28 |
| 2.1 | O FIO DESFEITO: A NARRATIVA DA PARTE QUE SE FOI | 28 |
| 2.1.1 | Narrativa, Significado e Aprendizagem | 32 |
| 2.2 | ESCREVIVÊNCIA: FRONTEIRAS ENTRE AS NARRATIVAS AUTO ETNOGRÁFICA E LITERÁRIA. | 38 |
| 2.3 | A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA (<i>STORYTELLING</i>) PARA A EXPERIÊNCIA EMOCIONAL | 45 |
| 2.3.1 | Contribuições da contação de histórias no <i>Design</i> para a Experiência | 45 |
| 3 | O TEXTO E O TÊXTIL: UMA AUTOBIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DO SENSÍVEL | 49 |
| 3.1 | UM RIO CHAMADO TEMPO | 51 |
| 3.1.1 | Nascente | 57 |
| 3.1.2 | Aquífero | 62 |
| 3.1.3 | Margens | 67 |
| 3.1.4 | Foz | 77 |
| 3.1.5 | Mergulho | 81 |

| | | |
|--------------|--|------------|
| 4 | REMENDOS E COSTURAS: A ARTISTA QUE NASCEU ANTES DE MIM. | 89 |
| 4.1 | DESVENDANDO O AVESSO | 89 |
| 4.1.2 | Um panorama da produção de artefatos decorativos domésticos no Brasil | 91 |
| 4.2 | RE COSTURA: A FABULAÇÃO CRÍTICA NA RECONSTRUÇÃO DO ARQUIVO TÊXTIL | 94 |
| 4.3 | MARIA ANITA VALCACIO, UMA ARTISTA TÊXTIL POTIGUAR | 98 |
| 4.3.1 | Os significados da linguagem visual das tapeçarias bordadas | 102 |
| 5 | ACABAMENTOS | 112 |
| 5.1 | Ferramentas literárias para narrativas no luto contemporâneo | 112 |
| 5.2 | Autoetnografia como Investigação artística para o enlutamento | 114 |
| 5.3 | Autoetnografia e Identidade Artística | 115 |
| 5.4 | O arquivo do design têxtil a partir da autoetnografia | 116 |
| 5.5 | Contribuições da pesquisa auto etnográfica para o <i>designer</i> | 118 |
| 5.6 | O <i>Design</i> Têxtil Manual Decorativo Doméstico e a História do <i>Design</i> | 119 |
| 5.7 | O <i>design</i> para experiência através da narrativa do luto | 120 |
| 5.8 | Pensar, a partir da experiência emocional, um caminho para um <i>design</i> artesanal. | 122 |
| 5.9 | Costuras entre Maria Anita e Mariana | 124 |
| 5.10 | Pontos frouxos e trama aberta | 125 |
| | REFERÊNCIAS | 128 |

1 URDUME

No campo da fabricação têxtil, o urdume é a estrutura vertical que constitui o tecido. Sem ele, não é possível tramar, pois não há entrelaçamento dos fios. Considerando as aproximações do têxtil e do texto, esta tese é tramada a partir da disposição de alguns elementos que a sustentam. Antes de entrecruzar os campos desta pesquisa, apresento o urdume desse artefato, o ordenamento da pesquisa.

1.1 O FIO CONDUTOR

No segundo ano do meu doutorado, em 2020, houve a pandemia do COVID-19. Nessa época, foi estipulada uma quarentena, durante a qual não era indicado sair de casa, nem interagir com outras pessoas que estivessem fora do convívio familiar da residência. Foi no Sítio Histórico de Olinda – PE, lugar onde eu morava e que também era o campo da minha pesquisa inicial, que aprendi a fazer tapeçaria, enquanto uma atividade para equilibrar a angústia da calamidade pública (figura 1).

Figura 1 - Processo de desenvolvimento da minha primeira tapeçaria no meu primeiro tear



Fonte: A autora (2020).

Durante o processo de aprendizagem, comecei a refletir sobre as minhas influências artísticas e a perceber qual era o meu repertório visual, musical e literário. Foi a partir desse exercício mental que eu entendi que Maria Anita, minha bisavó, foi a minha primeira referência de Artista. Também, naquele momento, percebi que aquela minha antepassada era uma artista têxtil.

A partir de abril de 2020, fiquei entretecida na arte têxtil e decidi mudar o direcionamento desta pesquisa de doutorado, tanto pela inviabilidade de fazer uma pesquisa de campo diante das complicações da pandemia, como também porque eu percebia que a arte têxtil era um campo que me interessava profundamente. Entre 2020 e 2022, concentrei-me em entender as dimensões da arte têxtil, aprimorar a prática da tapeçaria e a estudar sua história.

Em maio de 2021, fiz o meu estágio de docência doutoral com a Prof. Dra. Luciana Borre, na disciplina “tópicos em arte 5” no curso de licenciatura em artes visuais Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Luciana, no plano de ensino dessa cadeira, propunha trabalhar uma técnica têxtil a cada semestre. Por conta da minha tese sobre tapeçaria, ela convidou-me para estruturar o campo da minha pesquisa no ensino dessa manualidade. Na época, ainda estávamos no período da pandemia e, na UFPE, todas as disciplinas estavam sendo ofertadas de maneira unicamente remota.

Ministrar essa disciplina proporcionou-me não só a oportunidade de investigar sobre a história da arte têxtil no Brasil, como também uma compreensão do ensino da tapeçaria mediado por telas. Abaixo, é possível perceber como eu estruturei de maneira improvisada os equipamentos necessários para lecionar a disciplina a partir do meu ateliê (figura 2).

Aconteceram discussões interessantes sobre os registros têxteis e sua compreensão social como campo artístico, assim como sobre as dificuldades do reconhecimento da mulher enquanto artista dentro desse contexto, onde ela, geralmente, é diminuída pela compressão social de a manualidade têxtil ser exercida no contexto doméstico. A relação com a ancestralidade foi um elemento citado sobre o têxtil, enquanto memória e aprendizado de técnicas. Todas essas reflexões culminam na importância da fotografia, enquanto registro do processo criativo e do artefato têxtil, como ferramenta de resistência. Apesar dessa reflexão, os registros do processo, na forma de um diário de bordo com os relatos das práticas, foram deixados de lado durante a disciplina. Dessa maneira, surgiu o questionamento que guiaria a

minha pesquisa doutoral que era “como engajar o aluno no registro das suas práticas artísticas cotidianas?”.

Figura 2 - Ateliê (ao final de uma aula remota)



Fonte: A autora (2021).

Subitamente, em junho de 2022, meu marido Marcelo Buarque, encantou-se após sofrer um ataque cardíaco. Utilizo “encantar” à maneira de Guimarães Rosa, para dar nome à morte. No mesmo impulso repentino do seu coração, paralisei a minha pesquisa de doutorado e a prática da tapeçaria. Durante 1 ano, eu não conseguia imaginar que poderia dar continuidade àquele projeto. Em setembro de 2023, meu orientador, o Prof. Dr. Ney Dantas sugeriu que o direcionamento da minha pesquisa fosse sobre a elaboração do meu luto através da tapeçaria em um processo autoetnográfico. Parte do que desenvolvi durante os primeiros anos de doutorado ficou para trás, pois não fazia sentido me debruçar sobre a experiência de ensino-aprendizagem da tapeçaria diante da imposição do luto na minha vida. Então, o meu último ano do doutorado se volta para compreender essa experiência a partir da minha existência enquanto pesquisadora, *designer* e artista.

1.2 URDIR: AS DEFINIÇÕES DA METODOLOGIA DE PESQUISA

A metodologia de pesquisa desta tese possui uma abordagem qualitativa, pois visa à compreensão da experiência individual do luto a partir do processo criativo da tapeçaria. Assim, entremeio minha identidade enquanto pesquisadora, *designer* e artista. A ontologia da pesquisa, entendida como "a concepção de mundo do investigador" (CHIZZOTTI, 2006) é assumida sob um viés subjetivo, na qual eu considero a minha experiência individual, que é atravessada pela arte têxtil, pelo *design* e pelo luto. Enquanto epistemologia, são consideradas principalmente teorias que atualizam para a contemporaneidade o campo da arte têxtil e do *design* sob um viés político, coerente com a minha visão enquanto pesquisadora, artista, mulher e latino-americana.

Sendo assim, o referencial teórico utilizado na pesquisa é fundamentado na experiência subjetiva do luto contemporâneo enquanto processo narrativo. Também, compreendendo a minha individualidade nessa experiência, articulo a percepção do *Design* a partir de um processo criativo emocional, narrativo e manual. Abrangendo-o igualmente a partir de seu caráter social e cultural, investigo em um outro processo de luto, a sua dimensão feminina, decorativa, criativa, manual e doméstica, criando assim uma paisagem sobre os artefatos manuais têxteis decorativos domésticos no Brasil. Explorando o luto, o *Design* e a Arte sob um viés subjetivo, recorro às ferramentas que propõem novas formas narrativas, como a escrevivência de Conceição Evaristo e a fabulação crítica de Saidiya Hartman.

As práticas dessa pesquisa estão alinhadas com a autoetnografia enquanto método da abordagem qualitativa. Dessa maneira, o tecido que constrói essa pesquisa é urdido a partir da minha escrita autobiográfica, inspirada na escrevivência das experiências singulares com a tapeçaria e sua produção de sentidos, como também na Fabulação crítica, enquanto estratégia reparadora do arquivo histórico da produção artística têxtil decorativa e doméstica no Brasil. Esse entrelaçamento metodológico permite-me clareza e aprofundamentos sobre a experiência estudada na tese, desenlaçando a sensibilidade da dimensão emocional existente na intimidade, na vulnerabilidade e na singularidade dos aspectos subjetivos da autoetnografia.

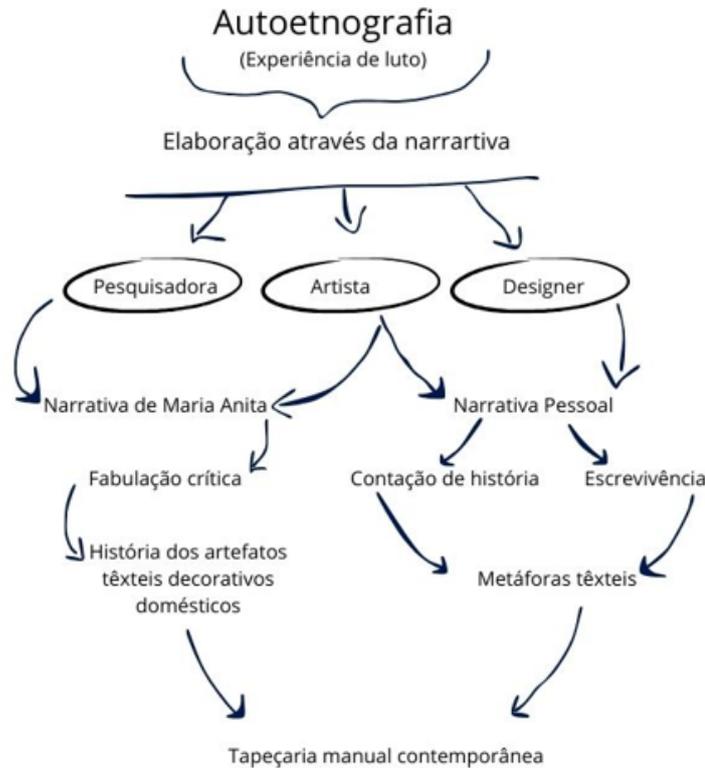
Entendendo a autoetnografia como uma "análise da experiência pessoal para compreender um contexto cultural (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2013), ela permite que a construção de tapeçarias manuais, elaboradas a partir do pensamento do *design* emocional atrelado à experiência de enlutamento, assente esse trabalho. Como método utilizado para a pesquisa, considera-se a escrita autobiográfica como elemento essencial para costurar essa investigação. O alinhamento da escrita pessoal em uma abordagem autoetnografia localiza geograficamente esta produção acadêmica, descosturando padrões e forjando subjetividades.

Esta também é uma escolha de pesquisa que está alinhada com um posicionamento artístico o qual busca fortalecer um imaginário decolonizador (SANTOS, 2018), no qual a minha experiência é protagonista na tese. A importância dada à experiência individual de luto de uma pesquisadora mulher, brasileira, nordestina, parda e artista têxtil aproxima a tese da realidade do objeto de estudo: o processo criativo em arte têxtil na contemporaneidade no Brasil. Esta pesquisa também é orientada a se distanciar do paradigma dominante do *Design*, que rompe o laço com o coletivismo, a continuidade, a singularidade e o subjetivismo.

A experiência do luto, onde se localiza a pesquisa e a minha vida, juntamente com a narrativa autobiográfica, é investigada sob o olhar das emoções enquanto insumo criativo. A minha existência como *designer*-artista constrói também uma narrativa emocional do têxtil, a partir da tapeçaria manual em tear. Considerando que "a experiência é aquilo que passa, nos acontece e nos toca" (LARROSA, 2002), as emoções são produtos da avaliação de uma experiência (DESMET, 2002). Elas serão investigadas na elaboração do acontecimento através da concepção de tapeçarias. Sendo assim, esta tese também põe os olhos sobre como o processo artístico se estabelece a partir do pensamento de uma *designer* enlutada.

Dessa maneira, a exposição dos fios da estrutura constituinte metodológica, o urdume se compreende a partir da autoetnografia, abarcando todas as questões (figura 3). Sob esse olhar singular de uma enlutada, a minha identidade pesquisadora, artista e *designer* se põe a elaborar essa narrativa autobiográfica e dessa maneira que eu interpreto a morte também estou fabricando um artefato cultural (NEIMEYER, 2000) contemporâneo, dando corpo a um sentimento.

Figura 3 – Desenho metodológico da pesquisa



Fonte: A autora (2024).

Nesse desenho metodológico, ilustro como cada camada da minha identidade sociocultural, recortada para essa tese, conecta-se a uma dimensão da narrativa. Enquanto *designer* e artista, elaboro meu luto a partir do meu diário de bordo, em uma narrativa pessoal. Esse diário de bordo, que contém cartas, trechos de livros e sentimentos sobre a perda, é estruturado a partir de ferramentas da contação de história (*storytelling*), como também é inspirado na escrevivência. Essa dupla se torna instrumento emocional do luto e do processo criativo das tapeçarias.

Enquanto pesquisadora e artista, dentro da minha experiência de enlutamento, também investigo, através da Fabulação crítica, a vida da minha bisavó, Maria Anita, que era uma artista têxtil. Esse processo de fabular a sua história elabora um outro luto dentro da minha experiência atual de perda, pois um luto sempre rememora outras experiências de perda (KÜBLER-ROSS; KESSLER, 2014). De certa maneira, quando eu me tornei artista têxtil, eu entendi que a morte da minha bisavó também era a morte de uma artista. Esse relato remenda o registro da minha bisavó à história dos artefatos decorativos têxteis domésticos brasileiros.

Conseqüentemente, esse processo investiga, através da autoetnografia, a produção feminina, brasileira, nordestina e contemporânea da arte têxtil, suas costuras com o *design*, a partir do registo pessoal do processo criativo de uma série de tapeçarias em tear. Anexada a essa construção, a jornada artística da minha bisavó adiciona uma outra inscrição ao cenário artístico da produção têxtil, que, de certo modo, inicia a minha história artística. Assim, o seguimento dessa tese, abarca a seguinte narrativa:

O urdume, é esta parte inicial, na qual eu estruturo o projeto de pesquisa apresentando a sua motivação atrelada à escolha metodológica. Também, esclareço os elementos estruturantes da pesquisa, desenhando suas diretrizes de percurso.

A trama, é o segundo capítulo, no qual eu entrelaço o método autoetnográfico à experiência emocional do luto enquanto narrativa. Nele, desenvolvo como a narrativa enquanto instrumento de um enlutamento contemporâneo, a escrevivência, recurso literário da escritora brasileira Conceição Evaristo e a contação de histórias (*storytelling*) de experiências emocionais, influenciaram a escrita autobiográfica do meu diário de bordo. Uma das narrativas auto etnográficas desta tese, nesse sentido, é construída pela experiência individual do luto, pela escrevivência e pela contação de histórias.

O texto e o têxtil, terceiro capítulo dessa sequência, entrelaça a minha narrativa das emoções em um projeto têxtil que foi o desenvolvimento de cinco tapeçarias em um tear de pregos. O diário de bordo que abarca a escrita das vivências emocionais do meu enlutamento e o pensamento criativo construído pela contação dessas histórias, originam metáforas para uma narrativa têxtil sensível sobre a perda.

Retalhos e remendos, é o quarto capítulo no qual eu costuro a história da minha bisavó como parte da história dos artefatos têxteis decorativos domésticos, a partir da fabulação crítica, ferramenta metodológica de redação da escritora e pesquisadora americana Saidiya Hartman. Essa parte da tese não só apresenta o panorama bibliográfico que dá forma ao cenário para a compreensão social, cultural e econômica dos artefatos têxteis, como também é um elemento de elaboração do meu luto. Contar e preencher as lacunas da história da minha bisavó, enquanto um arquivo do têxtil, traz eternidade a sua existência como artista brasileira.

Acabamentos é a quinta parte desse documento. Nela, promovo o alinhavo final dos pedaços apresentados em cada parte, como uma grande colcha, pespontando assim as considerações finais da tese de doutorado.

Dessa maneira, o desenrolar dessa pesquisa, parte das seguintes delimitações.

Questão: Como a narrativa auto etnográfica e o processo criativo de tapeçarias manuais podem contribuir para a minha experiência de elaboração do luto?

Objeto: A narrativa autobiográfica como experiência de elaboração do luto.

Justificativa: Existem dois elementos motivadores que justificam a produção desta tese. O primeiro é a imposição do luto na minha vida e a necessidade de elaborar essa experiência. Construir uma tese a partir da autoetnografia na qual a minha existência como pesquisadora não invisibiliza a minha condição de enlutada humaniza a minha presença num programa de pós-graduação. O que eu faço, de fato, com o que eu pesquiso e aprendi na academia diante de uma experiência traumática? Como enlaçar as pontas soltas que o luto gerou na minha vida? Eu poderia seguir com uma série de questões que conecta esses dois estados, mas a principal motivação se desenrola na ambivalência que existe nessa experiência. Ao mesmo tempo que o luto envolve completamente a minha vida, eu não deixo de ser *designer*, artista e pesquisadora. Então, busco com essa tese um espaço de coexistência dessas identidades.

Além da elaboração da dor, o meu desejo como pesquisadora, *designer* e artista é de aproximar os campos do Design e da Arte, a fim de costurar suas margens por meio dos artefatos têxteis decorativos domésticos. Nessa perspectiva, o têxtil se constrói como o elemento que vai enlaçar esses domínios a partir de suas dimensões emocionais, pois considera-se que a reflexão sobre o processo criativo do *design* contemporâneo, orientado para a construção além do artefato físico (FAUSTINELLI E MOURA, 2021).

Levando em conta o pensamento racionalista do *Design* embasado pela ideia do distanciamento das manualidades, da impessoalidade do designer, e do bom design (MUNARI, 2019), correlacionado ao fomento do *Design* no Brasil sob a influência da ditadura militar, a construção do seu pensamento nesse país se afasta

das artes, sendo essa uma área que contribui para a construção de uma consciência crítica (FONSECA E BARBOSA, 2020). Logo, essa tese entende que refletir sobre o *design* contemporâneo é propor novas camadas para o pensamento do *designer*, aproximando-o das artes, investigando processos manuais e abrindo espaço para a identidade a fim de construir caminhos possíveis. Nessa linha, refletir sobre o *design* emocional a partir de uma experiência individual constrói palco para a subjetividade e para o sensível diante de um contexto moldado pela máxima racional.

Objetivo geral: Através da autoetnografia, enquanto narrativa autobiográfica, criativa e emocional, criar cinco tapeçarias manuais em tear de pregos que elaboram a minha experiência individual do luto.

Objetivos específicos:

- Entender as possibilidades e limitações da escrevivência, e da contação de história (*storytelling*) na construção de uma narrativa autobiográfica em uma autoetnografia da elaboração do luto.

- Construir um arquivo documental emocional do processo criativo na tapeçaria manual em tear.

- Desnovelar a história da produção têxtil de artefatos decorativos domésticos brasileiros sob uma perspectiva emocional e singular.

- Apresentar 5 tapeçarias em tear manual como resultado da elaboração do luto enquanto pesquisa doutoral.

Quadro 1 - objetivos específicos x métodos de pesquisa

| Objetivos Específicos | Método de Pesquisa |
|--|--|
| Entender as possibilidades e limitações da escrevivência, e da contação de história (<i>storytelling</i>) na construção de uma narrativa autobiográfica na autoetnografia da elaboração do luto. | <ul style="list-style-type: none"> Levantamento bibliográfico. |
| Construir um arquivo documental emocional do processo criativo na tapeçaria manual em tear. | <ul style="list-style-type: none"> Diário de bordo; Metáforas visuais; Tecelagem; |

| | |
|---|--|
| Desnovelar a história da produção têxtil de artefatos decorativos domésticos brasileiros sob uma perspectiva emocional e singular | <ul style="list-style-type: none"> • Levantamento Bibliográfico; • Fabulação crítica; • Análise da obra de arte têxtil. |
| Apresentar 5 tapeçarias em tear manual como resultado da elaboração do luto enquanto pesquisa doutoral. | <ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento de cinco tapeçarias em um tear manual de pregos. |

Fonte: A autora (2024).

1.3 A NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA

A autoetnografia é uma abordagem da etnografia e pode ser entendida tanto como gênero autobiográfico ou como método investigativo (VERSIANI, 2005). Ambas as visões consideram o indivíduo como autor de uma narrativa. Ela surge como proposta para evidenciar que os aspectos pessoais, dos indivíduos são importantes para a compreensão da vida cultural das emoções (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013).

As propriedades auto etnográficas estão relacionadas à singularidade do pesquisador, sendo assim “o termo autoetnografia pode ser compreendido a partir de parâmetros associados a questões de gênero (*genre*), da posição ocupada pelo seu autor, e de preocupações metodológicas e epistemológicas sobre a atuação do sujeito na produção de conhecimento” (VERSIANI, 2005. Pag. 211).

É imprescindível destacar que a autoetnografia não orbita sobre o pesquisador, mas sim sobre a sua individualidade como parte da coletividade. Assim, a autoetnografia considera a construção de discursos que dão conta de uma complexidade (VERSIANI, 2005). Logo, ela não se estabelece apenas como um relato contrário à narrativa hegemônica, mas sim como parte de uma episteme que abarca diversos pontos de vista (VERSIANI, 2005). Considerando então a importância da originalidade individual nesse processo, o pesquisador tem, na autoetnografia, a legitimidade do seu discurso.

A fim de valorizar a autorreflexão do pesquisador, o seu processo auto etnográfico, abarcar suas particularidades diante da sua existência contemporânea,

dessa maneira a investigação está imbuída da sua presença política. Outro fator que fortalece essa ideia é que a formulação de um estudo que está nas margens da cultura dominante, tem um valor político.

Construir uma pesquisa autoetnográfica possui benefícios, quando se considera a amigabilidade do seu formato, tanto para autores, quanto para leitores (CHANG, 2016). Nesse ponto, destaca-se tanto a narrativa autobiográfica, como também a dimensão da experiência humana que ela abarca, na qual o leitor pode se identificar. A compreensão da cultura através de si e dos outros (CHANG, 2016) também é um fator que aterra o pesquisador, tornando seu campo palpável. Junto a isso, o fator transformador de uma pesquisa nesse formato (CHANG, 2016) movimenta quem escreve e quem lê para a teia de entrelaces que o resultado de uma investigação como essa gera.

No campo das ciências sociais, a escrita de uma pesquisa é multável, pois acompanha a construção histórica e social de um contexto (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017). Tanto o estilo da escrita, regras estruturais, como também abordagens e recortes de uma pesquisa acompanham as discussões do seu tempo. Torna-se igualmente relevante considerar que existe uma linha histórica de mudanças que acompanha as discussões de cada época, formando marcos teóricos, que abrem outros caminhos adiante. A autoetnografia desenvolve-se além da etnografia devido à fatores que questionam a pesquisa etnográfica. Esses motivos tangenciam principalmente elementos que são desvalorizados na pesquisa qualitativa e que se referem a apreciação da escrita, da literatura, da narrativa e das emoções (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013).

1.3.1 Aspectos da narrativa auto etnográfica

Um dos elementos definidores da autoetnografia é a autonarrativa. A narrativa do investigador não é autobiográfica, pois nela contém aspectos do objeto de estudo que são iluminados a partir de fenômenos culturais e sociais (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013). A escrita autoetnográfica é uma maneira de compreensão de si, como também daqueles que estão ligados ao sujeito (CHANG, 2016).

Torna-se interessante salientar que a autoetnografia contemporânea, principalmente ligada ao campo das artes não se refere à “grafia” como representação textual (VERSIANI, 2005). Outros formatos como romances, fotografia, cinema e outras dimensões das artes, podem ser meios de comunicação autoetnográficos. É fundamental a abertura da autoetnografia para outros formatos (CHANG, 2016). Diante disso, a percepção de narrativa comunicadora que pode ser encontrada na escrita autoetnográfica também pode ser traduzida para outros suportes da linguagem escolhida pelo pesquisador.

O envolvimento enquanto característica narrativa é um desses elementos do relato da pesquisa autoetnográfica (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013; CHANG 2016). Entendendo que a autoetnografia parte do pesquisador enquanto indivíduo, o envolvimento se refere não só às estratégias de linguagem que tornam a leitura atraente, mas também ao próprio comprometimento do pesquisador com o tema abordado. Além da escrita, construir profundidade no tema também é uma maneira de atrair o leitor.

Por conseguinte, um outro atributo a ser mencionado dessa comunicação é a sensibilidade. A pesquisa autoetnográfica tem como intenção a vulnerabilidade do pesquisador (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013; PELIAS, 2013; CHANG 2016). De certa maneira, expressar uma vulnerabilidade do autor, pode engajar a resposta do público de modo significativo, através do reconhecimento de uma vulnerabilidade semelhante (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013). A autoetnografia, então, convoca tanto a individualidade do pesquisador, como também uma certa habilidade para a empatizar com o que é apresentado.

Considerando tanto o envolvimento quanto a vulnerabilidade, é possível entender que a pesquisa etnográfica destaca a importância de como o indivíduo é um elemento de compreensão da vida cultural (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013). Nesse ponto, é crucial salientar que uma única narrativa não abarca toda uma cultura, mas sim, uma das visões e existências na cultura. Logo, um relato acerca de uma experiência pessoal pode promover mudanças sociais (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013).

Se a escrita etnográfica envolve e parte da vulnerabilidade, outro atributo que contribui para ambos os elementos é a dimensão poética, como fator essencial ao que

é apresentado. Ao ter em conta a experiência pessoal do pesquisador, o que é relatado parte de uma avaliação do acontecimento, acarretando assim em emoções e sentimentos experimentados no evento. Portanto, a linguagem que atinge a experiência emocional pode ser uma narrativa poética (PELIAS, 2013). Não só a história do pesquisador, mas o seu próprio corpo ganha importância na autoetnografia, ao considerar a cognição e o afeto (PELIAS, 2013).

O elemento poético não diz respeito à construção de poemas, enquanto texto literário, embora alguns autores da etnografia considerem essa possibilidade. A construção de poemas no processo criativo do texto pode auxiliar o pesquisador a entender uma experiência a partir de outros elementos construtivos, como ritmo, figuras de linguagem, respiros e pausas (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017), como também promove descobertas internas, enquanto uma escrita que pode documentar e evocar memórias (HANAUER, 2021).

A escrita autoetnográfica é reflexiva (PELIAS, 2013). Então, o que se pode buscar com a poesia, na sua contribuição para essa narrativa, é a possibilidade que esse gênero tem de desenvolver outras imagens para reflexões difíceis de serem explicadas ou entendidas sobre uma experiência. O processo de escrita etnográfica que faz uso de metáforas também auxilia o autor a compreender a experiência (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017). O uso de figuras de linguagem, como a metáfora, no contexto da experiência emocional, não só faz parte da comunicação das emoções, mas também da sua compreensão pelo indivíduo (KÖVECSES, 2000). As metáforas também exercem uma grande contribuição na estrutura de uma teoria (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017). Elas constroem uma fundamentação inovadora na comunicação da pesquisa, imprimindo autenticidade ao autor.

Nota-se que a criatividade no campo da linguagem da pesquisa autoetnográfica contribui para gerar autenticidade, autorreflexão, vulnerabilidade e envolvimento de quem a desenvolve como também de quem a lê. O texto etnográfico é substancial, reflexivo, impactante e estético (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017). Nesse pensamento, o conteúdo íntimo (CHANG, 2016) compreende uma parte da pesquisa, que também é preenchida da capacidade que o escrito tem de provocar o pensamento sobre o que é abordado. Essa incitação deriva, igualmente do impacto emocional originado pela questão exposta, como também pela criatividade estética de como se expõe.

Considerando a autenticidade e a criatividade como elementos inerentes à pesquisa autoetnográfica, faz-se essencial construir um repertório sociocultural, que se abre para a leitura, análise e produção de outras mídias escritas, como poesias, teatro, memórias e romances (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017). A imaginação, no texto autoetnográfico, também está relacionada à definição do posicionamento do pesquisador, pois “a tentativa de elaboração criativa de conceitos alternativos relacionados a questões de descrição de subjetividades, processos socioculturais e construção do conhecimento não tem valor apenas epistemológico, mas também político” (VERSIANI, 2005. Pág. 216).

Vê-se que o posicionamento do autor não se limita apenas ao conteúdo temático de uma pesquisa, mas também à fabricação da sua forma. O relato não só reconstrói uma experiência, mas dá forma a ela (COOK, 2013). Ele reflete o paradigma atual da escrita de uma época (RICHARDSON E ST. PIERRE, 2017), então considerar novos estilos de escritura também é questionar o paradigma atual de pesquisa.

1.3.2 Dados são experiências

Construir uma pesquisa autoetnográfica considera também a compreensão de que o objeto de pesquisa não é necessariamente um problema, o seu processo não é linear ou em sequência e seus dados são experiências (CHANG, 2016). Diante dessas particularidades, comparado à pesquisa tradicional, esse método possui especificidades em seu processo de coleta, análise e interpretação dos dados.

Experiência é aquilo que “nos passa, nos acontece, nos toca” (LARROSA, 2002, pag. 2). Ela está relacionada unicamente com o indivíduo e sua singularidade. A forma como um acontecimento toca, tem a sua dimensão social e cultural, como também é elaborada a partir de um repertório individual, de vivências. Essa compreensão do que nos acontece, é estabelecida com a disponibilidade de tempo voltada para o ato reflexivo através de “sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes” (LARROSA, 2002, pag.5).

O sentir enquanto dimensão emocional é então substância da base de dados de uma pesquisa autoetnográfica. Os detalhes podem ser entendidos como o registro

de pensamentos, emoções e comportamentos do passado e do presente (CHANG, 2016). Sendo assim, a memória é uma construtora desse banco de dados (CHANG, 2016), pois ela é um local que guarda e elabora esses elementos. Contudo, “a memória seleciona, molda, limita e distorce o passado” (CHANG, 2016, pag 25). Dessa maneira, é necessário, para uma pesquisa, construir estratégias para tangibilizar as experiências enquanto dados.

Construir um banco de dados, apoiados na experiência, proporciona ao pesquisador uma visualização dos detalhes do acontecimento. Linhas de tempo, diário de campo, inventário de categorias, diagramas e desenhos podem ser elementos de desenvolvimento dessa base (CHANG, 2016). Considerando a intencionalidade da pesquisa (CHANG, 2016), é necessário organizar em textos ou imagens as percepções pessoais de um acontecimento. Encontra-se aqui um outro ponto que a criatividade também se expressa, na pesquisa autoetnográfica, para a concretude dessa ação. O elemento criativo também é um fator que contribui para a análise (CHANG, 2016), pois entender os dados de maneira holística depende da engenhosidade do seu registro e de sua visualização.

Na pesquisa autoetnográfica, a análise e a interpretação da experiência podem ocorrer de maneira simultânea (CHANG, 2016). Após tangibilizar os detalhes do acontecimento em imagens, textos ou desenhos, é possível criar categorias para eles, gerando assim uma organização. Uma maneira de formular categorias pode ser a partir da unidade de registro e da unidade de contexto (MINAYO, 2009). Nessa elaboração, a unidade de registro é um componente que dá significado a um grupo de detalhes, podendo ser um tema, uma palavra, uma pessoa ou algum outro fator agregador de características comuns. A unidade de contexto refere-se ao recorte social e cultural da experiência.

A fase de análise promove uma fragmentação (CHANG, 2016) a fim de se ter uma nova visualização através da sua decodificação. A fragmentação é, na verdade, a dissecação desse detalhe que foi organizado por uma categoria, a partir também da sua existência nessa categoria. A interpretação, nesse sentido, articula esses fragmentos com contextos socioculturais (CHANG, 2016) de existência do autor, que também compõem a base bibliográfica da pesquisa.

2 TRAMA: O ENREDO DA RECONSTITUIÇÃO DO TECIDO EMOCIONAL

A perspectiva de luto, enlaçada por esta tese está alinhada ao meu processo de enlutamento. Em uma das minhas sessões de terapia construí uma metáfora para exemplificar o que foi o a morte súbita do meu companheiro, para mim. A construção de metáforas auxilia no desenvolvimento pessoal após uma experiência de fronteira (LENGELLE E MEIJERS, 2009). A partir da minha identidade como artista têxtil que molda o meu pensamento para analogias dentro dessa atmosfera, eu visualizei um tecido que teve a sua trama e urdume rompida. Aquela parte se foi de maneira que seria impossível reconstituir o tecido com os mesmos fios. Eu precisava então remendar o vazio, tramando também com palavras, aproximando o texto e o têxtil.

Como objeto de estudo, a minha experiência de elaboração possui particularidades que são abarcadas pelos atravessamentos do meu repertório. Dessa maneira, o meu luto não será ilustrado a partir de fases (KÜBLER-ROSS, 1969) ou tarefas (WORDEN, 1982), mas sim, como a narrativa principal, que me envolve. Nesse sentido, a autoetnografia, torna-se fundamental, pois ela constrói a atmosfera da narrativa autobiográfica das minhas perdas. A escrevivência me inspira literariamente a espriar na escrita a minha vivência do enlutamento de Marcelo através de um diário. A contação de história (*storytelling*), sob a perspectiva do *design*, é posta como atmosfera criativa e estruturante desse grande novelo. Assim, este capítulo explana a textura dessas três linhas narrativas que se envolverão em um fio de tecitura deste documento.

2.1 O FIO DESFEITO: A NARRATIVA DA PARTE QUE SE FOI

O luto é uma experiência que se desenvolve no contexto da perda de alguém ou de algo significativo. Ele é pessoal e incomparável entre as pessoas (KÜBLER-ROSS E KESSLER, 2014), sendo uma resposta emocional, comportamental e psicológica, influenciado também por fatores sociais, culturais e religiosos. Esse processo acontece tanto internamente, de maneira subjetiva, como externamente, de maneira pública, sendo assim um processo tanto individual quanto social (NEIMEYER,

2005). O enlutamento, então é o processo temporal do luto, que ocorre após a perda (WORDEN, 2018). Esse decurso do luto sucede de maneira dinâmica (STROEBE e SCHUT, 1999) não havendo assim uma jornada contínua (WORDEN, 2018) na qual as emoções e o comportamento do enlutado gradativamente e sequencialmente evoluem para a recuperação.

O enlutamento nas sociedades ocidentais modernas e pós-modernas acompanha às características socioculturais e econômicas de cada tempo. Durante o século XX, o processo de luto que ocorria de maneira coletiva familiar, se fragmenta socialmente e geograficamente ao passo que as cidades vão se desenvolvendo e atraindo mais pessoas e a instituição da família adquire novos formatos (WALTER, 2007). Ele desencadeia assim, na pós-modernidade uma intensa experiência individual, invisível na vida pública, (ELIAS, 2001).

Os primeiros dois meses e meio após a morte do meu companheiro, eu tive um grande suporte familiar e de amigos. No primeiro mês, eu fiz uma viagem para o exterior na qual amigos e família estavam atentos às minhas demandas. No segundo mês, minha mãe esteve de férias e ficou me auxiliando no estabelecimento da minha nova rotina. Após aquele período, todos voltaram para as suas rotinas e eu fiquei morando sozinha na casa que eu compartilhava com Marcelo. Foi um processo muito solitário. Nesse ponto, foi essencial iniciar a terapia com uma psicóloga, pois na minha rotina, aquela era a única pessoa disponível para me escutar e me ajudar a compreender minhas emoções e o meu novo corpo, que tinha insônia e dor generalizada. Nos primeiros dias de luto, existe um apoio social intenso que se dissipa com a rotina que transcorre, ocasionando a busca de alguns enlutados por ajuda profissional (NEIMEYER, 1998).

Um outro fator da sociedade moderna é a medicalização do luto (WALTER, 2007), que, apoiada na racionalização do pensamento moderno (PEARCE, 2019), desenvolve uma preocupação para que o enlutado volte a performar uma autonomia alinhada à produtividade econômica. Perspectivas tradicionais que enxergam características do enfrentamento do luto como doença ou uma patologia, não consideram o esforço que esse enfrentamento exige (ATTIG, 2011). O bem-estar promove produtividade econômica (PEARCE, 2019).

Na pós-modernidade, a pluralidade de práticas para compreender e tratar constroem uma direção alternativa ao da patologização do enlutado, oferecendo caminhos mais individualizados. Contudo, pavimentam também um paradoxo, no qual o enlutado precisa ser um indivíduo autônomo e independente, mas que também é devastado pela morte (PEARCE, 2019).

Transcorrido quatro meses de enlutamento, eu fui morar em outra cidade, Maceió, na casa de um amigo, enquanto esperava a convocação para um concurso que eu havia feito para ser professora substituta do curso de *design* na UFPE, no *campus* agreste. Por três meses, eu caminhei na praia todos os dias, fiz exercícios físicos e escrevi. Embora eu não estivesse trabalhando, eu relatei diversas vezes na consulta com a psicóloga que eu me sentia extremamente cansada. Elaborar todos aqueles sentimentos me demandava uma energia laboral. Sete meses após a morte de Marcelo, eu voltei a trabalhar, naquele momento em Caruaru, como professora do curso de *design*. Eu me perguntava (e ainda me pergunto), como era possível trabalhar depois daquela perda. Como a vida poderia ser produtiva se, muitas vezes, eu sentia vontade de passar o dia deitada chorando? O luto, enquanto processo que não se desfaz, é considerado um problema, em uma sociedade que se baseia em emoções felizes (PEARCE, 2019). A experiência humana do sofrimento de uma perda não tem espaço no pensamento implícito da sociedade, de que é preciso retornar rapidamente a um bem-estar (STROEBE e SCHUT, 1999).

O pensamento moderno baseado no progresso, na racionalidade e na ciência fabricou o enlutamento enquanto processo medicamentoso, em que o enlutado deveria desapegar das emoções se tornando um indivíduo autônomo (WALTER, 2007). O campo dos estudos do luto da modernidade era fertilizado pela visão do psiquiatra Sigmund Freud (1917), que recomendava retirar a energia emocional do falecido e investi-la nos relacionamentos com os vivos (NEIMEYER, 2014). Os estudos contemporâneos do luto estão se afastando da ideia de finalização de um processo bem-sucedido que envolve a renúncia emocional do falecido (NEIMEYER, 2014) e buscando um lugar seguro (WALTER, 2007) para a existência dos sentimentos ambivalentes. O enlutamento, compreendido como estágios, é bastante criticado atualmente, por entender que as pessoas não atravessam o luto de maneira linear e passiva (WORDEN, 2018). O modelo baseado em estágios de maior repercussão é o da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross (1969) que foi inicialmente

construído a partir da observação de pacientes terminais, mas também passou a ser aplicado às pessoas que passam pelo luto.

O modelo de "tarefas do luto" foi proposto pelo psicólogo William Worden (1982) como uma alternativa ao modelo de estágios de luto de Kübler-Ross, que contraria a visão do enlutamento como um processo contínuo e apresenta um conjunto de tarefas que o enlutado precisa completar para integrar a perda em sua vida. As tarefas tornam o processo ativo, auxilia no sentimento de impotência e está alinhado com o pensamento de Freud sobre laborar o luto (WORDEN, 2018). Elas podem ser trabalhadas simultaneamente, como também de maneira iterativa (WORDEN, 2018). A primeira tarefa se refere à aceitação da perda nas várias dimensões da vida, a segunda consiste em iniciar o processamento da dor do luto, a terceira é a adequação à vida sem o falecido (WORDEN, 2018). A quarta tarefa foi atualizada por Willian Worden (2009), em que ele reformulou a ideia de desapegar-se completamente da pessoa que morreu para encontrar uma conexão duradoura enquanto o enlutado segue com a vida.

Reconhecendo a contribuição do modelo de "tarefas do luto", Margaret Stroebe e Henk Schut (1999) elaboraram o modelo de "processo dual de enfrentamento do luto". Esse novo modelo considera a participação ativa de elaboração da perda, como Worden também levava em conta. Contudo, questiona principalmente a necessidade de completar tarefas para confronto da dor e de trabalhar a perda a fim de restaurar prontamente a sensação de bem-estar. O enfrentamento, que faz parte da elaboração está inserido em todo o tempo do cotidiano da pessoa enlutada (STROEBE e SCHUT, 1999), então existe uma oscilação entre processos de perda e processos de restauração. A alternância dinâmica faz parte do processo natural de adaptação ao luto, havendo assim a necessidade de dosar, criando espaço para pausa e lamentação como uma forma de regeneração (STROEBE e SCHUT, 2010).

Diante da flexibilidade que novos modelos não lineares contribuem para a elaboração do luto e das influências do construtivismo para a psicologia da pós-modernidade (NEIMEYER et al. 2010), Robert Neimeyer (1998) aponta para a importância da reconstrução do significado no enlutamento. A criação de significado é uma atividade (NEIMEYER, 2000), logo ela se estabelece de maneira contínua no processo, mas não necessariamente linear. Ele sugere que o luto envolve a tarefa de reorganizar a história de vida para integrar a perda e construir novos significados. O

sentido da perda através da narrativa pode de desenvolver, por exemplo, tanto para a descrição do evento da morte, como para a explanação de continuidade do relacionamento como algo curativo (NEIMEYER E SANDS, 2011). Essa continuidade, como história de fundo (NEIMEYER E THOMPSON, 2014) abarca uma série de reformulações das conexões simbólicas entre o sobrevivente e o falecido.

O luto é um processo socialmente construído e narrado a fim de reconstruir o mundo de significados que foi desagregado pela morte (NEIMEYER et al. 2010). Essa reconstrução pode ser delineada através de caminhos narrativos (BERZOFF, 2006) como a escrita terapêutica, a contação de histórias, a linguagem metafórica e outras visualizações que evocam outras imagens para dar constituição ao mundo interno (NEIMEYER et al. 2010).

2.1.1 Narrativa, Significado e Aprendizagem

Durante os primeiros dias da morte de Marcelo eu não consegui escrever nada que não fosse para outras pessoas. Tudo o que eu tinha narrado após a sua morte, como a história do acontecimento, aviso do falecimento, direcionamentos sobre o sepultamento e mensagens de agradecimentos não organizava meus sentimentos em uma continuidade da nossa história de fundo. Quase 1 mês depois, eu escrevi em uma página de um caderno A5 que eu tinha levado para a viagem:

“Lisboa, 11 de julho de 2022.

Hoje eu chorei o choro guardado de quase 1 mês da sua partida. Acho que meu inconsciente não queria aceitar a sua partida e seguia normalmente. Mas ontem, assistindo o pôr do sol eu vi tanta gente feliz, que me inundou. Como existem pessoas felizes tendo você partido desse mundo? Em meio a tantas histórias, viagens, fotos, lá estava eu, sem o meu amor. Ninguém conhecia você, nem a minha dor e muito menos o nosso amor.”

A perda desorganiza o que se entende da vida (NEIMEYER, 2005), assim o processo narrativo contribui tanto na escrita, na fala e na fabricação de artefatos autorreflexivos que tecem novos significados, como também articula uma experiência vivida em uma sequência de acontecimentos. A nossa vida enquanto história sofre

uma interrupção no desenrolar da narrativa, quando ocorre uma perda (NEIMEYER, 2002). Dessa maneira, a restauração da vida através da narrativa passa por diversas revisões, pois o enlutado vivencia um novo mundo, sem formatações, onde é necessário determinar uma nova estrutura (RATCLIFFE, BYRNE 2022).

Eu escrevi poucos textos nos primeiros nove meses que seguiram a morte de Marcelo. Alguns deles são cartas, outros são frases soltas ou relatos metafóricos em folhas soltas que depois anexe a um diário de bordo. A escrita pode ser um lugar de reconhecimento da dor (HANAUER, 2021). Tudo parecia tão novo e absurdo que eu sentia que não conseguia elaborar uma narrativa do que eu estava sentindo. Várias sessões de terapia nesse período basearam-se a produção de metáforas para explicar meus sentimentos.

“Recife, 07 de setembro de 2022.

Quando você se foi, algo de mim partiu junto também. Eu era quem era com você. Talvez você esteja aí, com esta Mariana vivendo a nossa eternidade. A parte que ficou é uma estranha conhecida. Uma nova versão completamente desconhecida que me lembra alguém que fui.

Hoje vivo neste corpo e nestes pensamentos tão diferentes do dia que chegastes aí. Penso sobre dores, pesadelos, cartórios, cinzas, papéis, certidões... Tudo muito diferente de café da manhã, romances, gravatá, plantinhas e adubo.”

“Salvador, 14 de novembro de 2022.

“Agora que você se foi, como eu faço pra falar com você?”

“Maceió, 22 de novembro de 2022.

“Há alguns meses eu sinto uma sensação de fragmentação. A palavra sensação ameniza o que de fato é a própria fragmentação. Na partida de Marcelo, também fui partida. Algumas dessas partes morreram, outras ficaram perdidas. Não sei qual é a parte que ficou.

Encontrar partes perdidas nem sempre é fácil. Muitas vezes não é só fazer o caminho da volta, porque o caminho nem existe mais. Encontramos o que perdemos em lugares que nunca pisamos ou, em alguns momentos da nossa vida, escondemos

a pista ali. O fato é que em algum momento dos últimos anos, escondi uma pista em Salvador para caso eu não me perdesse de mim.”

Em dezembro de dois mil e vinte e dois, um grande amigo de infância me presenteou com um caderno no qual posteriormente utilizei como um diário de bordo desse processo (figura 4). No início, eu escrevia frases curtas, não sabendo muito bem como utilizá-lo. Eu sentia que não sabia o que escrever, porque eu ainda estava muito esvaziada de palavras, como se a minha vida estivesse em suspensão. O sentimento de vazio que acompanha a perda de uma pessoa íntima, provoca uma resistência à linguagem causando dificuldades para se expressar (KØSTER, 2020).

Figura 4 - Fotografia em que eu seguro meu diário aberto



Fonte: Fernando Sposito (2024).

Nove meses depois da morte de Marcelo, eu escrevi o primeiro texto em forma de carta. Ele dá origem ao meu projeto narrativo do luto.

“Recife, 12 de março de 2023.

Título: Foz

Quando você partiu, eu chorei. Chorei porque não te veria, chorei porque você sofreu, chorei porque teus pais perderam um filho, chorei por não termos ido para Japaratinga em março, chorei por não te ver no meu amanhecer, chorei porque não engravidaríamos, chorei porque Negão morreu um ano antes, choquei porque eu disse que te amava pra sempre no dia da sua partida, chorei porque a nossa história terminava ali.

Morri numa nascente de lágrimas. Virei um rio que desaguava todas as dores do meu mundo”

Até esse último texto, em março de 2023, o diário de bordo se propunha a armazenar pensamentos fragmentados de como eu me sentia diante da perda. Concomitante ao início do uso dele, eu também comecei algumas leituras de romances literários com temáticas de luto, a fim de encontrar, alguma semelhança com a minha história. A literatura se destaca no luto por ter uma característica de humanidade (PEARCE, 2019). Li “O ano do pensamento mágico” (2005) e “Noites azuis” (2012), romances autobiográficos da americana Joan Didion, nos quais ela relatou o seu processo de luto depois da morte do marido junto com o agravamento da doença de sua filha, seguido do seu falecimento. Mas foi “A ridícula ideia de nunca mais te ver” (2018), da espanhola Rosa Montero que me abriu para a escrita como um projeto de elaboração do meu luto. Rosa escreveu sobre a vida da cientista francesa Marie Curie, principalmente sobre o casamento e a morte do esposo de Curie. Em sua narrativa, a autora costurava relatos pessoais com a sua própria experiência da perda do marido. Em uma das páginas do livro de Montero (2018, pag. 104) uma passagem me provocou para refletir e explorar um significado para a minha experiência de perda:

Para viver, temos de nos narrar; somos um produto da nossa imaginação. Nossa memória é, na verdade, um invento, uma história que reescrevemos a cada dia (...) o que significa que nossa identidade também é fictícia, já que se baseia na memória. Sem essa imaginação que completa e reconstrói nosso passado e que outorga ao caos da vida uma aparência de sentido, a existência seria enlouquecedora e insuportável, puro ruído e fúria. Por isso, quando alguém morre, como bem diz a dra. Heath, é preciso escrever o final. O final da vida de quem morre, mas também o final da nossa vida em comum.

(...) Marie não pôde fazê-lo, é evidente, por isso escreveu aquele diário. Eu tampouco pude, talvez por isso escrevo este livro.

A escrita sobre uma experiência de enlutamento oferece diretrizes para a recuperação (PEARCE, 2019). O que eu procurava na leitura, era aprender uma maneira que eu poderia existir no mundo depois da morte de Marcelo, pois eu relatei diversas vezes na terapia que eu me sentia solitária nessa experiência. Eu entendo que essas leituras me auxiliaram na construção desse novo repertório que eu estava inventando no enlutamento, pois me mostraram como outras mulheres narravam as suas experiências de perda. As narrativas são uma maneira de formular a própria história durante o processo de elaboração do luto (PEARCE, 2019), pois essa experiência te move para a produção de uma nova história (NEIMEYER, 2005). O consolo e o aprendizado promovido por uma narrativa autobiográfica do luto contribuem também para o aprendizado no processo (PEARCE, 2019)

O aprendizado após uma experiência de traumática também é uma das contribuições da narrativa, onde “escrever para curar é um processo de aprendizagem” (LENGELLE E MEIJERS, 2009, pag. 7). No enlutamento, o reaprendizado de mundo ocorre de maneira multifacetada, composta de ajustes emocionais, psicológicos, motivacionais, comportamentais, interpretativos e espirituais (ATTIG, 2011). Não é só a capacidade narrativa enquanto linguagem que é afetada, mas toda uma história de como existir no mundo se modifica, pois ela é desorganizada em níveis sentimentais, comportamentais e de pensamento (NEIMEYER, 2002). A morte então é desafiadora para o processo de reaprendizagem na narrativa individual, pois ela compromete também o senso de autoidentidade (ATTIG, 2011).

Eu sentia que todas as dimensões da minha vida tinham sido agrupadas pelo luto, como se as minhas camadas estivessem sido costuradas pela partida de Marcelo. A minha insônia, as consultas com a psicóloga, a mudança para Maceió, as minhas leituras, o meu lamento e tantas outras atividades eram interligadas pela perda. Comecei então a questionar se a minha individualidade, a partir da morte, seria definida apenas pelo luto. No curso da escrita no meu diário e da leitura de outras temáticas literárias além do luto, iniciei uma investigação sobre o meu processo de luto. Não senti vontade de contar sobre a vida que eu tive com o meu marido, mas

sim, de traçar uma narrativa que buscasse organizar os meus sentimentos a partir do seu encantamento.

O uso do diário não era cotidiano. Eu escrevia textos quando sentia vontade de elaborar alguma reflexão ou quando queria continuidade a algo que deixei em aberto. Também corrigia textos antigos substituindo palavras, porque aquela reflexão ainda estava em elaboração. A importância inicial do diário, para o meu processo de perda, além da criação dos textos, era de ter em um só lugar, a narrativa da experiência de enlutamento. Conseguir acessar os versos que eu escrevi antes e poder melhorá-lo depois tornavam as minhas emoções tangíveis. Registrar a minha história de perda criava uma memória para os sentimentos novos que eu estava experimentando. Assim, eu continuei a produção de textos no meu diário partindo da ideia de ter ferramentas emocionais para reconstruir a minha identidade.

“Recife, 18 de setembro de 2023.

Título: Caixa de ferramentas:

Fiquei pensando que talvez a caixa de ferramentas que você me deixou pra mim foi o tear e as agulhas. Estava tudo planejado para você me ajudar a contar a nossa história de travessia. Essas são as ferramentas de passagem, pois carregam memória e significado”

Esse texto me abriu a ideia de que a tapeçaria poderia ser uma ferramenta de elaboração das emoções e também, que a escrita e a literatura já cumpriam esse papel, há um tempo. Depois de quase 1 ano sem tecer, eu iniciei em abril de 2023, uma tapeçaria inspirada no texto “Foz”. Mas foi com a continuidade da escrita no meu diário, entrelaçada pelas ferramentas da construção literária que iniciei um projeto de cinco tapeçarias intitulado “Um rio Chamado Tempo”:

Recife, 30 de agosto de 2023.

A nossa história tinha que ser contada pelos fios.

Diferente da Odisseia, não te espero voltar para casa. A morte é definitiva. Não desfaço o que eu contei. Elaboro a vida no emaranhado e nas costuras. Teço novas tramas sobre nós, porque merecemos um fim mais bonito para a nossa história, que não seja o banheiro do hospital da Unimed.*

Talvez entre os fios eu procure um nome. Tramo uma nova palavra para explicar o dia da tua partida. Ou o dia da minha partida. Não tem como ser atravessada pela morte sem morrer também.

2.2 ESCREVIVÊNCIA: FRONTEIRAS ENTRE AS NARRATIVAS AUTO ETNOGRÁFICA E LITERÁRIA.

Em setembro de 2023, eu tive a primeira reunião com meu orientador, o Prof. Dr. Ney Dantas. Em nossa conversa, entendemos que direcionar a minha pesquisa para o meu processo de luto de através da autoetnografia seria a maneira possível de finalizar o doutorado. Isto posto, decidi iniciar uma investigação no meu enlutamento, como processo de reconstrução da minha identidade, mas também partindo da Mariana que existia: *designer*, artista e pesquisadora e leitora.

Quando eu retomei o doutorado a partir dessa perspectiva, também comecei a me questionar sobre como as minhas emoções contribuíam para o meu processo criativo. O *Design* emocional se volta para emoções positivas, mas como seria possível criar bem-estar partindo da dor? Como eu poderia utilizar o *design* para costurar as minhas partes rompidas por dentro? Neste capítulo, a linha que une essas partes é a fronteira emocional entre o texto e o têxtil.

Aqui, desvendo o processo criativo das tapeçarias tramadas. A costura emocional dessa série é alinhavada pela influência da escrevivência, por uma narrativa emocional em metáforas, nas quais eu correlaciono aspectos narrativos com aspectos do universo têxtil.

Os artefatos que se estruturam a partir desse processo são a série de narrativas tramadas em tapeçaria acerca do processo de elaboração dos sentimentos e emoções do meu processo singular do luto. A criação artística é um espaço que valoriza a dor do enlutado (NEAR, 2012). Refletindo e entendendo como projetar para a experiência, o *designer* pode auxiliar as pessoas a compreenderem suas experiências subjetivas, transformando-as em artefatos significativos (FORLIZZI; FORD, 2000).

Maria da Conceição Evaristo (figura 5), linguista e escritora brasileira contemporânea, constrói as suas obras literárias, estruturando a sua narrativa a partir

das experiências pessoais como mulher negra no Brasil, cunhando assim o termo “escrevivência”. Essa definição da sua escrita no texto literário, é fabricada morfológicamente da associação das palavras “escrever” e “viver”, que se articulam em “escrever vivências” (FONSECA, 2020).

A ideia de que uma escrita científica e uma escrita literária são divergentes, é nebulosa na contemporaneidade, pois o posicionamento do autor sobre a sua produção também define a intenção do seu texto (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017). Abre-se, por conseguinte, a reflexão de que também é turvo o limite que polariza a subjetividade do pesquisador e a objetividade de dados, como também a compreensão da natureza das informações.

Figura 5 - Fotografia da escritora Conceição Evaristo

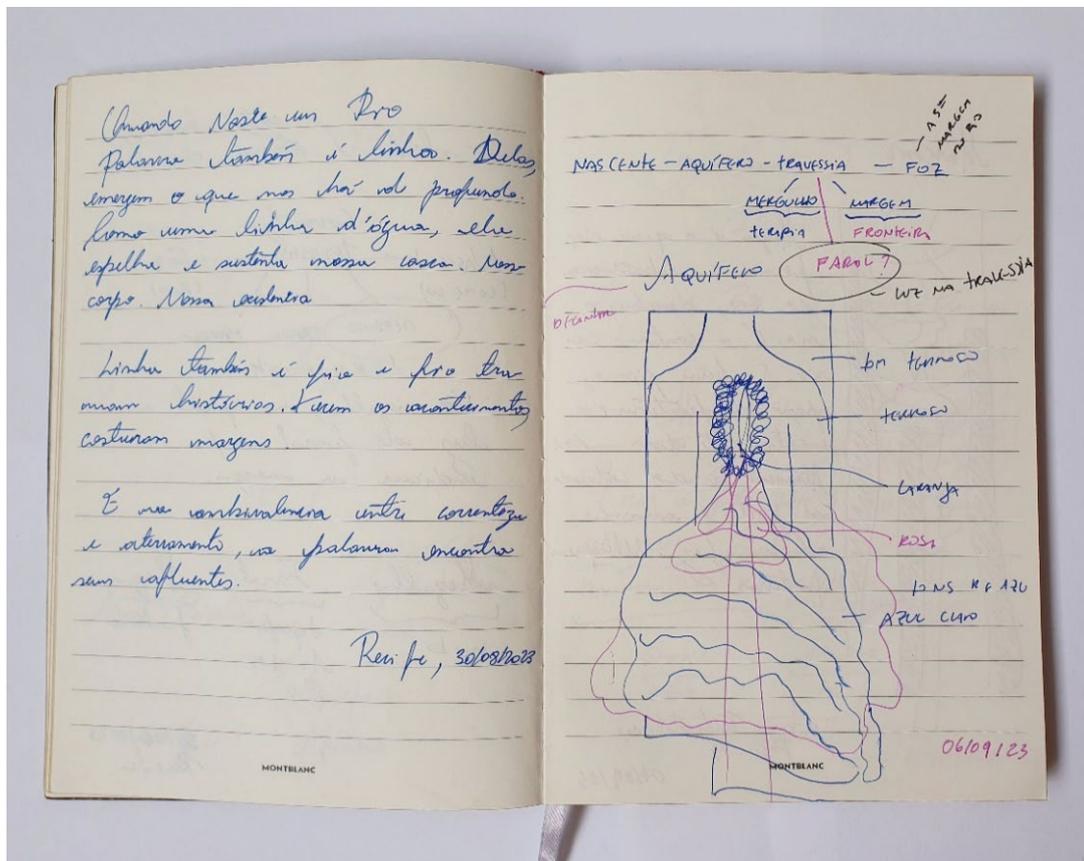


Fonte: <https://www.secsp.org.br/autoria-negra-representatividade-na-producao-literaria-brasileira/> (2024).

Os dados, na pesquisa autoetnográfica são as experiências reunidas pelo pesquisador. Nesse sentido, entende-se que o campo das ciências sociais é multável (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017) e novos métodos fazem parte das transformações históricas e sociais de cada tempo. As contribuições literárias para a pesquisa autoetnográfica elaboram a autorreflexão (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017), atingindo a dimensão emocional (PELIAS, 2013) como também pode refletir a identidade do pesquisador a partir do seu repertório literário.

O processo de escrita dessa tese e do meu diário são inerentes à minha relação com a literatura. Em meu diário, existem registros de cartas, versos que li em livros, outros textos e desenhos que formam a matéria prima da elaboração das tapeçarias (figura 6). Inicialmente, o meu processo de tecelagem parte da escrita, segue em um rascunho simples e vai para o tear. A tecelagem se torna um artefato confeccionado pela escrita das minhas vivências. Tanto a escrita quanto a feitura da tapeçaria fabricam-se em experiências do meu enlutamento, pois ambas elaboram as minhas emoções concomitantemente.

Figura 6 - Página dupla do meu diário de bordo



Considero Conceição Evaristo como parte da construção dessa tese, porque a sua presença faz parte da minha identidade enquanto uma autora que também é leitora. A escrita não é praticada distante do hábito da leitura (COOK 2013). Também, entrelaçando a sua identidade com uma escrita literária, entende-se que o estilo de Conceição Evaristo desenvolve uma linguagem autêntica, pois sua história se torna matéria-prima. Destrincho, a seguir, essa aproximação da escrevivência de Evaristo com a escrita de um texto autoetnográfico.

Tanto a escrevivência como a autoetnografia carregam a experiência individual na escrita. Destacando principalmente suas semelhanças, ambas auto narrativas recortam em um contexto social e cultural a perspectiva do autor que também é substância do texto. As duas escritas propõem uma reflexão acerca dos acontecimentos pessoais que se inserem na vida cultural e que se contrapõem a uma narrativa generalizada.

A escrita da minha narrativa de luto está completamente costurada a minha existência como artista. Dessa maneira, os registros no diário são também um arquivo de um processo artístico têxtil contemporâneo. Eu penso no luto a partir do têxtil e neste domínio, existe um fio de conexão com a manutenção do passado na vida presente. Meu luto desafia os princípios tradicionais, que falam sobre o reestabelecimento da vida após conseguir cortar o vínculo com o ente que morreu. A elaboração dele é tramada através dos princípios da ancestralidade têxtil, que está alinhada com a maneira que eu vivo a arte têxtil:

“Recife, 21 de março de 2023.

Título: tecelagem manual

Os enlutados se encontram em nós. No enlace e no desenlace das dores.”

Entrelaçando a escrita do luto com a minha identidade enquanto pesquisadora de *design*, uma das observações quando eu fiz meu estágio docência (antes do tema dessa tese mudar) foi a compreensão de que havia uma falta de aderência ao diário de artista, no processo criativo da tapeçaria. No meu enlutamento, o hábito de preservar um diário se manteve também como investigação da elaboração da escrita das emoções, fazendo parte de um processo criativo, pois o artista enlutado não deixa de ser artista. Também, na minha experiência como pesquisadora e professora de

história da arte da UFPE, percebi que existe uma dificuldade em acessar o acervo criativo de artistas mulheres. Torna-se necessário disponibilizar o acervo visual das artistas para promover a visibilidade das mulheres na Arte (BARBOSA, 2021). Então, nesta escrita também ponho o meu diário como documento artístico de um processo criativo de uma mulher artista.

A escrita como ferramenta autorreflexiva, não apenas comunica uma experiência como também a constrói, tanto na escrevivência que busca na reflexão uma maneira de se auto inscrever no mundo (EVARISTO, 2020), como na autoetnografia em que escrever enquanto indivíduo que parte de um coletivo, dá um contorno histórico e social a experiência do autor (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017), fazendo-o descobrir algo sobre ele mesmo no processo. Esse lampejo que a escrita pode provocar transforma-a assim em um método de pesquisa (COOK, 2013).

Considerando o meu diário como dado desta pesquisa auto etnográfica, os meus textos são registros não só do meu enlutamento, mas das reflexões sobre esse acontecimento. A escrita me permite refletir ao passo que eu também reescrevo sobre um sentimento. Entende-se então que as narrativas que envolvem essa experiência estão em constante mudança, pois a reescrita, ou a recontagem faz parte da interpretação dos sentimentos e emoções. Assim, não existe uma única interpretação no enlutamento, pois a autorreflexão da narrativa pode gerar outras interpretações (RATCLIFFE, BYRNE 2022).

Dessa maneira, contar sobre uma experiência pessoal provoca reflexão, pois a escrita é um método de investigação, descoberta e análise (MATTHEWS, 2019). No texto abaixo, reflito sobre o medo de perder outra pessoa amada, pois reconheço que, emocionalmente, eu sinto uma morte interna, diante das emoções e das mudanças que sofri e sofro durante o enlutamento. Ao escrever, sigo o fluxo do pensamento, que me apresenta um caminho narrativo de compreensão dessa constatação pessoal.

“Recife, 11 de abril de 2023.

Quando perdemos alguém, o medo de outras perdas se instala. A nova lente que a morte nos obriga, reflete um mundo completamente frágil. O mundo parece ser feito de uma casca de ovo, que ao quebrar, não nos corta, mas vira poeira. Os vestígios se desfazem em um sopro, em uma respiração angustiada. O futuro do presente morreu horas atrás. O que está posto é algo totalmente novo. Sem futuro,

pois ainda nem nasci nessa vida. Existo há uns meses, encubada, à espera de abrir os olhos pra esse novo mundo que ainda não nasceu pra mim.”

A escrita autoetnográfica é uma escrita do corpo (PELIAS, 13). Nessa narrativa, o corpo de quem escreve além de ser um elemento da experiência, carrega-a em suas emoções e sentimentos, guiando a dissertação do acontecimento. A escrevivência se aproxima dessa característica ao construir seu discurso a partir de um corpo negro, feminino e pobre (EVARISTO, 2020). Nesse ponto da encruzilhada, a autoetnografia e a escrevivência percorrem diferentes trajetórias. Ainda que a autoetnografia imprima o posicionamento do autor e seja uma alternativa aos discursos conduzidos por preconceito (VERSIANI, 2005), ela não carrega em sua totalidade a experiência de uma mulher brasileira de origem africana (EVARISTO, 2020).

No decorrer desta tese, a escrita no meu diário abarcava os sentimentos provocados pelas minhas emoções. Logo, este corpo intangível que ganhava substância entre as páginas também declarava que a vida continuava para mim. A escrita do luto é uma afirmação da vida (HANAUER, 2020). Além de alcançar a experiência emocional da perda, a atividade da escrita possuía uma relação de dependência com a tecelagem, na qual o processo de tecer, tramava um caminho dos pensamentos nas longas horas em que o meu corpo tecia, em pé ou sentada (figura 7), demandando também resistência física para essa atividade.

Enquanto narrativa literária, a escrevivência também é uma estratégia que ilumina subjetividades negras (FONSECA, 2020). Em vários aspectos, as particularidades de mulheres negras são destrinchadas. Distanciando-se do imaginário de uma mulher negra escravizada no Brasil colonial, a escrevivência difunde outras histórias, questionando essa memória, como também sendo atravessada por ela (FONSECA, 2020).

Essa escrita posiciona-se de maneira decolonial entendendo que o processo de colonialidade é intrínseco às suas histórias. Outro fator interessante que a estrutura narrativa da escrevivência alinhada às subjetividades é uma contação de histórias. A voz narrativa é composta, como uma colcha de retalhos de falas coletivas. O recolhimento dos relatos, através da escrita literária que forja personagens, também carrega a oralidade (FONSECA, 2020), evidenciando, nas palavras escolhidas, trejeitos da fala (EVARISTO, 2020).

Figura 7 – Tecendo em pé no tear de pregos



Fonte: Fernando Sposito.

A dimensão racial dentro do meu processo de enlutamento, parte também da minha autodeclaração como parda. Os meus textos, cartas e fotografias, são o registro da minha existência artística em um ateliê-casa, ilustrando socialmente e culturalmente como o espaço doméstico ainda é um lugar de criação da arte têxtil. Recorto essa identidade para o luto de uma artista têxtil parda, que apesar de ser negra de pele clara, não experimenta as experiências de perda de uma mulher retinta. Além disso, os lugares comuns do racismo no campo da educação, da profissão (DEVULSJY, 2021) não alcançam as minhas vivências enquanto professora e pesquisadora de uma Universidade Federal.

Contudo, ainda é turva a reflexão e análise da solidão social que eu experienciei nesse processo. O colorismo sendo um subproduto do racismo (DEVULSJY, 2021) não me permite precisar até que ponto a escrita da minha vivência de perda foi uma alternativa à solidão social. Então, a minha narrativa de luto se inspira na escrevivência enquanto instrumento literário de um registro reflexivo das vivências

peçoais. A despeito disso, o que disponho a observar aqui, na narrativa deste capítulo, não se recorta em aprofundamento nesse traço racial da colonialidade.

Por fim, é interessante destacar que na escrevivência, a autonarrativa que parte da subjetividade do indivíduo não tem uma ação apenas para ele mesmo. A escrevivência é uma escrita coletiva. Ela abarca as várias histórias de mulheres pretas periféricas em uma só voz autoral. A autobiografia centra-se no indivíduo como elemento singular de uma coletividade, não havendo assim uma pluralidade arraigada no discurso.

2.3 A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA (*STORYTELLING*) PARA A EXPERIÊNCIA EMOCIONAL

Na colcha de retalhos que é a narrativa autobiográfica desta tese, costuro a contação de história (*storytelling*) enquanto ferramenta do *design* que auxilia a minha narrativa visual das emoções. Utilizo esse termo em português, pois pretendo dar ênfase às palavras que constroem esse método comum ao campo do *design* para a experiência, como também destacar o fato de que a contação de histórias também é inerente à existência humana e ao relato das emoções.

2.3.1 Contribuições da contação de histórias no Design para a Experiência

O *Design* para a Experiência é um campo que se propõe a projetar uma atmosfera para as interações humanas a partir de artefatos físicos ou digitais. Diversos autores apontam perspectivas a partir das quais é possível refletir sobre os entrelaçamentos que a experiência com um artefato proporciona.

Para Forlizzi e Ford (2000), a experiência única é um conjunto de várias outras menores, relacionadas aos contextos, pessoas e produtos. Os elementos que influenciam uma experiência estão relacionados às interações que ocorrem a partir do uso de um artefato em contextos moldados por aspectos culturais, sociais e organizacionais. Essas experiências possuem quatro dimensões: subconsciente, cognitiva, narrativa e storytelling.

Forlizzi e Ford (2000), Pullman e Gross (2002), como também Hekkert e Desmet (2007) destacam com clareza em suas diretrizes a experiência emocional na relação das pessoas com os artefatos. Experiências anteriores, valores, emoções, sentimentos e padrões cognitivos pessoais influencia a experiência (FORLIZZI E FORD, 2000).

Apesar disso, todos os outros autores consideram, de maneira indireta, aspectos do campo das emoções. No *design* contemporâneo, para o ser humano o significado dos artefatos é superior às suas qualidades físicas (KRIPPENDORFF, 2001). As experiências nas quais as necessidades psicológicas são abarcadas, tendem a ser percebidas como significativas (HASSENZAHL; DIEFENBACH, 2012).

Além das emoções, a história também é considerada, por alguns pesquisadores, como um elemento importante no *design* para a experiência. Esse é um campo de estudo que possui desmembramentos em narrativa, *storytelling* e dramaturgia.

Forlizzi e Ford (2000) pontuam que os seres humanos possuem a necessidade de contar histórias e elas condensam as experiências em memórias, como também constroem a usabilidade de um artefato. Para eles, a dimensão narrativa de um artefato é a idealização de uma jornada de uso e o *storytelling* dessa interação torna a experiência subjetiva, pois a contação de uma história se desenvolve sob a perspectiva de quem a vivenciou. Krippendorff (2001) destaca a importância que a construção narrativa tem de elaborar uma vida imaginável, em que o design apreende as diretrizes narrativas dentro da construção da sua própria linguagem.

Mclellan (2000) ressalta as narrativas como estruturas do *design* para a experiência. Nesse pensamento, a construção de histórias é um elemento central para projetar experiências, pois compacta as informações e otimiza a comunicação e aprendizagem. Partindo da teoria de Laurel (1991), Mclellan (2000) apresenta os elementos da experiência correlacionados ao drama teatral, em que ambos articulam histórias a partir de acontecimentos e emoções.

Gruen et al. (2002) elabora o uso de histórias no *design* para a experiência, considerando as interseções dos elementos de construção de um enredo e das fases de um projeto de *design* para a experiência. Desse modo, personagens, tempo, espaço, conflitos, causalidade, motivações e os elementos dramáticos podem ser entendidos também a partir do processo de *design* em sua fase de pesquisa, projeto, avaliação e execução.

Parish (2006) entende que contar histórias une os processos de análise e síntese presentes no projeto de *design*, como também ela é uma forma de desvendar as potencialidades de uma interação através da imaginação. Considerando também as etapas de um projeto de *design*, as histórias fornecem suporte para a elaboração de um *briefing*, no qual é necessário empatizar com os usuários. Também, no que se refere à comunicação da equipe, as histórias, de maneira mais objetiva, podem ser compactadas enquanto documento narrativo para o compartilhamento dos integrantes. Elas também tangibilizam uma ideia através de protótipos visuais, como diagramas de fluxos ou *storyboard*.

Quesenberry e Brooks (2010) elaboram como a história embasa a experiência do usuário, informando sobre maneiras de usar, explanando acontecimentos, inspirando novos conceitos, conectando propósitos, empatizando com perspectivas distintas e persuadindo para novas maneiras de pensar. Sendo assim, os elementos construtivos da história que dão forma à experiência do usuário são: o ponto de vista sob o qual ela é contada; as pessoas envolvidas; o contexto e suas imagens visuais, emocionais ou sensoriais; a linguagem enquanto estilo linguístico.

O *storytelling*, a contação da história, é interativo, ou seja, ele não transfere informações, mas comunica e desenvolve contato entre pessoas, ocorrendo de maneira escrita, falada, em imagens, vídeos ou gravações. A articulação de uma histórica acontece de maneira iterativa, não existindo uma linearidade na sua construção, mas sim movimentos de ida e voltas entre as etapas.

Grimaldi, Fokkinga e Ocnarescu (2013) destacam a narrativa como uma ferramenta projetual interessante por ser um elemento discursivo, tanto no processo do *design*, como também na interação das pessoas com os artefatos. Ela pode emergir na experiência das pessoas (*designer* ou usuário), como também, um artefato pode acompanhá-la, recordá-la ou criá-la.

Nesse contexto, o encadeamento narrativo que constrói conflitos direcionados para um clímax, é raramente utilizado, pois se estabelece melhor em um cenário de entretenimento. Para esses autores, a narrativa pode ser a representação de um ou mais eventos, em ordem cronológica ou não. No caso da sequência narrativa, os eventos e os personagens envolvidos são movimentados temporalmente por causalidade ou ações, podendo evocar valores ou emoções.

Dessa maneira, o recorte que essa tese se propõe a explorar, abarca a dimensão do *design* para a experiência sob a perspectiva do *storytelling*, pois se alinha

à proposta narrativa, da tese. Entendendo que já existe um termo que se assemelha a ele em português, logo referencio storytelling com a expressão “contação de história”, a partir daqui.

Nesse sentido, os aspectos da contação de histórias, sob a perspectiva do *design*, que me proponho ao abotoar o diário de bordo na produção das tapeçarias são as brechas: subjetiva (FORLIZZI, FORD, 2000; QUESENBERRY, BROOKS 2010), inventiva (KRIPPENDOFF, 2001), sequencial, cenográfica (GRUEN et al. 2002), visual (PARISH, 2006) e discursiva (GRIMALDI, FOKKINGA E OCNARESCU, 2013).

3 O TEXTO E O TÊXTIL: UMA AUTOBIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DO SENSÍVEL

O multifacetamento do luto também se desenrola em diversos tipos de narrativas (RATCLIFFE, BYRNE 2022), que tocam em várias dimensões da vida, como também em múltiplas linguagens. É interessante destacar que a história a ser contada, nesse sentido, não se articula unicamente como prosa, mas desdobra-se de acordo com a faceta com a qual se conecta. A poesia, por exemplo, pode ser uma resposta narrativa para as emoções no processo de luto (HANAUER, 2021).

A narrativa entendida de maneira multifacetada é tramada, nesse sentido não só pela escrita, mas pelo que está por trás dela, que pode ser alcançado pelas artes expressivas (NEAR, 2012). O luto existe desde o início da humanidade e culturalmente sua expressão caminha junto às manifestações artísticas de cada tempo (NEIMEYER E THOMPSON, 2014). Essa narrativa não está necessariamente conectada com um texto, mas com a intenção da contação.

A partir desse pensamento, as metáforas também podem ser exploradas através das fabricações de histórias, auxiliando a reconstrução do significado, revelando como a perda é percebida pela pessoa enlutada, sendo ela uma linguagem menos ameaçadora e gerando alternativas para falar dos pensamentos e dos sentimentos (WITZTUM, 2012). No processo narrativo, além da prosa, as metáforas são ferramentas para a comunicação das emoções em outras linguagens, onde a palavra não alcança, podendo ser trabalhadas também através da composição formas, texturas ou materiais.

As metáforas estão presentes na vida cotidiana, na linguagem, no pensamento e na ação, sendo fundamentadas a partir das experiências moldadas por uma coerência cultural (LAKOFF, JOHNSON, 2009). Assim, a forma como nos comunicamos seja escrevendo, falando ou nos expressando visualmente é um demarcador da metáfora tanto quanto o nosso comportamento pode performá-las. Os Conceitos metafóricos são sistemáticos e podem ser estruturais, de orientação e ontológicos. Nas metáforas estruturais, eles são sustentados por outros conceitos; nas orientacionais, eles são coordenados de maneira espacial; e nas ontológicas, pelas experiências com entidades e substâncias (LAKOFF, JOHNSON, 2009). A sustentação da metáfora é baseada no conceito de isomorfismo, que são estruturas

de correspondência que podem ser desenlaçadas no seguinte trecho por Lakoff e Johnson (2009, pag 16):

A riqueza das elaborações metafóricas é evidente: não só uma determinada atividade está associada isoladamente a um fio, mas esse fio se desdobra em todas as suas dimensões semânticas: serve para costurar, para amarrar, para franzir contas, é cortado, é tecido... Essas operações configuram um mapa (“têxtil”) da atividade de pensamento/fala, criando relações e conceitos que não existiriam se não fossem essas metáforas (“urdir” uma desculpa não é apenas “inventá-la”).

As emoções muitas vezes são abstratas e não possuem contornos. Nesse contexto, a metáfora permite a compreensão da experiência emocional a partir da utilização de conceitos metafóricos (LAKOFF, JOHNSON, 2009). As metáforas que não fazem parte de um sistema tradicional de compreensão permitem um novo entendimento da experiência (LAKOFF, JOHNSON, 2009). Assim, fabricar novas metáforas em experiências elementares da existência humana, como o luto, a partir de uma experiência singular, convoca novos conceitos metafóricos, abrangendo assim a coerência cultural.

Seguindo essa linha de pensamento da construção de conceitos metafóricos, as narrativas têxteis contemporâneas são ações poéticas que utilizam a pluralidade dos materiais e das técnicas têxteis para tangibilizar narrativas pessoais ou coletivas (BORRE, 2022). O têxtil, nesse sentido, comumente pode ser explorado tanto como artefato que carrega um significado em uma história, quanto um projeto de uma narrativa visual, como também uma técnica terapêutica. Além dessas, outras possibilidades se desenlaçam a partir dos possíveis materiais que essa linguagem possibilita.

Têxtil e texto, enquanto palavra, possuem a mesma origem em latim, “texere” (INGOLD, 2022). O vocábulo “texto”, em sua gênese relaciona-se com a imagem de um entrecruzamento de fios, um tecido. Esse entendimento pode ser percebido através da linha da escrita cursiva que constrói os símbolos gráficos, que como os fio da tecelagem de tecido, perde, a sua visibilidade unitária na completude da atividade, enquanto texto e tecido (INGOLD, 2022).

Reflito sobre a criação de um artefato como uma ferramenta para a construção de uma experiência de elaboração dos sentimentos. Logo, os conceitos metafóricos

que embasam os textos do diário de bordo e se desenrolam para a tapeçaria, pertencem ao contexto emocional do luto e da cultura têxtil, além de aspectos da cultura contemporânea ocidental.

3.1 UM RIO CHAMADO TEMPO

Um Rio Chamado Tempo é o título da série de cinco tapeçarias que desenvolvi sobre o meu processo de luto: Nascente, Aquífero, Margens, Foz e Mergulho. Esse título faz alusão ao livro “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, do escritor Moçambicano Mia Couto. Não tenho a intenção de conectar com a história do livro, por mais que ele também fale sobre luto. Atento-me principalmente a relação entre o tempo e o rio. No luto, ao passo que a história é interrompida (NEIMEYER, 2002), a noção de tempo que acompanha essa narrativa também é desfeita. A metáfora que o título representa nessa série de tapeçarias se refere à relação existente entre o meu enlutamento, enquanto processo temporal que é representado pelo curso de um rio.

A morte desintegrou parte da minha vida. Essa série de tapeçarias ilustra como a minha identidade de *designer*-artista reconstitui o tecido emocional da minha existência. Artefatos contam histórias desde suas primeiras fabricações. Eles falam sobre hábitos e culturas de um povo, sobre as memórias das pessoas. Aqui, os artefatos têxteis se criam enquanto vivo as mortes que nasceram de uma morte. É a história da experiência de um luto, a tecitura de algo que até hoje não sei nomear.

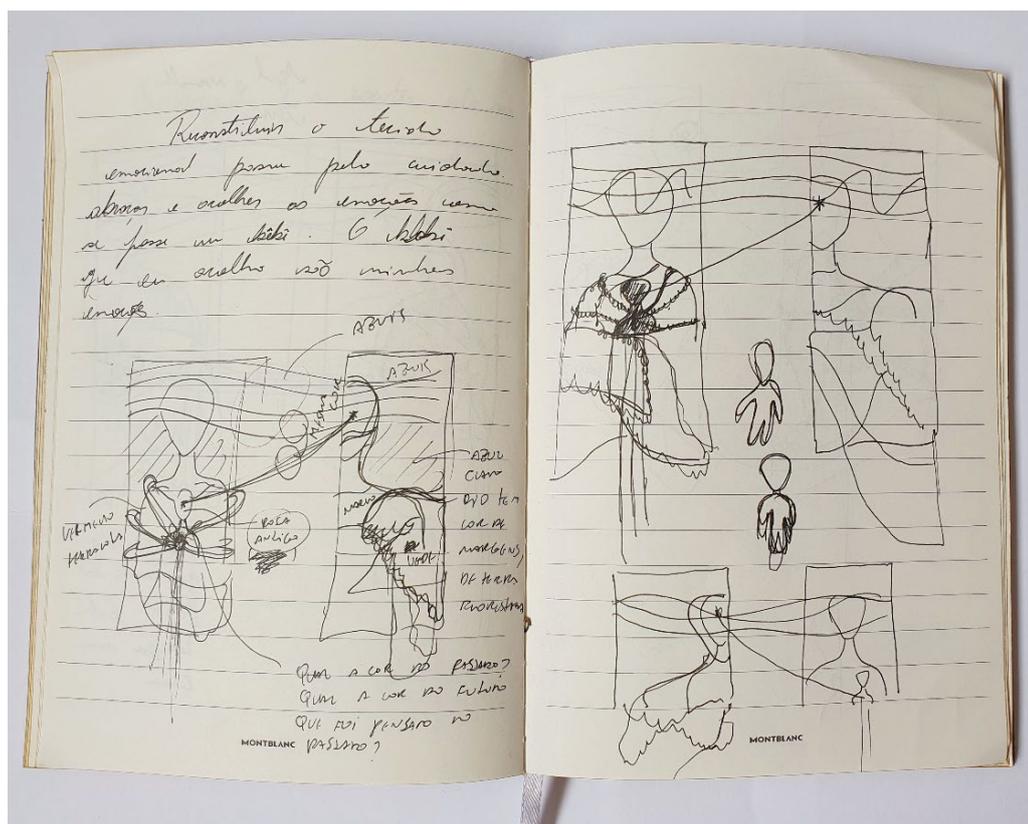
Na dificuldade de explicar meus sentimentos, utilizo metáforas. As tapeçarias são histórias tramadas por fios de água e algodão. Narrativas de diferentes campos se fundem nesse projeto têxtil. Nessas peças, apresento paisagens internas, de pequenas histórias que surgiram nesses últimos dois anos que parecem dois dias. A percepção de tempo se modifica com a morte. Então, essa história tramada e sentida não são etapas, nem são lineares, são lugares emocionais que visito. O desenvolvimento de tecelagem não envolve apenas o tear, mas vários elementos como: diário de bordo, mapa conceitual, rascunho do cartão, tecelagem, registros e acabamentos.

O diário de bordo é um caderno particular que se estrutura como um espaço de liberdade, não possuindo um compromisso com a exposição pública (GUARALDO, 2006). No campo dos processos criativos, ele também é comumente conhecido como

diário do artista, havendo uma multiplicidade em seu uso, de acordo com o processo artístico de cada indivíduo. No projeto que desenvolvi das tapeçarias, meu diário de bordo é um caderno que guarda os textos relacionados ao meu processo de luto. Eu registro os sentimentos do meu cotidiano, como também observações sobre a produção das tapeçarias enquanto conceitos metafóricos e rascunhos (figura 8).

Como parte da série de tapeçarias desenvolvidas, o diário é um território de diálogo com esse projeto, onde o pensamento se direciona para o papel em constante movimento (GUARALDO, 2006). Essa cinesia também se alastra para o processo de tecelagem, no qual tramar fora do papel também desloca o meu pensamento para outras reflexões. Nesse sentido, a iteratividade do meu processo criativo se estabelece entre o meu pensamento, o diário de bordo e a tecelagem das tapeçarias.

Figura 8 - Página do diário de bordo



Fonte: A autora (2024).

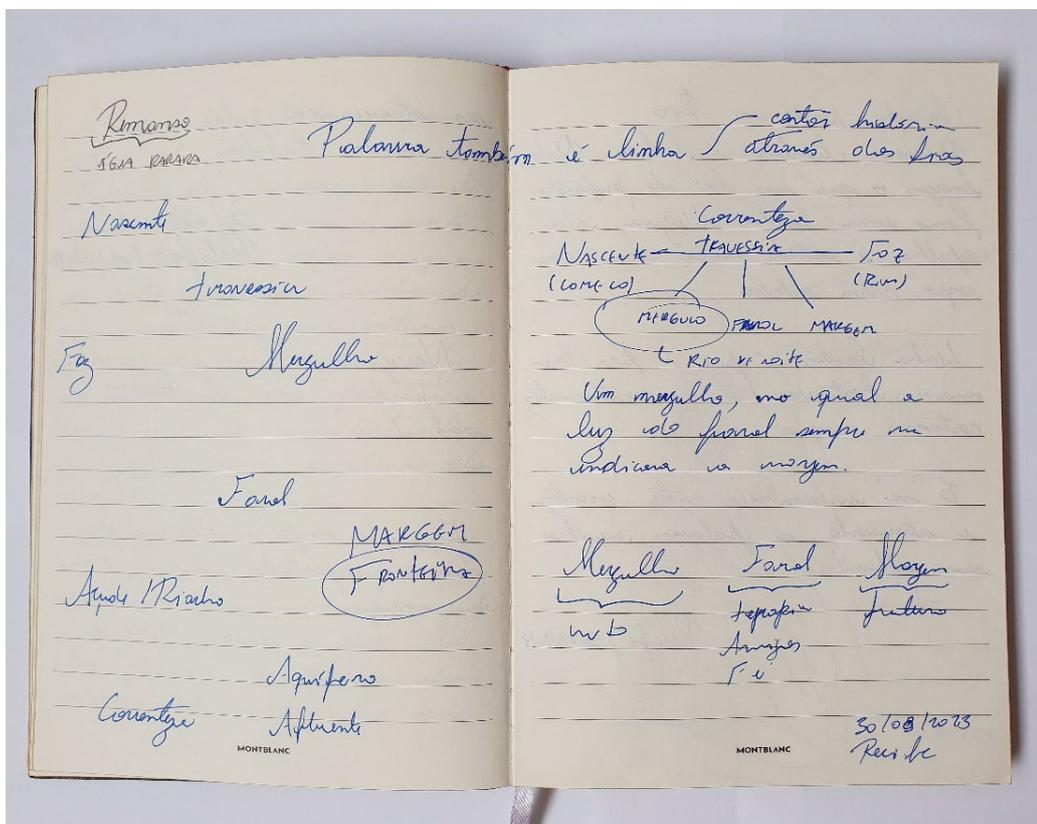
A vontade de elaborar meu luto escrevendo no caderno e produzindo metáforas através das peças têxteis se estabelece como um impulso criativo que conduz para o uso do diário (GUARALDO, 2006). Além de ser concebido como artefato de registro e alimentação do trabalho criativo, o diário também abarca a necessidade de um espaço

de trabalho emocional do luto. Assim, o transcurso que entrelaça luto e o processo criativo, espraia o pensamento para outras visualidades que extrapolam as páginas do caderno: os mapas conceituais.

Mapas conceituais têm como finalidade expressar de maneira visual as conexões significativas entre os conceitos, organizando essas relações em uma proposição, auxiliando o processo de aprendizagem (NOVAK e GOWIN 1996). No contexto do luto, a aprendizagem de uma nova contextura é inerente à perda. Dessa maneira, a criação de um mapa mental, através da formulação de significados (NOVAK e GOWIN 1996) no contexto dessa tese, torna-se um mapa da experiência emocional que auxilia a visualização da contextura.

O processo de definição dos conceitos das tapeçarias foi iniciado no caderno, com a articulação de palavras que evocavam elementos de um rio (figura 9), depois da primeira tapeçaria ter sido iniciada com essa temática. Nascente, a primeira peça tramada, é quem desnova toda essa série de palavras fluviais.

Figura 9 - página do caderno com palavras que remetem a atmosfera fluvial



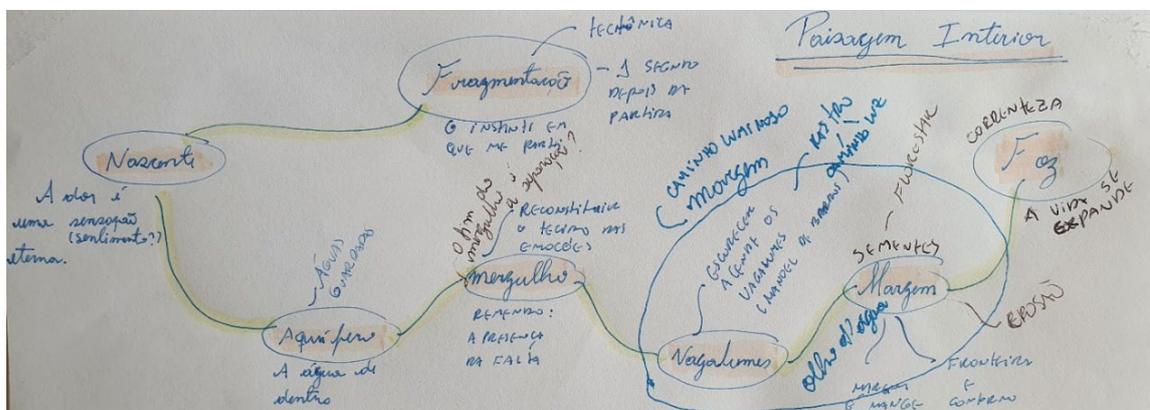
Fonte: A autora (2023).

Na construção das metáforas que ilustram os meus sentimentos sobre o enlutamento, desenvolvo uma série de tapeçarias na qual todas possuem silhuetas que remetem ao corpo humano, em uma paisagem. Na literatura, a paisagem existe a partir do sujeito e a sua experiência não é definida pela visualidade, mas pela invisibilidade existente na imaginação (COLLOT, 2013).

A partir do Romantismo, movimento literário do fim do século XIX, a paisagem interior se revela, tornando-se mais expressiva na poesia lírica, ganhando substância através das metáforas (COLLOT, 2013). Sendo assim, as redefinições de gêneros literários que fazem surgir a prosa poética entre os séculos XIX e XX constroem a paisagem interna a partir de representações imagéticas do sensível (COLLOT, 2013).

No processo criativo da série têxtil, desenvolvi um mapa emocional (figura 10) que representa o primeiro esboço da paisagem emocional desse projeto. Nele, inicialmente, sinalizei sete lugares emocionais que representavam momentos que experienciei durante o meu processo de luto: fragmentação, nascente, aquífero, mergulho, vagalumes, margem e foz.

Figura 10 - Mapa emocional como paisagem interior

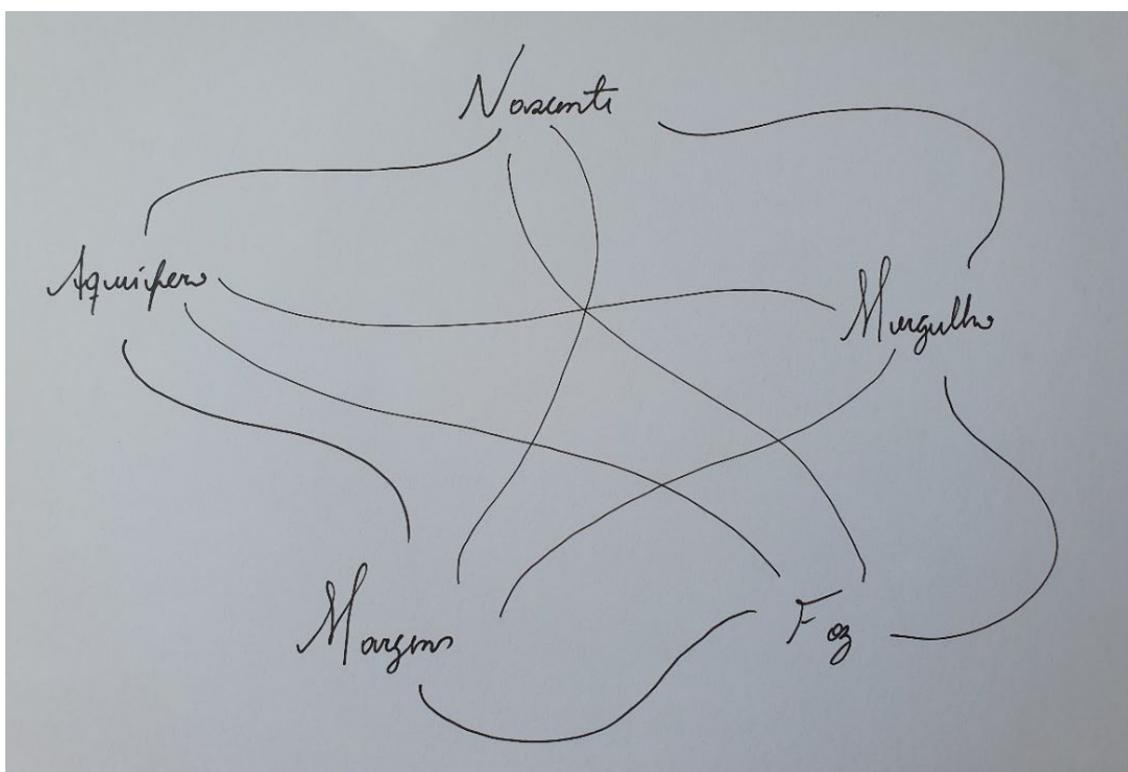


Fonte: A autora (2023).

A reelaboração desse mapa desenvolveu-se na continuidade do uso do diário de bordo e da tecelagem das peças, se estabelecendo assim como parte do processo de aprendizagem emocional no enlutamento. Neste primeiro rascunho, existe uma relação hierárquica entre as palavras que nomeiam cada tapeçaria e pequenos textos, frases ou palavras que compilam o conceito. Também é possível perceber alguns indícios de modificações futuras, como o círculo que circunscreve "margens" e "vagalumes".

O mapa, que eu intitulo de paisagem interior, por ser referir aos espaços emocionais que representam diversas experiências individuais de enlutamento foi reformulado nesse último ano de 2024. Novas relações conceituais também fazem parte do desenvolvimento de mapas conceituais enquanto processo contínuo (NOVAK e GOWIN 1996). Dessa maneira, o mapa emocional atual (figura 11), representa a paisagem emocional das cinco tapeçarias desenvolvidas: nascente, aquífero, margens, foz e mergulho.

Figura 11 - Mapa emocional atual



Fonte: A autora (2024).

Esse novo mapa emocional é a representação de uma coleta de dados emocionais, que organizam em sentimentos-paisagens categorias dos lugares afetivos que visitei no meu luto. Considerando a categorização de Minayo (2009), a unidade de contexto que elabora esse mapa é a minha experiência de enlutamento, pois todos esses momentos fluviais se referem a ela. A unidade de registro então se torna cada lugar emocional, que compila em metáforas os significados que serão explicados mais a frente, nesta tese.

Na criação de tapeçarias, o cartão é um artefato gráfico que direciona a feitura da peça, contendo uma imagem figurativa com os elementos e as cores que devem

ser reproduzidas na tecelagem. No meu processo artístico têxtil, o cartão cumpre a função de um rascunho, sendo assim um artefato provisório. Isso significa que eu utilizo o cartão como um guia inicial, mas não me atendo completamente a sua proposição. Dessa maneira, os cartões desse projeto têxtil se assemelham mais a ideia rascunhos (figura 12) por não serem desenhos finalizados.

Nessa figura, é possível perceber como o cartão se torna um orientador, mas não determina a peça têxtil. Na tapeçaria Nascente, a textura no tom rosa choque veio durante a feitura, na qual eu relembrei a sensação de pele dolorida, nos primeiros dias da morte de Marcelo. Na tapeçaria Aquífero, as ondas foram organizadas de acordo com a escala dos fios na tecelagem, como também, a representação do “rio fluuante”, na altura da cabeça da silhueta, se construiu conceitualmente durante o processo.

Figura 12 - Comparação entre dois cartões com suas respectivas tapeçarias



Fonte: A autora (2023).

A tecelagem em tear é a técnica que utilizo para o desenvolvimento das tapeçarias. Posuo um tear de pregos, em madeira maciça, nas dimensões 112 cm x 150 cm. Os materiais utilizados na produção das tapeçarias são fios de lã acrílica paratapet pinguin para a trama e barbante de algodão número 8 para a urdidura.

Percebi que essa atividade, como muitas das técnicas têxteis, requer concentração mental e resistência física, pois o movimento com as agulhas demandou um trabalho principalmente do meu ombro e da minha lombar. No desenvolvimento das peças, esse processo manual de tecer, também se tornou um momento de reflexão. Passar horas em uma atividade repetitiva que se relaciona com a imagens emocionais do meu enlutamento também é/foi uma forma de fabricar auto interpretação e assim, tecer autodesenvolvimento (HOLDSWORTH, 2022).

O registro de todo esse processo de tecelagem, foi um elemento importante nesse projeto (figura 13). As fotografias que eu fiz sobre a produção no tear são percebidas por mim como um documento do tempo que o rio demandou para correr. Os quinze meses empregados no desenvolvimento das peças abarca não só a evolução das etapas, mas a transformação da minha sala em ateliê, representando assim a domesticidade da produção têxtil.

Figura 13 - Montagem dos acabamentos e finalização da tapeçaria Nascente



Fonte: A autora (2023).

Os acabamentos são os processos que envolvem a organização dos fios, a modelagem das franjas, os nós, as costuras, os bordados e as aplicações. A saída da peça do tear não a configura como finalizada. Também, é nesse momento que outros elementos que compõem a metáfora são desenvolvidos, além da sua preparação para ser instalada em uma parede.

3.1.2 Nascente

A tapeçaria Nascente desencadeia esse descaminho do tempo (figura 14). Essa peça não comunica apenas o princípio da perda, mas também remete a diversidade das ausências e das dores que se reiniciam várias vezes no processo de

luto. A singularidade da palavra para expressar a pluralidade dessa experiência, constitui-se na impressão única de cada perda. Em seu processo criativo, Nascente surge das páginas do meu diário como uma carta:

Figura 14 - Tapeçaria Nascente, 134 x 55 cm (sem o fio cor de rosa)



“Recife, 12 de março de 2023.

Título: Foz

Quando você partiu, eu chorei. Chorei porque não te veria, chorei porque você sofreu, chorei porque teus pais perderam um filho, chorei por não termos ido para Japaratinga em março, chorei por não te ver no meu amanhecer, chorei porque não engravidaríamos, chorei porque Negão morreu um ano antes, choquei porque eu disse que te amava pra sempre no dia da sua partida, chorei porque a nossa história terminava ali.

Morri numa nascente de lágrimas. Virei um rio que desaguava todas as dores do meu mundo”

Nascente é o ponto inicial onde um rio começa a fluir. Ela surge, geralmente, quando ocorre uma fissura ou falha geológica, permitindo um caminho para água advinda de uma fonte subterrânea. As imagens que as palavras da carta evocam transformaram-se no cartão (figura 15) que guiou a construção imagética do projeto. É importante destacar que a fabricação dessa peça têxtil acontece de maneira iterativa, então escrita e tapeçaria vão se construindo ao mesmo tempo, de maneira interdependente (figura 16).

A partir dessa carta escrita no diário de bordo, a tapeçaria criada se compõe como um registro da paisagem emocional, esse retrato-lugar que imprime uma silhueta imersa na escuridão da sensação de dor eterna: um rio noturno. À noite, nesse cenário, é um elemento de fim que inaugura a morte e se prolonga enquanto angústia, atravessando a silhueta com a pele exposta. Em um tom de fantasia e intensidade que acompanha o rosa choque, a dor dá o tom de irrealidade, intensidade e brilho para esse corpo. Do rosto dessa silhueta, abre-se um círculo, representando um olho d’água, de onde vertem lágrimas-rio.

Nessa tapeçaria, só a dor possui brilho, diante da profundidade e opacidade de todos os outros elementos. Sobre Nascente, escrevi em meu diário:

Recife, 21 de março de 2023.

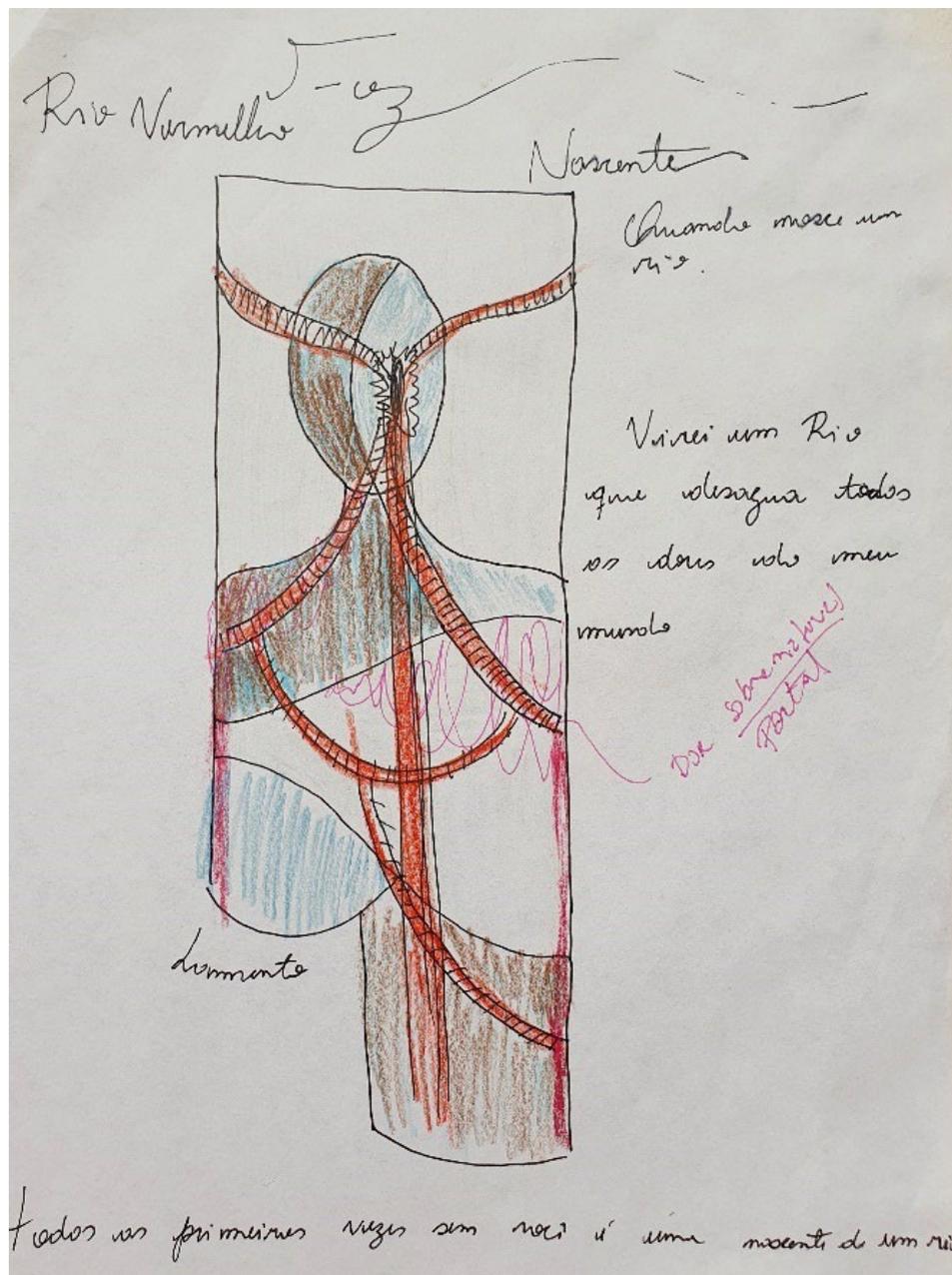
Título: Mangue (quando nasce um rio)

No dia que você partiu, eu virei rio. Do nosso futuro, abriu uma nascente em meu peito. Lamento por nossas lembranças e pelo futuro imaginável. E por esse rio, correm tuas raízes. Sei que nunca vais me abandonar, pois existem árvores que vivem

centenas de anos. *Teu amor enraíza em minhas águas e desse encontro, o Capibaribe desviou seu percurso, me atravessando da mesma maneira que ele atravessa o coração de Recife. Tudo é mangue.*

Essa foi a tapeçaria a que mais dediquei tempo em seu processo de feitura. Foram 6 meses de tecelagem, entre abril e setembro (figura 17). O tempo empregado não está relacionado com a dificuldade técnica, ou a dimensão da peça. Na verdade, essa foi a primeira vez que eu estava tecendo após a morte de Marcelo.

Figura - 15: Cartão da tapeçaria Nascente



Fonte: A autora (2023).

Figura 16 - Montagem dos seis meses de tecelagem da tapeçaria Nascente



Fonte: A autora (2023).

Figura 17 - Montagem dos registros de abril e setembro da tapeçaria Nascente



Fonte: A autora (2023).

O processo de elaborar o luto através da tecelagem me demandou mais energia emocional do que física. Além disso, foi apenas nessa peça que chorei durante a tecelagem. Quando eu estava tecendo a cabeça, onde existe esse orifício que é o único olho dessa silhueta, eu desaguei. Neste momento eu também entendi que aquele instante também era uma nascente. Eu desaguei a dor de fazer uma tecelagem, pela primeira vez, sem a existência física de Marcelo.

3.1.2 Aquífero

O processo de tecelagem da tapeçaria Aquífero ocorreu nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2023 (figura 18). Nesta figura, apresentei oito fotografias que revelam uma parte da evolução da peça. Essa tapeçaria (figura 19) foi tramada como uma metáfora das águas subterrâneas de um rio.

Figura 18 - Montagem dos três meses de tecelagem da tapeçaria Aquífero



Fonte: A autora (2023).

Figura 19 - Tapeçaria Aquífero – 133 x 64 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

Foi durante a criação dessa peça que eu também comecei a estruturar a existência das outras, reconstruindo o mapa emocional mostrado anteriormente. Nessa montagem que compila o processo, na primeira imagem da esquerda da linha

inferior, apresento um registro de como outros processos se desenvolveram dentro desse. Fiz o desenho da paisagem interior em um cartão, como já foi mostrado anteriormente, e produzi uma pequena tapeçaria, enquanto um processo de pausa, fortalecendo a ideia que o processo dual do luto propõe.

Aquífero é um reservatório natural de água doce, sendo uma formação geológica subterrânea, composto por rochas, sedimentos ou solos e possui a capacidade de armazenar e conduzir água para os rios. Nessa estrutura hídrica, a porosidade dos seus componentes está relacionada com a capacidade de armazenamento das águas das chuvas ou do próprio rio e que promovem tanto a recarga, quando a descarga dessa água. Iniciando a metáfora entre o meu processo de luto e a constituição de um aquífero, escrevi em meu diário:

“Recife, 10 de outubro de 2023.

Título: Aquífero

Com a sua partida, meu rio de dentro afluiu para fora e nesse lugar, sentimento, estado, algumas águas foram guardadas. Aquífero é para onde as águas fogem da dor. Dentro de mim existe algo que se movimenta além do luto. Memória e futuro.

Aquífero também pode ser um lugar desejado, um lugar idealizado. É difícil ter águas cristalinas quando há desmoronamento de terra.”

Apesar de ter iniciado Aquífero em Recife, essa tapeçaria carrega bastante da minha experiência nas Alagoas. Logo após a saída da casa que eu vivia com meu companheiro, fui morar três meses em Maceió-AL. Antes dos primeiros escritos sobre rios e águas, a capital alagoana já me preencheu desse elemento:

“Recife, 19 de outubro de 2023.

Título: Águas Guardadas

Maceió foi meu aquífero. Andando sob a areia de Pajuçara, senti que estava sedimentando meus fragmentos em camadas, minha nova constituição. E nas frestas do que nunca será preenchido, aquele tanto de dor habita e aflui para dentro de mim, movimentando seus fios de água na costura da pele interior.”

Esta peça é composta por franjas azuis, no formato de ondas, uma silhueta de um busto em tons terrosos, uma forma oval, na cor azul marinho, com textura ao redor de um vazio. Também há um fundo lilás, formas onduladas na cor azul clara, na altura da cabeça da silhueta e, na parte superior, uma forma orgânica na cor laranja. Sobre a construção das cores e formas, escrevi em meu diário:

“Recife, sem data (entre outubro e novembro).

Eu já sabia de cor as águas, a luz que mudaria os tons. A mulher feito de terra já tinha sido sedimentada pelos meus pensamentos. Mas eu ainda não fui convencida pelo céu. Qual a cor do céu que não tem horas? No mistério do céu inventado, talvez o céu tenha cor de nuvens. De nuvem inventada, porque tudo aqui nasceu das palavras do dia das coisas inventadas.”

Quando comecei a tecer, eu não possuía muita certeza sobre como seria o fundo da tapeçaria, que envolveria a silhueta, que posteriormente coloquei na cor lilás. Esse fundo representa o céu daquele momento de pausa que Maceió me proporcionou. Em todas as tapeçarias, eu tramo a peça em tear um de pregos, de baixo para cima. Coloco primeiro as franjas e depois vou tecendo as formas nessa direção. Nessa, quando chegou o momento que eu faria o céu e deveria decidir a cor e as formas dos elementos que iriam compô-lo, eu passei quase trinta dias refletindo sobre esse questionamento. A decisão de uma cor representa não só um elemento estético, mas sim a elaboração de uma memória. Assim, escrevi:

“Título: O mistério está no céu, porque é ele que colore as águas.

Lembrei do céu do dia da sua morte e fiquei feliz naquele fragmento de dia por você ter ganhado o céu que você gostava. Era de um laranja brilhante, que afastava todas as outras cores possíveis. Um absurdo de céu no dia do absurdo. Aquífero talvez tenha o contrário daquele céu. Seja opaco, azulado. Mas como você não gostava de azul, vou colocar lilás. Essa talvez seja a desculpa para colocar no céu a minha cor preferida. Mas é disso que são feitos nossos aquíferos, de um céu inventado.

‘há certas frases que se iluminam pelo opaco’.”

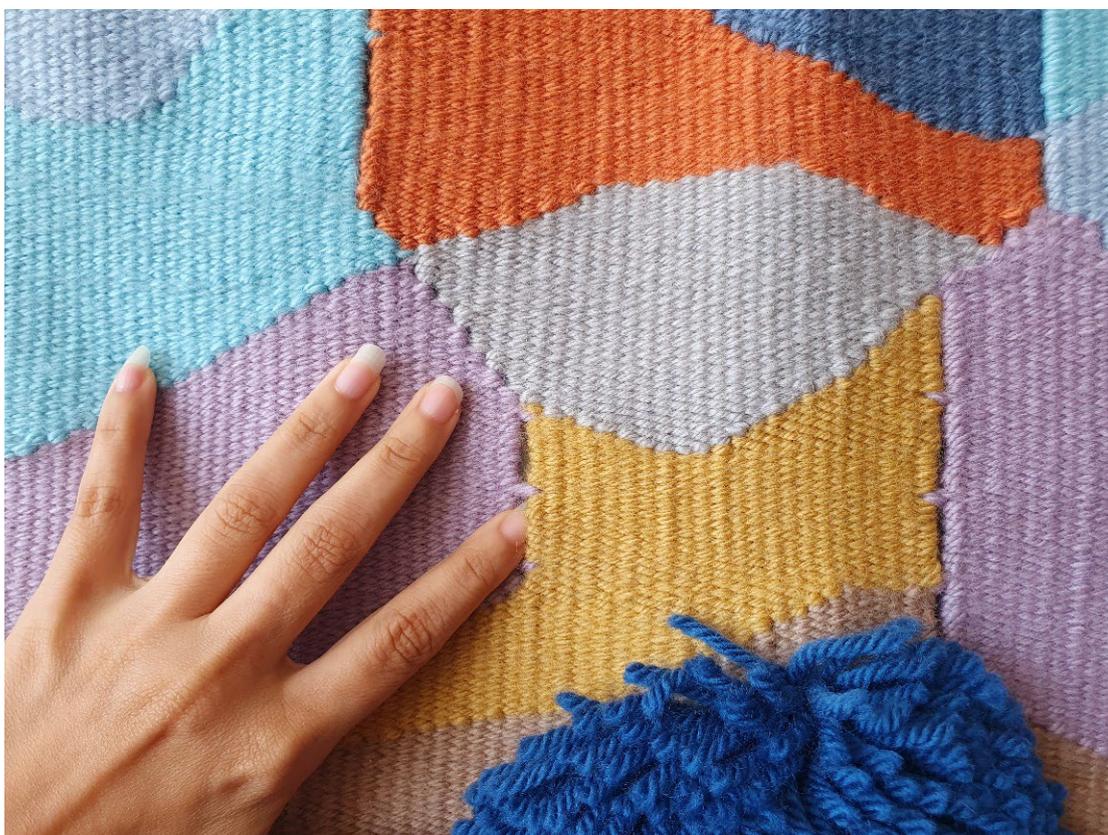
Deixei a cor laranja na parte superior da tapeçaria, porque eu talvez nunca esqueça da cor do céu alaranjado do dia do velório de Marcelo. Durante o último texto, eu estava lendo O Livro das Ignoranças, de Manoel de Barros (2016). Na página 16 desse livro, ao encontrar “há certas frases que se iluminam pelo opaco”, me vi diante da importância do contraste em uma composição com uma paleta de cores opacas. Dessa maneira, o círculo vazio possui uma cor profunda, fria e brilhante, contrastando com a silhueta quente e opaca.

O vazio é um sentimento nebuloso e ambíguo nos relatos de luto, de forma que existe uma dificuldade em expressá-lo (KØSTER, 2020). Na metáfora da trama desintegrada que elaborei para exemplificar a passagem súbita de Marcelo me

deparei com a dificuldade de explicar o que era aquele sentimento de vazio, que possui “resistência à linguagem” (KØSTER, 2020, pag. 127).

Os vazios existem de diversas maneiras, nessa série de tapeçarias. Seja com a presença de um orifício, como nessa peça, mas também no espaço que existe entre duplas e tríades, que será explicado mais adiante. Um outro elemento de vazio, é as frestas existentes na trama entre uma cor e outra (figura 20).

Figura 20 - Frestas na tecelagem da tapeçaria Aquífero



Fonte: A autora (2024).

Na tapeçaria aquífero, as frestas ilustram a importância da passagem da água imaginada, da parte superior para o espaço subterrâneo através da absorção do corpo. A silhueta do corpo terroso, formada por vários sedimentos, transparece os fragmentos carregados pela dor e organizados em um corpo, no qual a fratura também auxilia a transformação desse sentimento.

As águas subterrâneas são representadas pelas franjas. As águas superiores, que irrigam essas águas de dentro, são ilustradas pelas ondulações em torno da cabeça, representando os rios flutuantes. Rios flutuantes são grandes quantidades de

vapor d'água que se movem em longas distâncias, sendo um fenômeno atmosférico presente em áreas tropicais.

Como na primeira tapeçaria Nascente, os rios flutuantes são metáforas para o choro eterno que deságua para dentro, enfatizando a presença dessa dor enquanto rio. Assim, escrevi:

“Recife, 13 de dezembro de 2023.

Título: Aquífero

Em Aquífero, as águas sempre se conectam. O que tava guardado dentro é um pouco do que se vê sob a pele, a superfície, o que corre entre as rachaduras, fissuras, caminhos abertos. Irrigados pelo vapor, o mistério aquoso que chove um rio, que se desloca e nasce. Rios voadores são nascentes no céu. Céu terra e mar se guardam e se renascem”

3.1.3 Margens

O desenvolvimento desta tapeçaria formada por três peças (figura 21) ocorreu durante os meses de dezembro (2023), janeiro, fevereiro, março e abril de 2024.

O tempo da sua tecitura foi proporcional ao tempo da organização do seu conceito para a minha compreensão no meu processo de luto. No início dele, eu imaginava que chegaria no momento em que “desenlutaria”. Pensava que de maneira linear existiria um marco de fronteira dessa experiência, como é retratado no processo de etapas de luto de Elisabeth Kübler-Ross (1969) e no primeiro texto sobre o tema, que eu escrevi no meu diário:

“Recife, 7 de setembro de 2023.

Título: Margem

Margem é o que dá forma à substância do rio, desenha o rio. É o contorno do rio. É terra firme, espaço de fronteira e o encontro de dois mundos. Atravesso a dor costurando as partes e caminho até a foz. Ultrapasso fronteiras.”

Na imagem abaixo (figura 22), na qual está o texto transcrito do meu diário de bordo, também existe o primeiro rascunho desta tapeçaria, que, inicialmente, era apenas uma peça, delimitando também um tamanho para o conceito, que ainda era reduzido na minha compreensão.

Figura 21 - Tapeçaria Margens, 178 x 149 cm (sem o fio amarelo)



Fonte: Fernando Sposito (2024).

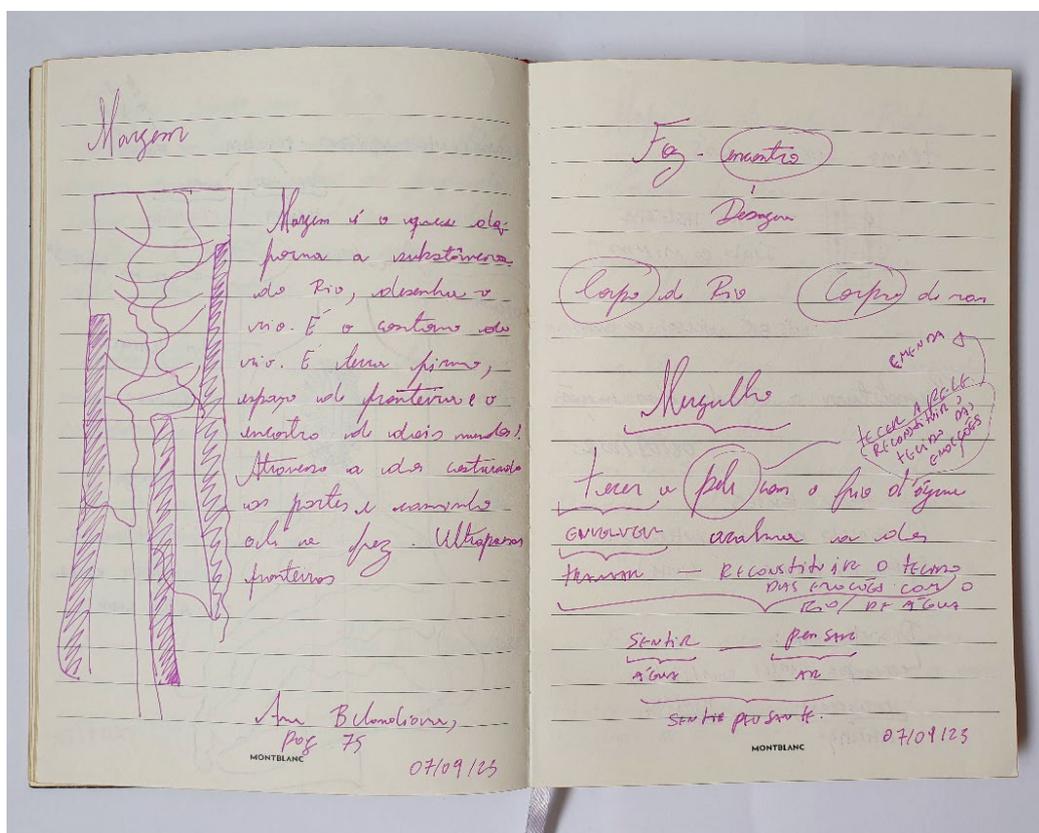
No final do escrito, sinalizo o nome e uma página de um livro de poesias, da escritora romena Ana Blandiana (2021), que reflete sobre o amor e a morte, após a partida do companheiro. Nessa página, acerca do conceito anterior de margem sobre o qual eu refletia, sobre um momento de encontro com Marcelo, Blandiana (2021, pag 75), escreve:

“Gostaria que morrêssemos juntos”, você me dizia e eu sorria: “te parece normal que eu viva sete anos a menos que você?”. Mas você me contestava sério: “Como poderíamos nos encontrar, se não na eternidade?”. E sua lógica era tão convincente que eu aceitava, meio de brincadeira, que seria bom morrer ao mesmo tempo.

Agora me pergunto também, com a sua seriedade de então, como poderemos nos encontrar, onde e como eu poderia te procurar no além. A única possibilidade seria que me esperasses na fronteira, mas não posso te dizer quando e não estou segura de que te deixariam ficar sem uma data para sair dali.

O mais provável é que, durante uma eternidade, nos procuremos um ao outro no caos, assim como nos buscamos na terra, até termos a sorte de nos encontrar.

Figura 22 - Página do diário com o primeiro texto sobre a tapeçaria Margens



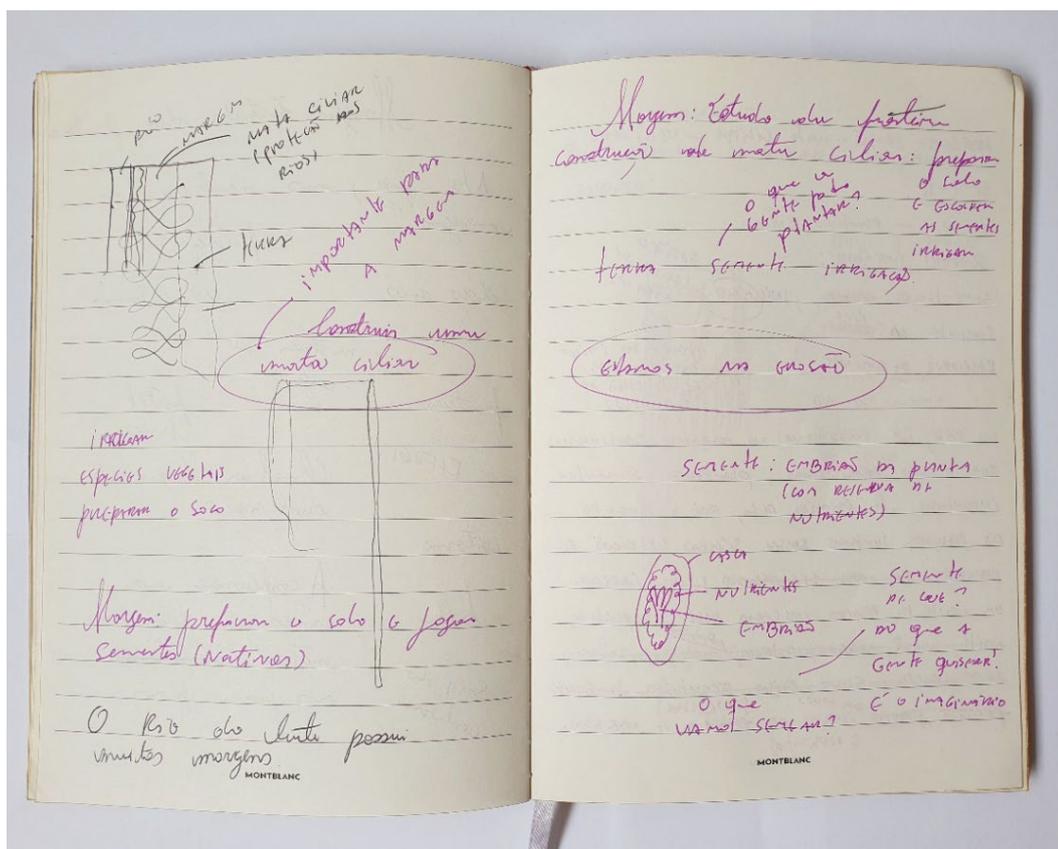
Fonte: A autora (2023).

Durante o mês de dezembro, iniciei uma investigação sobre os elementos que compõem a margem de um rio e estruturei os paralelos metafóricos dessa narrativa (figura 23). As margens de um rio são áreas de transição, entre o ambiente aquático e o terrestre.

Nesse espaço de fronteira, existe uma vegetação ripária, que previne a erosão causada pelo contato da água com a terra que provoca a remoção de sentimentos.

Também é um local de deposição, onde as correntezas se tornam brandas e depositam partículas para a formação de bancos de areia. Além disso, ele é um espaço de *habitat*, abrigo e reprodução para uma diversidade biológica que existe na transição desses dois ambientes. Devido ao contato do rio, o solo das orlas fluviais é alagável. Nele, a água se infiltra e recarrega os aquíferos. O alagamento também auxilia na fertilidade da zona e promove uma riqueza de nutrientes.

Figura 23 - Página do diário com frases e conceitos sobre a tapeçaria Margens



Fonte: A autora (2023).

Um dos primeiros pensamentos que me despertou para essa metáfora é a de que existe mais de uma margem, em um rio. Então, há mais de uma forma para significar a fronteira. No conto “a terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa (2023), uma das reflexões possíveis é a de que essa terceira margem é mais um ponto de vista de um personagem dessa história que se desenrola (OLIVEIRA, 2009). Explorar assim as reflexões possíveis das margens, iluminou para mim outros caminhos para as passagens. Por isso, a primeira peça dessa tapeçaria se chama Vagalume, que é um inseto bioluminescente frequentemente encontrado nas margens de rios.

A primeira peça, chamada Vagalume (figura 24), possui franjas em tons de azul na parte inferior. Na parte superior, as franjas que variam entre o verde e o azul havendo pontos de contraste em um tom rosa alaranjado. Também há uma meia silhueta de um corpo, em um tom azul profundo, um bordado amarelo, que irradia linhas na frente desse rosto e a textura de pontos argolas na cor verde. Desse rosto, atravessam fios na cor azul e amarelo que se conectam, por um lado às outras peças e, por outro, se adicionam as franjas existentes.

Figura 24 - Vagalume, tapeçaria margens 37 x 121 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

Refletindo sobre a ideia da luz que os vagalumes carregam na margem do rio, parti da frase “escurecer acende os vagalumes” de Manoel de Barros (2015, pág. 73). Assim, a silhueta na cor azul profundo cintilada pelo inseto representa a iluminação de que não existe uma só compreensão, mas sim, põe luz às várias possibilidades para o conceito de fronteira, na minha experiência de luto. As franjas que envolvem o corpo, remontam a presença fluida da água, como se esse corpo ainda não estivesse na terra, mas sim, visualizando os caminhos de compreensão a partir do brilho do vagalume.

Além disso, um outro aspecto para a composição do significado do vagalume na tapeçaria é a de Marcelo ter projetado uma luminária chamada vaga-lume. Esse artefato foi seu primeiro projeto em colaboração comigo, feito em dezembro de 2018. A partir de então, remeto a uma das recordações do meu companheiro, relacionada a vagalume e iluminação.

O segundo percurso para compreender as margens é a partir de uma perspectiva sobre o ambiente externo terrestre. Como é esse novo caminho que piso após atravessar a dor profunda? Como é o horizonte do futuro? Entre março e abril, durante a tecelagem desta peça (figura 25), eu também me pus a investigar esse pensamento através da escrita no meu diário de bordo:

“Recife, 20 de março de 2024.

Título: Margens

Eu achava que para mim também existiria fronteira, uma passagem de plano. Margens fala sobre a minha experiência de atravessar o luto. Tecendo e vivendo, entendi que ela e o horizonte são a mesma linha, que não caminho para longe do rio, mas sim, caminho sobre o contorno, jogando sementes e desaguando aos poucos.”

Elaborar o meu luto também era elaborar o caminho dos meus sonhos. A morte de Marcelo, como já mencionei durante os relatos anteriores nesta tese, também definiu futuros imaginados. A partir desse pensamento, eu imaginei que essa segunda tapeçaria representaria esse solo de reinícios. Um terreno que sofreu a erosão da dor metaforizada em rio, e que precisa florestar, ou seja, plantar sementes de novos futuros.

Figura 25 - Montagem dos dois meses de tecelagem da tapeçaria Margens



Fonte: Desenvolvido pela autora

Assim, o processo dessa tapeçaria, enquanto escrita e tecitura, elabora a reflexão de como se reaprende a sonhar a partir da morte de um ente querido. Entre fevereiro e março, completei a leitura do romance “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, do moçambicano Mia Couto (2003), que escreve sobre o enlutamento a partir da compreensão das tradições africanas. Em uma das passagens sobre a relação com o ente que partiu, Mia Couto (2003, pág.86) expressa:

“- A cruz, por exemplo, sabe o que me parece? Uma árvore. Um canhoeira sagrada onde nós plantamos os mortos. A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva”

A segunda peça, da tríade Margens se chama Sementes (figura 26). Ela possui uma paleta de cores mais quente e terrosa que a primeira, pois remete ao solo exterior do rio.

Figura 26 - Sementes, tapeçaria margens, 39 x 134 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

Na parte de baixo, há franjas nos tons de cor de rosa e areia, para representar esse calor do solo que se pisa quando sai da temperatura fria do rio. Também, há uma fibra embalada cor laranja que remete à estrutura de uma raiz. Ela é composta por seis elementos ovais, que representam as sementes, sendo quatro desses elementos com uma textura acentuada pelas pequenas franjas. Em cima desses elementos, se repetem formas onduladas da primeira tapeçaria, gerando assim uma continuidade.

Atravessando esses componentes, também estão os fios nas cores azuis e amarelas, que advém da primeira tapeçaria.

Refletindo sobre o novo caminho em que piso após a partida de Marcelo, esse foi o primeiro momento que pensei sobre recomeços. Iniciar e semear novos sonhos que não se configuram como seguir uma vida funcional de trabalho, vida social ou exercícios em dia, mas em entender o que me motivava de fato, a partir da fronteira da morte do meu companheiro e da minha vida. Atentei-me a como construir futuros a partir do que aquela pessoa que se foi me deixou. Sementes me aterram na importância de que plantar Marcelo floresta futuros possíveis e o caminho que não se sonha futuros, é árido de dor.

A terceira tapeçaria dessa tríade, intitulada Sonho, floresta o futuro das sementes (figura 27). A mata ciliar desempenha um papel fundamental na proteção e manutenção dos rios. A cobertura vegetal que se encontra nas margens de cursos d'água auxilia a fixação do solo, através das raízes e plantas, evitando que os sedimentos sejam transportados pela água no processo de erosão. Além de promover uma regulação do microclima devido às sombras da vegetação, alimentar os aquíferos através da infiltração de água no solo, promover um *habitat* para a biodiversidade, a mata ciliar controla as cheias do rio, absorvendo parte da água das chuvas.

Nessa peça, pretendi construir um equilíbrio entre as cores quentes e frias. A silhueta formada por um gradiente de cores quentes terrosas nas franjas, reforça a dimensão do corpo que saiu da água fria e é colorido pelo calor da terra e dos novos caminhos. O fundo em um tom azul claro e opaco toca esse corpo de terra, enfatizando que ali também existe água, que esse corpo não é desértico. A parte superior possui um fundo ondulado que se conecta à continuidade das outras tapeçarias, contudo, a padronagem verde e azul, a textura formada pelos pontos em curvas verde escuro e a fibra embalada verde claro enfatizam a presença da mata ciliar.

Esse corpo de terra possui um único olho, azul escuro e que repete o bordado da primeira tapeçaria. Aqui se mantém a presença do olho que chora, contido pelo brilho do vagalume. Conectado pelos fios amarelados, essa tapeçaria dá continuidade ao atravessamento da luz, que vem da primeira tapeçaria, lembrando que a luz atravessa a fronteira.

Figura 27- Sonho, tapeçaria margens, 33 x 147 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

Durante o processo dessa peça, também elaborei alguns pensamentos em meu diário. Houve pausas, principalmente para entender a dimensão e profundidade daquela fronteira:

“Recife, 11 de março de 2024.

Vagalumes acenderam as margens. Aquela terra de inícios era o contorno do rio. Terra também machucada pela partida, uma terra que também te perdeu porque você nunca nascerá nela. Era preciso florestar as margens. Plantar nascimentos protege a caminhada.”

O longo processo de tecelagem também é um momento de reflexão profunda. Tramo, a partir de textos do meu diário de bordo e das histórias mentais que nascem dessas histórias escritas:

“Recife, 6 de abril de 2024.

Título: Sangria sementes e sorte

Nadei até a margem desse rio, levada pela correnteza dos últimos meses. Nos primeiros passos em solo de mangue, carregava a vida aquática dentro de mim. Os fios d’água que transbordam sob a pele, não escondia que eu ainda sangrava. Naquele solo de inícios, amanheci minha floresta. Irriguei sementes com minha sangria. A morte sempre debulha sementes de inícios. E é naquele pequeno jardim, na fronteira que hoje floresci um abrigo que me brotam novos olhares. Adiante estão nascendo futuros.”

A tapeçaria Sonho, enfatiza a importância de inventar o futuro desejado a partir da dor. O luto permanece e a memória do meu companheiro brilha. Essa perspectiva, na qual a dor não é protagonista abre caminho para a próxima tapeçaria, intitulada Foz.

3.1.4 Foz

Foz foi a penúltima tapeçaria que tramei nesse projeto para a tese (figura 28). Inicialmente, ela foi pensada para ser a quinta e última tapeçaria dessa série, na qual começaria em Nascente e acabaria em Foz, representando um ponto de começo e um de chegada. Contudo, na minha experiência de luto, percebi que não há uma chegada. O luto não tem um fim. Então, reposicionei-a como sendo a quarta tapeçaria da representação do meu enlutamento.

A foz é o ponto final do curso de um rio, onde ele deságua em outro corpo de água. Ela pode ser uma área de transição, de ambientes de águas doces e águas salgadas, zonas de reprodução, possui uma rica biodiversidade com grande variedade de espécies de plantas e animais, além de abarcar grandes atividades humanas de desenvolvimento urbano e comercial. Os sedimentos transportados pela correnteza

podem formar deltas, que são novas áreas de terra ou contribuir para a fertilidade do solo, florestando as margens e abrigando novos ecossistemas.

Figura 28 - Tapeçaria Foz 65 x124 cm (sem o fio laranja)

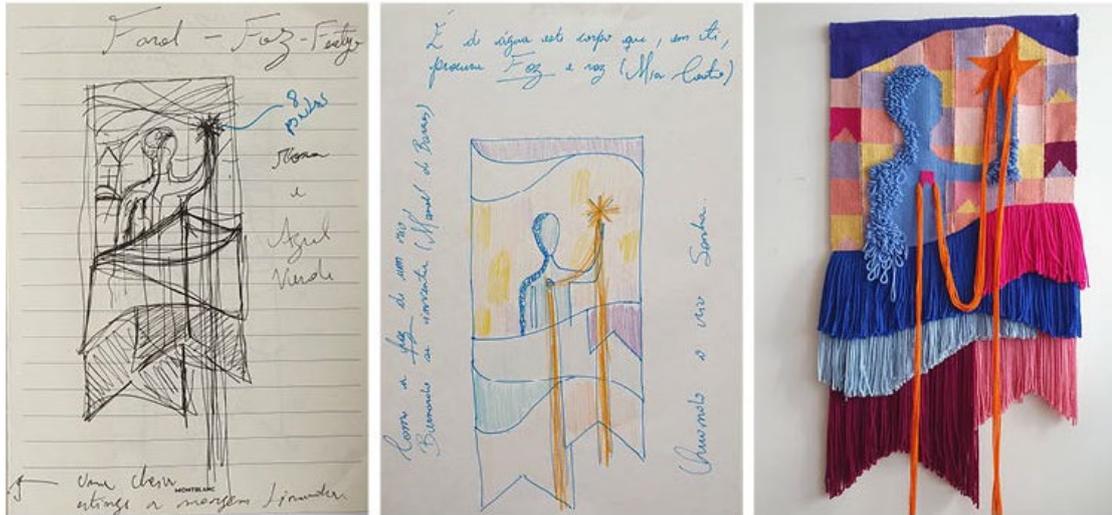


Fonte: Fernando Sposito (2024).

Teci e realizei os acabamentos dessa tapeçaria em três semanas. Foi a peça que teve a produção mais rápida desse projeto. A sua elaboração se manteve muito

próxima ao rascunho (figura 29), havendo apenas pequenas modificações durante o processo de tecelagem (figura 30).

Figura 29 - Montagem do rascunho inicial, cartão e finalização da tapeçaria Foz



Fonte: A autora (2024).

Figura 30 - Processo de tecelagem da tapeçaria Foz



Fonte: A autora (2024).

Nessa tapeçaria, existe a silhueta de um corpo, na cor azul, posicionada de maneira central na composição. As franjas, nos tons de azuis e rosas possuem formatos do movimento de ondas e de bandeira. O fundo quadriculado, com repetições de pequenas bandeiras, demarca o espaço do corpo azul, que segura no alto uma estrela de cinco pontas, na cor laranja. Na parte superior da tapeçaria, uma forma orgânica, que repete a continuidade do formato das franjas, possui a cor de um roxo profundo.

Construindo a metáfora da foz, esta tapeçaria representa uma das chegadas do processo, que é um dos pontos que o meu enlutamento deságua, após quase dois anos da morte de Marcelo, considerando a finalização da peça. Escrevi em meu diário sobre como esta tapeçaria foz é um corpo que nasce desse processo, tanto que metade da silhueta está ainda submersa, representando que esse corpo surge desse rio de enlutamento:

“Recife, maio de 2024.

Como fica o corpo que é invadido pelo rio? O corpo alagadiço, Corpo fértil de nascimentos. Corpo de verde-terra. Corpo reflorestado. Um corpo que ilumina e movimenta correntezas.

Um corpo que cresce”

Quando pensei neste corpo azul, intencionei representar um corpo que é feito da água de um rio (que aqui é compreendido como metáfora para o enlutamento). Logo, o corpo que nasce também é um corpo composto de sedimentos e água, um corpo alagadiço e fértil para os começos.

Alguns elementos dessa tapeçaria fazem referência ao final desse ciclo de dois anos, no qual tramo essa peça, que é o mês de junho, das festas juninas. Então, os formatos de bandeiras e o quadriculado presente, sinalizam a chegada dessa época durante a feitura. Além disso, esses símbolos enfatizam que esse nascimento também é um momento de festejo.

A estrela laranja no alto, segurada pela mão da silhueta, é um elemento que representa o céu. Faço referência ao céu alaranjado do dia do velório de Marcelo. Este céu, que o corpo azul toca, e de certa maneira segura uma memória, também é rio e deságua no corpo um brilho alaranjado. Esse curso luminoso atravessa um coração em formato de bandeira. Essa composição é uma outra metáfora para a foz e o luto, na qual a lembrança da partida atravessa e se guarda no coração.

A simbologia do coração em formato de bandeira relembra que as festas do mês de junho sempre vão ser um espaço de memória da dor do luto. A estrela de 5 pontas, faz referência a estrela de Belém, que guiou os reis magos para o nascimento de cristo. Essa representação foi tramada na tapeçaria, pois conheci Marcelo no dia de Reis, em 6 de janeiro de 2018. Aqui, eu entendo foz, não como o fim, mas como um espaço de transição que fertiliza nascimentos.

3.1.5 Mergulho

Mergulho foi a última tapeçaria a ser tecida (figura 31). Seu processo envolveu vários rascunhos e textos, que deram substância para o fim desse projeto. Parti da relação que eu tenho com a terapia e, conseqüentemente com a minha psicóloga, investigando a construção da metáfora existente na relação do processo terapêutico com um mergulho.

O mergulho é uma atividade aquática que envolve a imersão completa de uma pessoa em um curso de água. Nessa submersão é possível nadar, ocorrendo assim um deslocamento do corpo humano, que envolve o controle da respiração através de uma apneia voluntária, que promove o consumo das reservas de oxigênio presentes no sangue e nos pulmões.

O corpo que mergulha precisa compensar a pressão reduzindo o fluxo sanguíneo para as extremidades através da vasoconstrição, priorizando o oxigênio para os órgãos essenciais. O consumo de oxigênio libera dióxido de carbono no sangue, determinando quanto tempo uma pessoa precisa emergir para respirar. Na volta à superfície, o corpo precisa recuperar o oxigênio consumido para ajustar os níveis de oxigênio no sangue e eliminar o excesso de dióxido de carbono. Outro elemento que está atrelado ao mergulho é a flutuabilidade, que ocorre quando a força da gravidade e o empuxo agem sobre o corpo.

A experiência de mergulhar num rio pode envolver, correnteza, que é uma força determinada pela gravidade que puxa a água do rio da nascente até à foz, influenciando também a energia aplicada para o deslocamento no rio. O cruzamento de correntezas ou o encontro com obstáculos pode promover uma corrente secundária, gerando uma rotação, caracterizando-se como um redemoinho, sendo assim um elemento de dificuldade na navegabilidade do rio. A agitação provocada

pela correnteza e a erosão nas margens do rio podem comprometer a visibilidade, gerando sedimentos em suspensão.

Figura 31- Tapeçaria mergulho, 100 x 100 cm (sem o fio vermelho)



Fonte: Fernando Sposito (2024).

A ação de mergulhar envolve então dois planos que seriam o rio e a superfície. Partindo desse ponto, a tapeçaria mergulho investiga o meu processo de submergir

no enlutamento e aprender a respirar em um mundo novo, sem o corpo do meu ente querido. Esses dois pontos são metáforas, na qual eu associo o enlutamento a uma experiência de aprofundamento e de imersão. Como também, respirar em um mundo novo desponta a ideia de um renascimento, entendendo que a respiração está associada à existência de uma vida.

A dupla de tapeçarias que compõe o projeto Mergulho, representa também esses dois processos metafóricos que se desenrolam, partindo da minha relação de acompanhamento terapêutico com uma psicóloga. Logo, mergulho também expressa esses dois seres envolvidos na elaboração do meu luto, sendo um lado para representar cada indivíduo. O lado esquerdo (figura 32) é composto pela minha representação. Ele possui cores semelhantes à sua dupla, contudo, existe uma presença maior de cores terrosas avermelhadas. A tapeçaria do lado direito (figura 33), ao contrário, possui em sua dimensão alguns contrastes com cores mais claras e opacas, como o bege e o amarelo.

A atividade do mergulho que eu utilizo como metáfora auxilia o desenvolvimento do conceito, relacionando-se com o meu processo pessoal de aprofundamento.

Em uma parte do diário, abaixo, é possível compreender outros elementos que constroem uma simbologia na tapeçaria:

Recife, março de 2023.

Título: Tecedor

Quando a encontrei, o mundo tinha te arrancado e, como um fio, desfiz a minha pele, o tecido que me dava vida. Eu estava em carne viva. Começamos a tecer a partir dessa dor da perda, da única coisa que havia brilho dentro de mim. Vermelha da ferida exposta. Marcelo levou todas as cores brilhantes do mundo. E do vermelho tecemos essa nova pele.

Com o calor das palavras de Dio, que colocava amarelo em nossos nós, surgiu o laranja, a cor do amanhecer. A temporada azul do ar, trouxe o violeta, me abrindo para o mistério desse processo. A minha pele vai enlaçando minhas formas nessas cores outonais do nosso encontro. Aterrissando com essa pele de calor, dor e ar, tramamos tudo na terra onde surgem novos caminhos.

A gente estava reconstituindo a pele que se desfez, quando você partiu e levou consigo parte do meu coração. Meu peito se encheu de lágrimas, num grande rio vermelho. Tecemos a beira desse rio.”

Figura 32 - Peça esquerda da tapeçaria mergulho, 33 x 100 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

O título possui um duplo sentido. Ele dá nome ao indivíduo que tece, sendo ele um “tecedor”, como também relaciona o ato de tecer a tramar as dores, ou contar a história da dor, remetendo também a ação do verbo tecer, como “tecer dor”. No primeiro parágrafo, eu relato, a partir da metáfora da pele em carne viva, a explicação de como foi sentir a dor da morte de Marcelo. Desfiar a pele como um efeito para explicar a minha sensação de pele dolorida, que senti durante um mês após o trauma

da morte. A cor vermelha intensa se relaciona à ideia inflamação da pele, a sangue e a dor, por isso, na primeira tapeçaria, ela contorna a silhueta de um busto.

Figura 33 - Peça direita da tapeçaria mergulho, 34 x 100 cm



Fonte: Fernando Sposito (2024).

O segundo parágrafo traz para a tapeçaria a ideia de um calor brando como algo acolhedor. Um calor de amanhecer e é também um calor de nascimento de dia. Essa parte refere-se à tapeçaria da esquerda, na qual a silhueta do corpo é composta em sua maior escala, por cores quentes e principalmente amareladas. O processo de

tecer dores não é simples; ele remexe os envolvidos, a partir do compartilhamento. Então as duas silhuetas são constituídas de cores semelhantes também.

Essa atividade de tecer dor acontece tanto no processo terapêutico como também no próprio fazer da tapeçaria (figura 34). Como eu comentei anteriormente, a atividade manual de tecer também é terapêutica e reflexiva, ao passo que o fluxo promovido pela continuidade da tecitura me conecta com a sua representação.

Figura 34 - Montagem dos momentos de tecitura da tapeçaria Mergulho



Fonte: A autora (2024).

Os textos no diário não são uma representação restrita do que foi realizado, pois o conceito da tapeçaria também se modifica com a sua feitura. No texto abaixo, relaciono o processo de reconstituir o tecido das emoções, ou seja, de me retramar, criar uma história de nascimento, atrelada ao processo de mergulho em um rio.

“Recife, setembro de 2023.

Quando conheci Dio, o tecido das minhas emoções estava desintegrado. Um fio foi puxado, desfazendo a minha epiderme. Ela me ensinou a mergulhar. Atravessar esse rio sem Dio seria como me afogar na correnteza. Mergulhamos juntas, fomos

tecendo com o fio d'água, em dupla mesmo, fortalecendo a coletividade têxtil. Foram muitos atravessamentos.

Mergulhar, na metáfora que desenvolvo nessa tapeçaria, é me aprofundar no processo de luto. penetrar esse rio, que é a representação do luto, é viver a dor. Voltar para a superfície para respirar, entrelaça a ideia do Processo Dual, de Stroebe e Schut (1999), que fala sobre a oscilação de mergulhar no luto mas também precisar sair para viver além. Submergir e imergir na dor também é como eu desenrolo o meu enlutamento. No terceiro texto do diário, expressei que é essencial existir um momento em que não se elabora essa dor, no qual é necessário sair do rio e habitar à superfície:

“Recife, 4 de junho de 2014.

Título: Mergulho

Aprender a habitar a superfície é inerente a viver profundamente. Se desprender das margens, flutuar na correnteza. Preencher os olhos de celeste, escutar estrelas. O olho que inventa rio, amanhece destinos. Preparar o corpo, reconstituir o tecido emocional do corpo que flutua.”

Nessa dupla, também organizo alguns símbolos presentes nas minhas sessões de terapia, que se adicionam ao mergulho em um rio. A leitura da essência dessa composição ocorre na direção esquerda-direita-esquerda.

Um conjunto de linhas coloridas curvilíneas atravessa o olhar, da silhueta cor de rosa, em um movimento ondulatório, que faz referência à correnteza. Ao chegar na silhueta da peça da direita, esse conjunto vira um redemoinho no olhar. Ou seja, esse olhar enxerga os vários movimentos que dificultam a minha elaboração do luto. Ele é a representação da percepção da minha psicóloga. Do redemoinho, saem dois fios que envolvem e recobrem o busto da primeira silhueta. Ele possui uma outra pequena silhueta azul turquesa inscrita no corpo.

O tecido em formação que a envolve parte também de um pequeno coração na cor vermelha, como um elemento a mais que remete ao início de uma vida. Essa pequena silhueta compreende múltiplas representações, como a criança interior, o início de uma nova vida, um pequeno corpo de água, um filho que não nasceu...

Desenvolver esta última tapeçaria da série me fez perceber que não existe um ponto de chegada no processo de enlutamento. O mergulho é constante. A foz não é a chegada, mas sim, a compreensão que mergulhar e imergir no luto é essencial na navegabilidade desse processo. Registre a saída do tear, desta tapeçaria (figura

35), como um marco no meu processo de luto. Eu acredito que não há uma chegada final, mas sim, diversas chegadas com ciclos concluídos.

Após a finalização de todas as peças, deixei-as penduradas na sala da minha casa, em uma constante exposição desse enlutamento. Muito do que elaborei nesse capítulo também se deu a partir dessa apreciação cotidiana. O que me faz pensar que outros significados, ainda não revelados pelo meu inconsciente, podem surgir. As explicações escritas nessa tese são também o que consegui organizar em narrativa até o momento de finalização desse ciclo doutoral. Contudo, percebo que os significados possíveis para essa série acontecerão a partir do momento que ela se construir como uma exposição, pois esse momento permitirá a abertura da obra de arte para outros sentidos.

Figura 35 - Montagem do corte do urdume para retirada da tapeçaria do tear



Fonte: A autora (2024).

Intentei revelar neste capítulo um cenário pessoal sobre a produção dos artefatos têxteis decorativos domésticos, enquanto uma série de tapeçarias fabricadas por uma *designer*-artista. Nele, propus-me a revelar a singularidade desse contexto a partir da minha história. Destaco a importância de percebê-lo não só como elaboração de um luto, mas também como um arquivo sentimental de uma *designer* e artista que elabora essa experiência.

4 REMENDOS E COSTURAS: A ARTISTA QUE NASCEU ANTES DE MIM

Desde 2020, eu investigo o campo da Arte têxtil, bordando através da minha existência como pesquisadora, professora e *designer*-artista. A criação desse substantivo composto “*designer*-artista” me faz caminhar sob a costura da fronteira desses dois campos. Entender-me como *designer*-artista forja uma nova identidade que me põe em busca de um lugar de existência no qual a Arte e o *Design* se conectam por um fio. Nesse percurso, a experiência de ministrar as disciplinas de História da Arte e História do *Design*, como professora substituta da UFPE no *campus* Agreste, entrelaça-me às suas aproximações e me faz contestar ainda mais a história das manualidades têxteis no Brasil.

Esse também se torna um ponto de reflexão no meu processo de elaboração do luto. A morte de Marcelo fez-me questionar a morte da minha bisavó também como a morte de uma artista têxtil. Morrer artista sem nunca ter o percurso contado faz parte da forma como a mulher é invisibilizada na história da arte. Assim, esse capítulo se propõe a puxar o fio da meada, investigando a bibliografia que revela o avesso da produção doméstica feminina de artefatos têxteis decorativos. Além disso, remendo essa reconstrução ao retalho da produção têxtil brasileira feita por mulheres em um ambiente doméstico a partir da história de Maria Anita, minha bisavó, artista têxtil, que atravessou a fronteira da nossa existência há 20 anos.

A construção do entendimento das artes manuais têxteis no Brasil, descosturada neste capítulo, desponta não só a compreensão da relação do têxtil com a ideia de feminilidade, mas também nos leva a pensar sobre como o trabalho manual se desenvolveu no Brasil enquanto país colonizado. Ao propor conexões com o *Design*, caminho para o entendimento do paradigma racionalista do século XX e seu distanciamento com a domesticidade da feitura de artefatos têxteis ligados ao universo feminino. Busco colocar luz em uma parte da bibliografia da história do *design* brasileiro que está encoberta pelo trabalho doméstico, feminino e não remunerado. Nesse sentido, essa colcha narrativa abarca não só os as questões de gênero, mas é costurado a partir dos desdobramentos da colonização e do racionalismo moderno enquanto pensamento que molda o percurso do *Design* contemporâneo brasileiro.

4.1 DESVENDANDO O AVESSE

Quando eu iniciei as minhas investigações na Arte têxtil, com tapeçaria manual em tear, o universo emaranhado dos fios me atravessou de maneira irreversível. Fui enlaçada por uma trama da qual me tornei personagem e compreendi também como muitas outras se alinhavam nessa tecitura. Acompanhando o fio dessa meada, encontrei-me com as histórias das mulheres da minha família, e de outras famílias que se tocavam a partir da fibra têxtil com o bordado, o crochê, o tricô, a renda, a tapeçaria... Nesse processo de entender o lugar da mulher no desenvolvimento da arte têxtil em um ambiente doméstico, no Brasil, percebi a dimensão do trabalho da minha bisavó, Maria Anita, com suas tapeçarias bordadas em algodão (figura 36).

Figura 36 – Tapeçaria de paisagem bordada em algodão



Fonte: Fabricada por Maria Anita, fotografado pela autora (2023).

A separação entre Arte e *Design* iniciou-se por Giorgio Vasari, artista renascentista. A divisão proposta por ele era que existiam duas categorias, sendo as "grandes artes" (pintura, arquitetura e escultura) vistas a partir de um trabalho intelectual e as "artes inferiores" (produção artesanal manual). Esse pensamento também foi fortificado com a instituição das academias de belas artes, que firma a

ideia de que a produção artesanal, ligada à manualidade e conhecida como "artes aplicadas" não seria lecionada nas academias (SIMIONI, 2010).

Adentrando a História da Arte, é possível perceber que a produção de artefatos têxteis para os povos andinos atravessava-os a partir de uma existência estética (OLIVEIRA, 2023). No Brasil, a produção artística indígena era elemento indissociável da vida dos povos da floresta, onde a funcionalidade dos artefatos era um elemento menor frente à estética (CAURIO, 1985).

O processo de colonização, nos países da América do Sul, rompe e desintegra hábitos e valores (CAURIO, 1985; OLIVEIRA, 2023), como também a evolução do capitalismo destaca as obras de arte do cotidiano e a enclausura no museu (DEWEY, 2010). Esses movimentos reduzem os artefatos a produtos, rompendo suas existências das experiências. Além disso, enfatiza a separação da Arte e do *Design*, em que cada dimensão ocupa um espaço social diferente: a Arte no museu e o *Design* na indústria.

A reconstrução de um pensamento decolonial do *Design* torna-se urgente para os futuros desse campo na América Latina. A manualidade, presente na substância desse território, raramente se mantém revisada sob a perspectiva do *Design*. A separação de Arte e *Design* corrompe o imaginário latino-americano. No que tangencia a arte têxtil, as perspectivas sobre a colonialidade e questões de gênero se tornam mais evidentes. Logo, reelaborar novos símbolos para o *Design* na América Latina através do têxtil, também é atravessar essas questões de gênero nas quais o *Design* e a Arte têxtil se tangenciam.

4.1.2 Um panorama da produção dos artefatos manuais têxteis decorativos domésticos no Brasil

A produção de artefatos manuais decorativos têxteis domésticos se conecta diretamente com a compreensão de que o artesanal que não é propriamente artístico. O entendimento da manualidade têxtil, quando relacionada ao campo do trabalho e distante de uma atmosfera masculina, é percebida como uma produção que não é percebida como projeto, mas sim como uma execução (SIMIONI, 2007). Parte da história da produção têxtil manual possui um caráter feminino e doméstico, principalmente pelas mulheres terem sido excluídas do estudo artístico nas academias e relegadas às artes manuais aplicadas (SIMIONI 2007).

A hierarquia artística existente desde o renascimento, dando destaque à pintura e à escultura como arte maior, provoca uma divisão de classes econômicas e sociais que reflete na separação da arte e do artesanato. Nesse contexto, essa divisão foi simultânea à popularização da prática não remunerada do bordado, por mulheres, em um domínio doméstico (PARKER, 1984).

No Brasil, a atividade artesanal, no período colonial, desenvolveu-se sob uma influência portuguesa. Diferente da construção portuguesa do trabalho com as mãos, aqui ele foi vinculado à população escravizada, sendo negros e indígenas, construindo assim um estigma na atividade manual. No século XVI, artistas e artesãos portugueses desembarcaram no Brasil, direcionando a percepção do artesanato a uma atividade profissionalizante (VAISENCHER, 2009), que era regulada aos moldes portugueses (PORTO ALEGRE, 1998).

Dentro do processo de colonização, o trabalho manual foi o primeiro a ser propagado no Brasil (MARTINS, 2008) e a disseminação do saber-fazer das artes manuais ficou a cargo da Coroa Portuguesa e da Igreja (CIRILO, MELLO, 2019). Os jesuítas promoveram extensas atividades de aculturação em aldeamentos e, dentre elas, a difusão das técnicas artesanais (RIBEIRO, 1995), enfatizando o repasse das técnicas manuais a um vínculo de partilha geracional e a contribuição comunitária (ALVARES, 2019).

Atrelado a isso, a atividade artesanal no Brasil ainda é fortemente ligada ao exótico e ao folclórico, dificultando a sua existência contemporânea (ALVARES, 2019). No campo da atividade manual doméstica do têxtil na sociedade escravocrata, as matriarcas e as escravizadas de companhia produziam bordados, costuras ou rendas na atmosfera do lar (HAHNER, 2018). Possivelmente, esse hábito fez com que muitas mulheres negras escravizadas aprendessem essas técnicas têxteis.

A vida urbana na cidade brasileira desenvolve-se a partir do final do século XIX (D'INCAO, 2004). Nesse contexto, mulheres de diferentes classes sociais possuem relações distintas com a produção têxtil. As mulheres da elite, produziam bordados em seu tempo de ócio, junto com outras atividades para passar o tempo (D'INCAO, 2004). No fim do século XIX e início do século XX, no Brasil, a produção de artefatos têxteis ligada ao trabalho feminino branco doméstico era conhecida como “trabalho de agulhas” (MATOS e BORELLI, 2018).

Os trabalhos com agulhas eram entendidos tanto pela costura de roupas, como pela produção de artefatos decorativos do morar. Linguagens têxteis como o bordado,

o crochê, o tricô, a renda e a costura eram aprendidas através da socialização entre as mulheres de famílias brancas, de maneira geracional e utilizadas para desenvolver artefatos da moda e do morar (MATOS e BORELLI, 2018). Nesse sentido, as meninas que já haviam terminado a escola, poderiam começar a fazer seu enxoval, que era composto de lençóis, fronhas, toalhas de rosto (CLESER, 1902), sendo assim confeccionado ao longo dos anos (AREND, 2018).

Essa produção manual doméstica e decorativa do têxtil, está completamente ligado à ideia de economia do lar, na qual saber costurar era uma habilidade que contribuía para a diminuição do custo de vida de quem tinha pouca ou nenhuma fortuna (CLESER, 1902). A costura, então, está relacionada à vestimenta no sentido de reduzir os gastos. No caso da produção dos adornos domésticos têxteis elaborados com materiais mais finos, eles não poderiam comprometer o orçamento da casa (CLESER, 1902).

Quando o bordado se alinha à costura no contexto dos artefatos decorativos do lar, ele adquire um caráter mais criativo da mulher, não sendo ligado à necessidade da casa e podendo ser questionado quando necessário. Dessa maneira, existem técnicas têxteis e artefatos decorativos mais comuns nesses lares, pois demandavam um material mais barato. Dentre elas, o crochê, o bordado com ponto haste, o bordado rococó e a renda irlandesa (CLESER, 1902).

No contexto em que o bordado é visto unicamente como uma técnica, o seu resultado é avaliado apenas pelas pistas das habilidades de destreza manual e não iconográficas (PARKER, 1984). Considerar somente a rapidez, a aptidão e a precisão esvaziam os artefatos da subjetividade de quem os produziu e assim dos elementos singulares das mulheres que desenvolvem um trabalho no lar.

Após a Primeira Guerra Mundial, o trabalho com a costura e assim com as agulhas ficou estigmatizado, sendo associado à perdição moral ou prostituição, pois as mulheres brancas deveriam cuidar da casa e do lar (MATOS e BORELLI, 2018). Nota-se que a atividade têxtil enquanto trabalho só consegue existir no ambiente doméstico se ela não perturba a importância daquela mulher nos afazeres de uma rotina familiar. Mesmo na dimensão do lazer, até à década de 60, as habilidades têxteis cumpriam uma função de servir a casa, seja como produção interna ou para complementar a renda (MIGUEL E RIAL, 2018). Logo, a confecção de artefatos têxteis não poderia ser o trabalho da mulher branca, se aquela mulher já tivesse o trabalho de cuidar da sua casa.

A imagem da esposa dedicada ao lar não fazia parte do contexto das mulheres negras que tinham a necessidade de independência financeira do marido, após a abolição (NEPOMUCENO, 2018). O trabalho têxtil doméstico, para mulheres, no começo do século passado era uma realidade para as mulheres brancas com poucas condições financeiras, pois o sustento completo da casa deveria ser uma obrigação do homem (PINSKY, 2018). Com o barateamento do vestuário têxtil, a produção das roupas não fica mais sob a responsabilidade feminina, passando então para o cuidado da aparência do interior doméstico e assim da produção têxtil para esses ambientes, como toalhinhas e capas. (PINSKY, 2018). Nesse contexto então, no qual a mulher negra buscava não depender do marido financeiramente e a mulher branca trabalhava para complementar a renda, entende-se, então que existe um vazio bibliográfico sobre a produção têxtil doméstica de mulheres pretas, como também de mulheres de áreas agrárias.

Compreendendo a construção histórica dos artefatos decorativos têxteis, entende-se que eles quando possuem um caráter artístico, aproxima-se das artes aplicadas como produção feminina e, quando possui um caráter técnico de manualidade, aproxima-se do trabalho operacional. Assim, infere-se então que o estigma têxtil constrói-se a partir do artesanal e do feminino. Essa interpretação é tramada durante os tempos, e enlaçada em diversos contextos nos quais o têxtil se apresenta.

4.2 RECOSTURA: A FABULAÇÃO CRÍTICA NA RECONSTRUÇÃO DO ARQUIVO TÊXTEL

Na América Latina, a arte têxtil possui uma narrativa memorial (OLIVEIRA, 2020), então a compreensão das temáticas das tapeçarias de Maria Anita Valcacio atravessa a sua experiência. Logo, analisar suas obras é como contar parte da minha história que veio antes de mim. Esta fibra, que envolve os acontecimentos, tem a capacidade de atravessar os tempos e conectá-los (OLIVEIRA, 2020). Reconstituir a história da arte têxtil brasileira é um movimento complexo e inadiável, pois diversos são os retalhos. A fagulha que essa tese põe luz é na história das muitas mulheres como Maria Anita, que morreram antes de serem conhecidas como artistas e criadoras de artefatos têxteis decorativos domésticos.

Agrupá-las a partir da minha bisavó é reconhecer a sua dimensão artística enquanto bordadeiras, que não são vistas como artistas, mas sim como umas mulheres que estão expressando a sua feminilidade (PARKER, 1984). Também, como contribuidora para a história do *design* decorativo doméstico da casa brasileira, a história a ser contada precisa de remendos e reparos nas suas faltas. Entendo que é na produção de artefatos manuais têxteis decorativos domésticos que processos artísticos contribuem para uma cultura material e se une à história do *design*.

Partindo desse pensamento, entendo o gênero como um delimitante do conteúdo na arte têxtil (SIMIONI, 2010). Para construir novas histórias sobre a criação dos artefatos manuais têxteis decorativos para o lar, recorro à Fabulação Crítica, que é uma estratégia para complementar os relatos da memória (ROSNER, 2019). Esse método narrativo literário é um fio imprescindível de reconstituição desse tecido memorial, que se põe contra uma narrativa dominante ao pensamento tradicional da historiografia e da pesquisa (HARTMAN, 2008).

A escritora e professora Saidiya Hartman (figura 37), no seu artigo “Vênus em dois atos” (2008), explana sobre a importância de contar outras histórias sobre a população negra escravizada. Nesse documento, ela se indaga “como a narrativa pode incorporar a vida em palavras e, simultaneamente, respeitar o que não se pode conhecer” (HARTMAN, 2008, p.03). Ela descreve esse método não a partir das diretrizes, mas dos questionamentos sobre os limites e as possibilidades de mexer no arquivo da escravidão.

A fabulação crítica reordena acontecimentos históricos, deslocando a explicação convencional para o consentimento do que poderia ter sido registrado (HARTMAN, 2008). Assim, inscrever a vida de Maria Anita Valcacio nessa tese é historiar a produção artística de uma artista têxtil preta, potiguar e periférica na década de 90. Atrelados à sua biografia, outros relatos semelhantes costuram a sua existência, dando forma ao conjunto de tantas outras Marias.

Detenho-me, portanto, no relato sobre a vida de Maria Anita, ao propor uma extensão ao pensamento de Hartman, da mesma maneira que propus à escrevivência de Evaristo em meu diário de bordo. Embora a temática desse documento não verse sobre a escravidão, a escolha dessa linha também se dá como uma proposta interseccional alinhada à trajetória da minha bisavó na história da gente brasileira.

A fabulação crítica também é uma maneira de reparar os acontecimentos históricos (HARTMAN, 2008), como é o caso das artistas têxteis que foram apagadas

pela estrutura patriarcal e pela hierarquização da Arte desde o renascimento. Recuperar relatos em branco é como dar espaço para a presença do invisível. A grande questão é construir uma narrativa de maneira que reverencie o mistério do que não se pode saber de uma história (HARTMAN, 2008), pois a cosedura dos vazios dá contorno à forma.

Figura 37 – Fotografia de Saidiya Hartman



Fonte: www.saidiyahartman.com (2024).

Como parte nascida desse contexto, a escrita da fabulação é pessoal (HARTMAN, 2008), então me proponho a escrever sobre as minhas memórias e a imaginar complementações possível a partir dessa história da qual também faço parte. Enquanto bisneta, artista têxtil, *designer* professora e pesquisadora, eu costuro o tecido emocional desta tese a partir das minhas lembranças da infância na casa da

minha bisavó, da prática artística no tear, das aulas de história da arte que leciono na UFPE e da leitura e análise de um referencial teórico que desenvolvi no doutorado.

A história é escrita contra e com o arquivo (HARTMAN, 2008), ou seja, contra a percepção classificatória da arte sobre as manualidades, o têxtil, as mulheres e a América Latina a partir de suas lacunas. Entendo que a história da produção dos artefatos têxteis decorativos domésticos é um tecido que precisa ser descosturado e não só remendado, mas bordado. É necessário também enfeitar o arquivo com a beleza da revelação de uma artista.

O reconhecimento artístico de Maria Anita veio unicamente da sua família e amigos que frequentavam a sua casa, local onde suas várias tapeçarias eram expostas. O bordado é uma atividade que remete à casa e ao universo feminino que existe neste lugar (PARKER, 1984). Nunca ter exposto em outro ambiente diferente das paredes da sua moradia revela também a dificuldade da arte têxtil de partir para outros lugares, assim como a de uma artista periférica acessar os caminhos das exposições.

Os "quadros bordados", expressão pela qual todos se referiam às tapeçarias bordadas, faziam parte de uma linguagem principal, embora fosse potencializada pelas suas outras manifestações artísticas. Minha bisavó sempre quis aprender a pintar, mas por falta de acesso a um curso de pintura, ela não conseguiu desenvolver o seu desejo. Assim, compreendo, que colocar uma moldura em seus bordados tal qual uma pintura era uma estratégia de aproximação desse desejo.

Existe também uma nomenclatura para o bordado que tenta se aproximar da pintura, conhecida como "pintura com agulha". Essa expressão dá destaque ao pensamento visual da pintura poder ser imitada pela agulha. O "trabalho com agulhas" é um termo bastante utilizado para se referir as criações de artefatos que utilizam vários tipos de agulhas na sua concepção. Os artefatos feitos com o trabalho de agulhas não só estão envolvidos pela ferramenta da agulha, mas representam identidades, crenças e ideais estéticos (LESLIE, 2007).

A partir de uma narrativa inspirada na fabulação crítica "que enlaça fios de relatos incomensuráveis e que entrelaça presente passado e futuro" (HARTMAN, 2008, p.12) eu reúno os retalhos de Maria Anita, costuro-os aos arquivos existentes e fabulizo compreensões possíveis à linguagem visual dos significados das suas tapeçarias bordadas.

4.3 MARIA ANITA VALCACIO, UMA ARTISTA TÊXTIL POTIGUAR

A importância da minha bisavó, para esta tese abarca a compreensão do desenvolvimento da manualidade têxtil na dimensão doméstica no Brasil, suas costuras e seus rasgos. É na história de técnicas que são inferiorizadas tanto pela Arte, quanto pelo *Design*, que me proponho a investigar as suas complexidades por esse avesso. Minha bisavó tem uma história muito comum a tantas artistas invisíveis pelo contexto feminino, como também possui uma complexidade inerente à singularidade de alguém que buscou escapar da repetição da sua condição.

O ordinário e o extraordinário teceram a sua vida. Pensar que todas as artistas têxteis possuem uma mesma trajetória é construir estereótipos e, diante disso, a história única é inacabada, porque assalta a excelência de alguém (ADICHIE, 2019). Diante das lacunas existentes na história dos artefatos têxteis brasileiros e na vida artística de Maria Anita, me ponho a tramar remendos, inserindo o meu ponto de vista, como alguém que busca reconstituir a memória de um tecido territorial de pertencimento.

Maria Anita de Andrade Valcacio, minha bisavó, era filha de Manoel, um agricultor e Nazaré, também agricultora, mas que possuía a habilidade da costura. Neta de uma ama de leite, ela nasceu em 25 de novembro de 1921 em Bela Vista, povoado rural de São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte e morreu em 14 de fevereiro de 2004, na cidade do Natal, quando eu tinha 14 anos.

Foi batizada como Teodora, mas registrada como Maria Anita por vontade própria, pois naquela época o registro de nascimento nas comunidades rurais era algo que se fazia tempos depois. Abaixo está uma fotografia (figura 38) de como eu lembro dela, a imagem da minha memória. Maria Anita casou-se e teve 12 filhos com Raimundo Alves de Andrade, um Agricultor. Mudaram-se para Alagadiço Grande, outro povoado próximo a Bela Vista, na outra margem do Rio Potengi.

Ela cursou até a 5ª série do primário, em Bela Vista, mas trabalhou como professora leiga em Alagadiço e Utinga (figura 39). Professoras alfabetizadoras leigas eram mulheres que promoviam a alfabetização da população camponesa, em zonas rurais do Brasil até a década de 1990 (OLIVEIRA; SAMPAIO, 2022). Elas não possuíam nenhuma formação pedagógica para o ensino da escrita, da leitura e da contação (OLIVEIRA; SAMPAIO, 2022), mas diante da falta dos educadores

qualificados, em zonas rurais, era dessa maneira que a população tinha acesso a esse conhecimento básico.

No ano de 1963, Maria Anita escutou no rádio que havia um projeto de povoamento agrícola em Punaú, lugarejo em Rio do Fogo, no Rio Grande do Norte (RN). O Serviço de Assistência Rural (SAR), organismo da igreja católica, juntamente com o Instituto de Reforma Agrária (INCRA), propunham a povoação da região dos vales úmidos, local onde ficava Punaú. Nesse processo, precisava-se de professoras para alfabetizar os trabalhadores e seus filhos e assim, os meus bisavós se mudaram para Punaú. Foi no litoral norte do RN que Maria Anita começou a construir suas memórias junto ao mar, tema recorrente em suas tapeçarias.

Figura 38 – Fotografia de Maria Anita

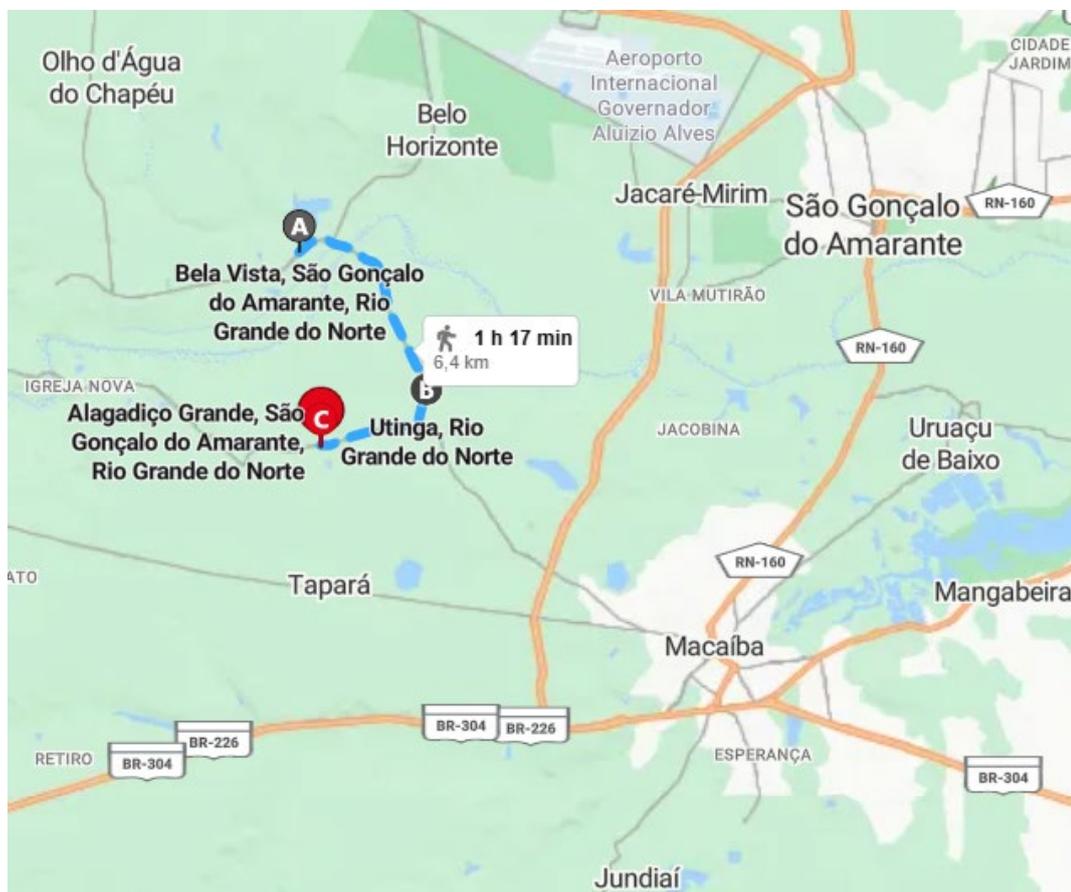


Fonte: Arquivo de Maria Anita, fotografado pela autora (2024).

Mudou-se para Natal em 1968, iniciou o supletivo junto com as suas filhas e cursou seu magistério em pedagogia no ano de 1982. Na década de 1970 foi criado um programa especial para a formação de professoras leigas através da Lei nº 5692/71 (OLIVEIRA; SAMPAIO, 2022). O magistério se tornou uma formação ligada às mulheres, desde a metade do século XIX, sendo em 1930 para mulheres jovens

solteiras da elite e a partir de 1950 para outras de camadas sociais distintas (MATOS e BORELLI, 2018).

Figura 39 – trajeto com tempo e distância do percurso pedestre entre as comunidades



Fonte: Desenvolvido pela autora a partir de imagem gerada pelo *google maps* (2024).

Após à finalização magistério em pedagogia (figura 40), Maria Anita foi morar no Parque do Jiqui, em Parnamirim, cidade próxima a Natal. Neste último lugar, ela foi professora dos filhos dos colonos da região. Como professora, ela era alinhada às práticas artística e o universo teatral, com sua encenação e dramaturgia, as quais eram ferramentas educacionais alfabetizadoras. Também explorava a escrita do sensível através da produção de poesia com seus alunos. Aposentou-se em 1991, aos 70 anos e iniciou, a partir de então, o seu percurso artístico na tapeçaria.

Maria Anita Valcacio era uma multiartista que cantava, desenhava, escrevia romances, costurava e bordava. O seu percurso têxtil iniciou-se com a costura das suas roupas, o bordado de caminhos de mesas e a fabricação de colchas de retalhos. Ela comprava pedaços de tecido para as suas cobertas no armarinho "Brito Retalhos" (atualmente Britos Têxtil), na rua Princesa Isabel, na Cidade Alta, em Natal-RN. Foi

nessas visitas que ela começou a adquirir pedaços maiores para fazer bordados. De maneira autodidata, ela bordava nos tecidos: naturezas mortas, paisagens rurais, cenas do cotidiano e retratos. Anos depois, em 2020, eu fui entender que o que minha bisavó fazia era tapeçaria.

Figura 40 – Maria Anita, no dia da sua formatura, com seu filho Ivan



Arquivo de Maria Anita, fotografado pela autora (2024).

Neste ponto é interessante destacar a complexidade dessa mulher, que não se encaixa unicamente em padrões generalizados dos percursos femininos têxteis, mas é forjada por eles. Assim, utilizo-me dos modelos encontrados na bibliografia têxtil e

costuro, a partir desses retalhos, a identidade têxtil da minha bisavó. Pode-se, sucintamente, repartir as implicações do domínio têxtil, em dois caminhos. Quando ele é associado à expressão da feminilidade, ele é atrelado a um passatempo doméstico da mulher. Quando ele está relacionado a um labor, ele se desenrola a partir de um trabalho manual mal remunerado por uma classe operária majoritariamente feminina. Em ambos os contextos, ele não é entendido como Arte (PARKER, 1984).

Fazendo um recorte do bordado, percebe-se que ele é inerente à imagem da casa e de suas habitantes femininas (PARKER, 1984). É uma técnica que permeia entre a vestimenta e o decorativo doméstico. Ele pode ser entendido como Arte, porque ele é uma prática cultural, envolve iconografia, possui estilo e função social (PARKER, 1984). Em *Design*, ele ganha importância a partir das superfícies têxteis

Minha bisavó era uma mulher negra, advinda de uma zona rural conservadora, e constantemente tentava escapar da segregação a qual vivia condicionada. Nascida trinta e três anos após a abolição da escravatura, filha da costureira Nazaré e neta de uma ama de leite que teve o nome esquecido pela memória da família. Seu gosto pela moda abrigava-a da possibilidade de ser reconhecida como descendentes de escravizados.

O hábito da leitura, a costura de suas próprias roupas atreladas ao interesse pela moda e o aprendizado do bordado teciam uma história diferente para uma mulher como ela. O bordado era uma atividade intelectual para a mulher, em sua época (PEREIRA; TRINCHÃO, 2021). Subvertendo a lógica do seu tempo, ela veste-se de uma identidade artística, através de suas tapeçarias. Criar-se Maria Anita era forjar um outro futuro para Teodora.

4.3.1 Os significados da linguagem visual das tapeçarias bordadas

Entendendo os atravessamentos da história aqui contada, percebo que se torna inevitável resgatar algumas partes para costurá-las à compreensão da obra de Maria Anita. Esse processo constrói a importância iconográfica que o bordado tem além da sua técnica (PARKER, 1984). A fim de entender a linguagem visual e seus significados nas tapeçarias bordadas da minha bisavó, é importante entrelaçar suas experiências e necessidades com as questões históricas do bordado e o campo da pintura no contexto em questão (PARKER, 1984). Dessa maneira, partindo

inicialmente da pintura, encontro na Arte Ingênua algumas pistas que auxiliam a visualização e interpretação do seu repertório simbólico.

O campo das suas vivências pode ser irrigado pela compreensão do bordado como ramificação da Arte Naïve brasileira e as características comuns que definem esse estilo. Apesar do termo *Naïf* ser fortemente questionável, mesmo na Bienal de Arte Naïf Brasileira (EID, 2010), é no referencial teórico atrelado a essa expressão, como também na "Arte Primitiva", que encontro sentidos para entender a produção artística visual popular brasileira de Maria Anita Valcacio.

Embora a conexão entre Arte Ingênua e Arte Primitiva seja um pouco discordante entre alguns autores, suas divergências são observadas principalmente nas questões técnicas da pintura (SASSI, 2014). O intuito de dialogar com esse referencial, na tese, concerne principalmente à sua temática e linguagem visual, considerando que o estilo de bordado de Maria Anita é conhecido como "pintura com agulhas". Diante disso, as divergências nas questões técnicas não interferem na compreensão da tapeçaria de Maria Anita.

Esse termo também reúne palavras como "ingênua, espontânea, imaginária, regional, folclórica" (ANDRADE, 2010). O campo dessa arte ingênua abarca não só as artes visuais, mas também as esculturas em barro, em madeira, a tapeçarias e outras linhagens (SASSI, 2014). As criações das tapeçarias atravessam tanto a manualidade do fazer, atribulado à feitura do artesanato, como também o risco, rascunho do desenho, base da arte visual. Assim, o entrelaçamento dessas duas dimensões da arte popular envolve a essência dessa tapeceira potiguar.

A Arte Naïve é um estilo que teve reconhecimento em Paris, no início do século XX. *Naïf*, palavra masculina, significa em francês "ingênuo" e representa uma arte feita por artistas sem formação acadêmica. Com a influência das vanguardas europeias no Brasil, conhecer a arte popular brasileira tornou-se urgente entre os artistas modernistas do começo do século passado. Contudo, mesmo entendendo a importância dessa produção artística, esse grupo de modernistas brasileiros não se preocuparam em incluir um artista com uma produção verdadeiramente primitiva (ANDRADE, 2010). Dessa maneira, nota-se que apesar da vontade de aproximar-se da arte popular, o preconceito com as pessoas das camadas populares permeia o campo das artes.

A temática da produção dos artistas populares é atrelada à sua trajetória. Os pintores ingênuos geralmente originados de comunidades rurais, ao se transferirem

para cidades maiores, possuem uma nostalgia com os elementos da sua terra de origem, representando-as, assim, em suas obras (ANDRADE, 2010). Alinhado a esse pensamento, a arte ingênua retrata o contexto da vida no interior (SASSI, 2014), expressando o mundo de maneira original (D'AMBROSIO, 2014). Outra característica importante, que se refere à linguagem visual das pinturas da arte primitiva, é o traço infantil na representação de figuras humanas, o uso das cores puras e a falta de perspectiva na representação (SASSI, 2014).

Avaliar a obra dos artistas que estão ligados a um gênero requer conhecer a sua história, poética (a narrativa que se quis contar), estética (o artefato final) e conjunto da obra (D'AMBROSIO, 2014). Compreender as temáticas das obras de Maria Anita é, principalmente, visitar o seu passado e as suas vivências nos povoados rurais, nas cidades litorâneas e nos lugares imaginados dos romances que lia. A maneira singular na qual artistas ingênuos significam o interior brasileiro a partir do cotidiano e seus rituais (MIRANDA, 2014) tece o conhecimento de uma comunidade e embeleza as margens do tecido social.

Considerando as suas influências têxteis, é sabido que os temas atrelados ao bordado são principalmente elementos naturais e religiosos convencionais a esse suporte (PEREIRA; TRINCHÃO, 2021). Seus bordados não possuíam uma natureza decorativa, comum dos bordados da época, como a ornamentação de enxovais, mas sim tinham um caráter narrativo, a construção de uma cena através de linhas e agulhas. A mistura dos ensinamentos da costura de sua mãe, com as leituras dos romances que pegava emprestado nas bibliotecas das escolas que lecionava, e suas vivências nos povoados forjaram a sua linguagem têxtil.

Os acontecimentos se desenrolam em uma narrativa romântica através dos bordados da minha bisavó. As suas práticas de costura e leitura me fazem pensar que suas tapeçarias são historietas têxteis, contos narrados por linhas. De certa maneira, me alinhei a esse pensamento ao desenvolver as tapeçarias que foram apresentadas nessa tese, anteriormente. A primeira tapeçaria que eu vi, bordada pela minha bisavó (figura 41), me deixou fascinada com a grande variedade e volume das flores.

Também havia borboletas e pequenas aves que enfatizavam na tapeçaria o seu universo natural. Aquela percepção encantava a criança que eu fui. De alguma maneira, o bordado realizado por ela se conectava com esse universo. A natureza morta é comumente representada pelas artistas mulheres, pois é uma cena do

ambiente que elas mais frequentam: a casa. A imagem do vaso de flores é bastante difundida no universo feminino. Possivelmente, ela reproduziu essa temática de alguma pintura vista anteriormente.

Figura 41 – Tapeçaria bordada com um vaso de flores.



Arquivo de Maria Anita, fotografado pela autora (2024).

O seu tecido base é um tipo de sarja azul, utilizado unicamente nesta peça. Acho interessante como ela, através de um bordado livre, criava outras texturas, como o vaso de flores, que remete a um recipiente multifacetado e as folhas, que possuem verdes diferentes. Dessa maneira, ela aplica a presença de uma luz, que gera sombra

e variações nos tons. Nota-se que existe um caminho de mesa bordado na cena, remetendo aos artefatos decorativos têxteis existentes no morar.

Os quatro tipos de flores são contornados com uma linha preta, realçando seus volumes. Além da aplicação de tons diferentes. É interessante observar que existe uma flor marrom, no meio que foi finalizada com a linha azul. Possivelmente não existia mais linha da mesma cor e ela finalizou com a linha que já existia.

Todas as tapeçarias de Maria Anita não possuem títulos. Dessa maneira, autorizo-me a entender a história que ela borda, partindo dos acontecimentos da sua história e do meu repertório enquanto pesquisadora, professora e *designer*-artista. A tapeçaria abaixo (figura 42) é um dos trabalhos que considero mais interessante, dessa artista, pois registra o cotidiano de uma comunidade que junto a um corpo de água, que me remete à Punaú, rio do lugar onde morou por cinco anos.

Figura 42 – tapeçaria bordada com uma paisagem litorânea.



Em um dia de céu azul e poucas nuvens, as pessoas estão nadando, velejando e pescando na beira da água. A distância entre as construções esclarece que não existia um planejamento urbano no povoado de Zumbi-RN. As casas de porta e janela mostram a simplicidade da arquitetura do lugar.

Percebo que a artista se preocupou em representar as pessoas na sua diversidade, colocando linhas de duas cores diferentes para bordar a cor do corpo. Também, na mesma imagem, é possível atentar-se para o cuidado com a representação da vestimenta e dos cortes cabelos. Esses detalhes demonstram que ela se atentava à singularidade das pessoas representadas.

É imprescindível destacar as soluções técnicas para as representações. Ao escolher um tecido azul para bordar a tapeçaria, a artista apresenta um dia ensolarado, a partir da cor do tecido, como também da forma como escolhe bordar o mar. A linha branca com o fundo vazando no bordado situa a cena em uma manhã na qual a luz do sol na água reflete um brilho sob o azul.

Outro aspecto importante no bordado de Maria Anita é a representação das texturas feitas de diferentes formas. Na sua paisagem têxtil, os telhados das casas são bordados em diferentes direções, evidenciando um quadriculado de tons de vermelho. A vegetação também possui tons diferentes de verde, construindo a ideia de volume a partir de luz e sombra. O solo segue o mesmo pensamento e é bordado em diferentes tons terrosos que se aproximam da cor predominante, que é o marrom.

Essa terceira tapeçaria (figura 43), foi realizada a partir de uma fotografia enquadrada que existia na minha casa, em Natal-RN, de uma mulher vestindo um chapéu e um blazer decotado.

Esse adorno e essa vestimenta possuem um código de poder, no universo feminino da moda, pois estão atrelados ao guarda-roupa masculino. Minha bisavó fez o risco do bordado seguindo exatamente a pose da mulher segurando o chapéu com a ponta dos dedos, escondendo os olhos. Contudo, ela construiu a tapeçaria como uma releitura daquela imagem, modificando o chapéu, com um laço e trocando o modelo da blusa.

Dessa forma, ela dá um outro significado para essa mulher, trazendo os seus símbolos pessoais de potência para essa vestimenta feminina. A blusa com decote em U, cobrindo todo o colo, reflete uma imagem mais clássica que a referência da fotografia, juntamente com a padronagem quadriculada no tecido representado.

Atrelado a esse conceito o preto e o vermelho, cores que possuem um significado de elegância e sedução (HELLER, 2013) fortalecem esse aspecto.

Figura 43 – Tapeçaria bordada de mulher com chapéu e blusa quadriculada



Arquivo de Maria Anita, fotografado pela autora (2024).

Como a borboleta apresentada na primeira tapeçaria do jarro com flores, o laço também possui um formato infantil, de duas pontas esticadas do mesmo tamanho que suas abas. Alinhada a essa linguagem, o chapéu, completamente bordado em preto,

também perde seu volume, se tornando uma imagem plana. Outro aspecto interessante a salientar sobre sua técnica de bordado e, conseqüentemente, da sua linguagem têxtil, é a presença de uma flor na blusa.

A quarta tapeçaria bordada (figura 44) representa uma mulher branca, sentada em uma poltrona acolchoada, segurando um livro e olhando para uma janela ou tapeçaria. Utilizo-me aqui da metalinguagem existente nessa tapeçaria para entender que o artefato bordado como paisagem é, de certa maneira, também uma tapeçaria.

Figura 44 – tapeçaria bordada de mulher sentada diante da tapeçaria



Sobre a mulher representada, é interessante notar suas roupas enquanto uma vestimenta bordada por uma mulher que possuía conhecimento em costura. Então, percebe na blusa, detalhes como o decote em V, a manga bufante, punho ajustado, aplicação de faixas brancas que alongam a silhueta, como também um aviamento que possivelmente representa um bico bordado que adorna a gola e o centro da peça. Além disso, os detalhes do colar, anel e do brinco, demonstram também seu apreço por acessórios prateados. Como também as unhas e batom vermelho destacam a vaidade dessa mulher representada.

Outro elemento têxtil interessante para ser observado nessa tapeçaria é a estampa floral da poltrona na qual a mulher está sentada. Nesta tapeçaria, como na do vaso com flores, Maria Anita destaca a presença de elementos têxteis do morar.

A parede bordada com linha branca e o piso branco e cinza com uma paginação alternada, demonstram a destreza e o cuidado que a minha bisavó possuía com a representação dos detalhes. Esse cuidado se torna visível na representação do livro que a mulher segura na mão, que também possui a imagem de outra mulher representada. É possível identificar nas faixas horizontais bordadas que compõem o fundo branco, a presença da repetição e como essa é uma característica da atividade têxtil.

Além de todos esses detalhes que demonstram a minúcia do trabalho manual, é na tapeçaria que percebo a presença de uma gentileza com a paisagem representada. Casas de diferentes conformações, vegetação bordada com uma riqueza nas linhas verdes e céu azul com nuvens, reafirma a presença da paisagem interiorana no seu repertório visual.

A última tapeçaria que apresento nesta tese (figura 45) é o bordado de uma paisagem rural, com casas, árvores, planícies e quatro pessoas, que parecem ser uma família, no canto inferior. Destaco a riqueza de cores presentes nas representações da vegetação e do solo. Os diferentes tons de verde, além de proporcionar destaque na textura do bordado, proporciona uma sensação de volume para as imagens das árvores e planícies, que me parecem ser uma referência às técnicas de pintura.

O solo, bordado com diferentes linhas de tons terrosos, também apresenta riqueza de texturas cores e formas na representação da paisagem. Maria Anita, nascida em comunidade rural, entendia a importância e a presença da variedade de cores nesse campo visual.

Figura 45 – Tapeçaria bordada de paisagem interiorana



Arquivo de Maria Anita, fotografado pela autora (2024).

Saliento a delicadeza com a qual essa artista bordou a família, no canto da tapeçaria. Existe uma representação de diferentes modelos de roupas, cortes de cabelo e acessórios, como o chapéu, que traz rebuscamento ao bordado. A presença humana, numa escala menor que o cenário natural aponta para a importância desses locais em suas memórias.

Finalizo esse capítulo realçando que o último elemento dessa tapeçaria é a presença do tempo. Os artefatos manuais decorativos têxteis domésticos estão vulneráveis às intempéries da casa. Mofo e traças corrompem o arquivo têxtil. É dessa maneira que também se torna importante contar essa história. Para que suas tapeçarias se transformem em outras coisas, antes que o tempo desapareça com elas.

5 ACABAMENTOS

No processo de criação da tapeçaria, a etapa dos acabamentos é um cuidado com a finalização da peça. Sair do tear não determina, necessariamente o fim, pois ainda podem existir etapas de costura, bordado, corte... Assim, o término não se compreende em apenas uma única ação, mas em um conjunto de ações que preparam o fim.

Esta tese é um grande projeto integrador na minha vida e acabamentos; reúne uma série de reflexões que arrematam as considerações finais desse momento. Cada parágrafo borda meus pensamentos no corpo da pesquisa. Também costura todos esses pedaços entre si. Embora a estrutura dos capítulos anteriores seja constituída por um corpo de reflexões autoetnográficas, aqui pesponto arrematando as margens do trabalho que foi finalizado e do que ele também pode se tornar.

5.1 Ferramentas literárias para narrativas no luto contemporâneo

O processo narrativo dessa tese se constituiu a partir de algumas ramificações que vão além do que está transcrito nesse documento. Percebo que a narrativa autoetnográfica não se delinea apenas pela escrita em primeira pessoa da tese. Existem outros elementos essenciais que construíram essa forma de exposição

Nesse sentido, entendi que a narrativa para a minha experiência de luto não está relacionada apenas ao meu relato, mas igualmente aos componentes narrativos literários que construíram essa experiência, como a escrevivência, a fabulação crítica e a minha rotina da leitura não acadêmica. De certa maneira, tanto o documento da tese, quanto a escrita do diário de bordo e a feitura das tapeçarias passaram por elementos da construção narrativa literária.

A oferta dos caminhos para a recuperação da experiência de enlutamento através da escrita (PEARCE, 2019) passaram pelo contato com a literatura, que contribuiu para a construção dos meus relatos, mostrando-me possibilidades narrativas e provocando-me a construir um estilo pessoal de escrita. Também, entendendo a importância da leitura para a escrita (COOK 2013). Desvendar os diversos autores da literatura e da poesia colocou-me diante de várias vozes

narrativas e suas características, abrindo-me para a consciência da escrita e para a escolha das palavras com seus significados possíveis, em uma narrativa poética, que parte de uma experiência emocional (PELIAS, 2013).

Abrangendo também a capacidade de expressar meus sentimentos nos meus próprios relatos, escrever a partir da minha voz narrativa tornou-se uma ação consciente, um exercício para a organização dos sentimentos que construiu também o meu enlutamento, pois a perda desordena a compreensão da vida (NEIMEYER, 2005).

Os elementos principais que suportaram a minha investigação das possibilidades literárias foram a escrevivência e a fabulação crítica, que me permitiram encontrar com uma narrativa não linear, característica da dinamicidade do luto (STROEBE e SCHUT, 1999) que não é um processo contínuo (WORDEN, 2018). Esses estilos que me inspiraram como ferramentas de escrita, reconheceram a minha dor (HANAUER, 2021), ao construírem um espaço possível para a vulnerabilidade existente no escrito autoetnográfico.

A escrevivência atentou-me para a importância do que eu sinto ao viver essa experiência. Nesse sentido, percebi a humanidade presente na literatura (PEARCE, 2019). Escrever sobre essa vivência foi reflexivo, da mesma maneira que é o enlutamento e a narrativa autoetnográfica (RICHARDSON, ST. PIERRE 2017). As múltiplas histórias reagrupadas a partir da escrevivência (FONSECA, 2020) desenrolaram-se, para mim, além da junção de vivências de luto, mas da pluralidade de história que a minha vida possui. A escrevivência extrapolou o diário de bordo e abarcou a integração da minha existência na tese, através dos outros temas.

A fabulação crítica encaminhou-me para a importância de construir uma nova história, a partir do luto (NEIMEYER, 2005) da minha bisavó. Entendo também, que essa dimensão do luto proporcionou-me um aprendizado além das ferramentas emocionais para entender a perda. Se a escrita como cura é um processo de aprendizagem (LENGELLE E MEIJERS, 2009), aprender sobre outras coisas também se tornam curativas para a escrita do luto, pois ele é integrativo à vida, complementando o repertório da dor

Dessa maneira, fabular a história da minha bisavó, como pesquisadora, agregou um outro tipo de conhecimento que não está relacionado ao enlutamento,

mas a minha vida como pesquisadora e artista. Essa oportunidade, ilumina a possibilidade de viver outras coisas, através e para além da perda.

Entendendo as aproximações possíveis realizadas nessa tese, percebo que teria sido interessante um aprofundamento literário maior. Contudo, diante dos recortes propostos nessa pesquisa, esse caminho ainda se manteve estreito. Dessa maneira, acredito que investigações acadêmicas que se insinuem para uma produção literária a partir de outras autoetnografias encontrariam nascimentos sensíveis para os resultados de uma pesquisa. Dessa maneira, indago-me: como a produção literária também poderia ser o resultado de uma pesquisa?

5.2 Autoetnografia como Investigação artística para o enlutamento

Distanciando-se de uma perspectiva produtivista do luto (PEARCE, 2019), de que é necessário criar algo a partir da experiência da perda, essa pesquisa abre o espaço para as investigações artísticas guiadas pela autoetnografia serem caminhos possíveis para a elaboração do luto, pois os processos artísticos valorizam as emoções e os sentimentos.

Se na pesquisa auto etnográfica os dados são as experiências (CHANG, 2016), as emoções são o resultado avaliativo da experiência (DESMET, 2002). As emoções podem assim ser tangíveis, não só para gerar processamento de dados e compreensões, mas também porque é urgente trilhar outros caminhos autoetnográficos (CHANG, 2016)

A criação das tapeçarias convocou as minhas emoções, pois elas são substância da minha experiência de enlutamento. E, neste lugar em que tanto o luto quanto a arte têxtil abraçam os sentimentos gerados por elas, os processos artísticos construíram-se em um local onde as emoções foram insumos criativos para algo tangível

Desenvolver a continuidade com Marcelo ainda é um grande desafio. A produção das tapeçarias, nesse sentido, inventou outra possibilidade de se relacionar. Remontar uma nova história para o luto (NEIMEYER, 2005), nessa tese, cria também cenários nos quais meus sentimentos se tornam palpáveis tanto no sentido visual, como no tocado pela mão.

A vida não é mais como ela era, após uma experiência de perda. O vazio dificulta a forma como nos expressamos (KØSTER, 2020), logo a investigação artística me revelou que é possível criar outros elementos de comunicação para contar uma nova história. Gosto de usar a palavra investigação, pois atenta-me para a natureza da pesquisa presente nela, que nessa tese é direcionada pela autoetnografia.

A investigação do luto no meu processo artístico através da autoetnografia destacou o caráter de busca, análise e reflexão, que é natural da pesquisa autoetnográfica, da criação artística e do enlutamento. É nessa sensibilidade presente na autoetnografia, que valoriza a vida cultural das emoções (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013) que a experiência contemporânea de luto teve espaço para ser investigada e assim elaborada. Esses três caminhos se cruzam, entrelaçando-se de maneira sensível e possível à experiência de perda.

Ter o enlutamento guiado pela autoetnografia preencheu o caminho a partir da subjetividade, da autorreflexão e da voz autoral (RICHARDSON, ST.PIERRE 2017), elementos autoetnográficos e que deram forma ao vazio. Mesmo entendendo que a autoetnografia relacionou-se com a minha experiência de luto de maneira positiva, é importante considerar a possibilidade de uma pesquisa acadêmica não acompanhar a experiência de perda, pois o luto é pessoal e incomparável (KÜBLER-ROSS E KESSLER, 2014).

Apesar de perceber na autoetnografia oportunidades que abrem caminhos criativos possíveis no enlutamento, entendo também como é importante compreender como a pesquisa acadêmica pode acompanhar o tempo da experiência de perda. Quais são as ferramentas necessárias para que se tenha gentileza com o tempo da pesquisa de um enlutado? Quais os outros ajustes possíveis para a autoetnografia de uma pesquisadora-artista enlutada?

5.3 Autoetnografia e Identidade Artística

A autoetnografia enquanto processo investigativo pessoal contribuiu para o sentimento da minha identificação como artista. Embora eu captasse que a minha prática de tecelagem manual há três anos, antes do início desse projeto, era um

processo artístico, eu não me entendia como artista. Uma das nascentes, dessa tese é a Artista que me tornei.

Por mais que essa investigação tenha ocorrido dentro de um contexto acadêmico, como a produção da tese, não foi uma formação acadêmica em Arte que me permitiu a autoidentificação como artista. O processo de criação no tear por quinze meses, atrelado à escrita em um diário de bordo como principal ferramenta criativa, construiu em mim a percepção da dedicação em um projeto artístico. Nesse sentido, a fabricação do sentimento individual de identificação como artista veio da construção deste longo processo investigativo. O espaço para a vulnerabilidade existente na pesquisa etnográfica (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013; PELIAS, 2013; CHANG 2016) também se tornou abrigo para uma fragilidade identitária, além do luto.

A autoetnografia, como uma abordagem que versa entre o gênero autobiográfico e o método investigativo (VERSIANI, 2005) guiou esse processo artístico e transformou a minha experiência pessoal em investigação, inventando a minha identidade artística. Além disso, a autoidentificação como artista também foi compreendida a partir de um mergulho cultural na arte têxtil, que me faz entender como parte desse processo (CHANG, 2016).

Considerando a urgência da autoetnografia em formatos que fogem do campo da pesquisa (CHANG, 2016), a produção das tapeçarias representou como essa abordagem pode contribuir para outros domínios que envolvem à exploração da subjetividade. Entendo-a também como uma contribuição da academia com uma linguagem muito mais próxima às pessoas que não transita por esse espaço. A produção da tese sob um viés artístico e individual em uma abordagem auto etnográfica pode promover mudanças sociais (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013), apresentando a outras pessoas essa possibilidade enquanto caminho artístico.

Entendo assim, que o caminho investigativo da autoetnografia propõe também a incitação do indivíduo à autorreflexão através de uma vulnerabilidade e assim pode promover respostas pessoais além do tema investigado. Quais outras possíveis autoidentidades, pesquisas autoetnográficas poderia revelar aos seus pesquisadores?

5.4 O arquivo do *design* têxtil a partir da autoetnografia

O arquivo é composto pelos registros e vestígios de uma obra, além de ser um elemento intrínseco a uma parte da arte contemporânea (ARANTES, 2015). No campo do *design*, a memória gráfica também abarca as vivências dos *designers* gráficos em seu estudo, entendendo-a como parte da história do *design* (LÓCIO, COUTINHO, WAECHTER, 2021), preocupando-se assim com o percurso de quem criou os artefatos gráficos. Apesar da memória gráfica atender-se a essa questão, existe também o caráter de reconhecimento de um artefato como parte do *design*, como é o caso dos objetos decorativos têxteis domésticos e suas criadoras, principalmente.

Essa tese, ao passo que constrói uma narrativa singular de um enlutamento contemporâneo a partir de um processo criativo, ela também constrói um arquivo documental desse processo. A etnografia tornou-se então uma abordagem interessante de enriquecimento desse arquivo de processo criativo, por abarcar partes distintas que compõem à minha individualidade de maneira integrada. Nessa pesquisa, eu reuni, principalmente, os registros do diário de bordo, fotografias de processo e os relatos da minha experiência individual. Então, além de envolver ferramentas e métodos, tem-se um relato pessoal como arquivo de processo que contribui para a compreensão dos processos criativos em áreas interdisciplinares que abarcam o *design*. Também, além da compreensão do processo, percebi que meus relatos individuais também informam a minha identidade como *designer* e como a minha identidade constrói minhas referências. Dessa maneira, o arquivo expande-se não só para os artefatos e seu processo criativo, mas também para a pessoa que o faz, incorporando assim esses registros como arquivo de um projeto contemporâneo do *design*.

Outro ponto relevante que essa pesquisa construiu como reflexão é que a autoetnografia também pode ser uma ferramenta não só para construir um arquivo da atualidade, mas também esse processo investigativo da individualidade leva-nos a um arquivo ancestral. A história de Maria Anita dificilmente poderia ser contada por outra *designer*, pois essa história também faz parte da minha vida. É a partir das minhas memórias e fabulações que a sua existência igualmente virou um arquivo interdisciplinar. Dessa maneira, a autoetnografia não só contribui para um arquivo pessoal do investigador, mas também para a reconstituição das histórias ancestrais, impossíveis de serem contadas pelos que já faleceram.

Nesse sentido, a história de Maria Anita, contada sob o meu olhar enquanto *designer*-artista, a coloca ao mesmo tempo como um arquivo da arte têxtil e do *design* decorativo. Sob ambas as perspectivas, entendo que existe uma grande contribuição em explorar uma história que faz parte do domínio privado, como é o espaço doméstico e onde existem tão poucos registros como arquivos da Arte e do *Design*. Nesse sentido, tanto a produção de tapeçarias de Maria Anita, quando as minhas compõem esse arquivo de uma produção doméstica, artística, manual, decorativa. No têxtil, resgatar a memória é construir o arquivo.

Assim, diante das preocupações acerca de como os designers contam a sua história, interessa-me refletir após essa investigação, sobre quais são os possíveis arquivos do *design*. Como os *designers* poderiam contar as histórias de quem vieram antes deles e quem são essas pessoas?

5.5 Contribuições da pesquisa auto etnográfica para o *designer*

Considerando que é necessário recuperar narrativas ausentes no *Design* (ROSNER, 2018), a pesquisa autoetnográfica nesse campo constrói um espaço para a existência da subjetividade do *designer*. A subjetividade, a autorreflexão, a voz pessoal (RICHARDSON, ST.PIERRE 2017) e a vulnerabilidade (JONES, ADAMS, ELLIS, 2013; PELIAS, 2013; CHANG 2016) da pesquisa autoetnográfica podem se integrar ao processo, através da presença do *designer*, humanizando também o arquivo histórico desse campo. Ao pesquisar sobre um projeto, não é comum acessar a personalidade do criador. A autoetnografia se torna então um caminho possível para levar a humanidade para o campo do *design*, partindo da importância que ela destaca ao sujeito.

Nesse sentido, no processo de criação das cinco tapeçarias, considero que o arquivo deixado vai além da explicação, construção, materiais e técnicas das peças. Na autoetnografia, dados são experiências. O meu diário de bordo, abarcou vivências pessoais que construíram o cenário desse projeto têxtil. É a partir dele que se acessa o elemento primário, meus sentimentos, um dado “não tratado”. Assim, entendo que essa abordagem, utilizada na tese, instrumentaliza novas pesquisas em *design* ao se apropriar da Escrivência e da Fabulação crítica, abrindo assim um novo caminho para investigações nesse campo.

A análise e a interpretação através de um projeto desenvolvido, como foi a série das tapeçarias, perderia o seu fio condutor ao ter a minha auto narrativa subtraída. A construção do arquivo para a história do *design* também passa pela história do *designer*. É nessa encruzilhada que a compreensão de um processo criativo em *design* como um processo artístico traria a importância da personalidade para o corpo do trabalho.

Considerando também a pesquisa em *Design*, a autoetnografia revela o pensamento do *designer* como parte de uma cultura material. Os valores de um artefato, seja ele digital, físico, teórico, processual ou experiencial também são reflexo dos valores do *designer*. Nesta tese, bordo minhas crenças através de uma epistemologia, de uma ontologia e da oportunidade que uma investigação doutoral muitas vezes não abriga: os sentimentos das minhas experiências pessoais.

Pensar em *design* para a experiência a partir de um viés emocional muitas vezes se concentra em desenvolver uma conexão entre o artefato e o humano (FREIRE, 2009). Essa percepção esconde não só quem fez o projeto, mas invisibiliza os sentimentos e as emoções deste que gerou um artefato. O projeto para a experiência interfere na relação de pessoas, produtos e contextos (FREIRE, 2009), e nessa tríade, o *designer* não se insere como parte da experiência.

Dessa maneira, percebo que algumas indagações interessantes nasceram dessa contribuição: Como o *design* para a experiência poderia abarcar a experiência do *designer*? Como promover uma experiência emocional entre o *designer* e o público? Que outros caminhos a autoetnografia poderia promover para a pesquisa do *designer*?

5.6 O *Design* Têxtil Manual Decorativo Doméstico e a História do *Design*

Durante a produção dessa tese, percebi que existe uma lacuna na compreensão da produção doméstica manual decorativa e têxtil como parte da história do *design*. De maneira expressiva, no campo da tapeçaria, tem-se algumas informações referentes à produção na escola Bauhaus, nos ateliês de tecelagem. Partindo desse mesmo artefato, sob a ótica de uma produção manual feita em casa, não encontrei relatos relevantes sobre o tema, entendidos sob a ótica do *Design*.

Um dos caminhos possíveis que me fizeram entender o motivo dessa lacuna é o contraste existente entre paradigma dominante do *design* contemporâneo baseado no individualismo, no objetivismo, no solucionismo e no universalismo (ROSNER, 2018) e o contexto da arte têxtil decorativa e doméstica.

Esses artefatos têxteis feitos no ambiente doméstico partem de técnicas que são geralmente transmitidas de maneira geracional, então se constituem como uma atividade que rompe com a ideia de individualidade. Também, a compreensão do aprendizado e prática das técnicas se dá sob um viés subjetivo, pois envolve além do registro de experiência, a dimensão pessoal de repertório, a criatividade e o gosto. A criação desses artefatos a partir de técnicas têxteis não está relacionada com resolver algum problema dentro da casa, necessariamente. Embora alguns artefatos cumpram uma função prática, a decoração atravessa a funcionalidade e assim o solucionismo. Ainda que exista parte de uma história que seja comum à produção de artefatos têxteis decorativos no domínio da casa, essa experiência não ocorre da mesma maneira para todos, como, por exemplo, para Maria Anita, ou mesmo para mim. A universalidade corrompe as histórias únicas que existem nas experiências de aprendizagem e criação de artefatos decorativos domésticos têxteis.

Incorporar o *design* manual doméstico decorativo têxtil ao arquivo da história do *design* rompe com esse paradigma e propõe novas histórias para o *design*, pois “entender o arquivo como um processo vivo implica abrir a possibilidade para a compreensão de que sempre é possível a construção de outras e de novos olhares em relação à história” (ARANTES, 2015, p. 14).

Dessa maneira, como contribuições futuras, essa pesquisa abre um caminho para a investigação do arquivo da produção manual decorativa têxtil doméstica e do seu anexo na história do *design*. Quais são os outros caminhos possíveis, além da autoetnografia, para construir esse arquivo de contribuição para a história do *design*? Quais são as possíveis fontes? Quem são as pessoas que podem construir essas fontes?

5.7 O *design* para experiência através da narrativa do luto

Contar histórias faz parte da experiência contemporânea do luto, pois ela é uma maneira de ordenar a narrativa interrompida que desarranja a vida do enlutado.

A escrita como um espaço de reconhecimento da dor (HANAUER, 2021), desenrolou-se para a dimensão narrativa que a extrapola, na minha experiência de enlutamento, retratada nessa tese.

A contação de histórias para construir e refletir sobre a minha narrativa emocional se tornou uma ferramenta de *design* pessoal. Na experiência de uma *designer*-artista enlutada, entendi que o processo criativo foi um processo elaborativo do luto. Novamente, ponho-me a refletir sobre o *design* para dentro do *designer*.

Nesta pesquisa, considere também o processo dual de enfrentamento do luto no qual a experiência de perda habita o cotidiano (STROEBE e SCHUT, 1999) e trouxe para o campo da realidade onde eu não deixo de ser *designer* ao conviver com a tristeza da partida de Marcelo. Então, meu processo artístico também explanou como eu, enquanto *designer*, me utilizo da contação de história como ferramentas criativa e as transformo em ferramenta emocional do luto.

A narrativa têxtil da jornada emocional, articulada pelo diário de bordo e pelas metáforas, foi transformada para articular não em uma demanda projetual, mas sim em uma questão interna. O *design* para a experiência, desenvolvido nessa tese, é a transformação interna na qual escrever, elaborar metáforas e desenvolver uma narrativa visual têxtil, através das tapeçarias, provocou na minha forma de viver com o luto.

Outra experiência que é atravessada pela narrativa criativa para o acolhimento dos sentimentos de luto foi a contribuição que contação de outra história, para além da minha, me forneceu. Embora a fabulação da história de Maria Anita seja entrar em contato com outro luto, essa elaboração também faz parte do processo dual. Ainda que eu estivesse construindo o relato da história da minha bisavó, em um outro enlutamento, eu também estava em contato com outras dimensões do *design*, como a história dos artefatos têxteis domésticos decorativos.

Entendo que essa tese só foi possível, porque eu consegui me movimentar no enlutamento e na pesquisa, através da integração, no qual houve um espaço para a pausa e para a regeneração desse processo de perda (STROEBE e SCHUT, 2010). Em uma sociedade baseada em emoções felizes que abarca o luto enquanto problema (PEARCE, 2019), essa tese representa que o bem-estar do enlutado é um espaço de existência dos sentimentos tristes.

Sendo assim, essa busca de um lugar que preserva o enlutado (WALTER, 2007) se deu na agregação temática. Nesse ponto, é interessante ressaltar a importância do meu orientador, o professor Ney Dantas, para a compreensão e incentivo da mudança temática da tese. Embora o enlutamento seja uma experiência individual e oculta publicamente (ELIAS, 2001), torna-se necessário evocar a compreensão social perante a produtividade.

Diante dessa reflexão, o *design* para dentro do *designer* enlutado, compreende tanto a sua dimensão criativa como ferramenta, mas também o acolhimento social para a existência do processo dual. Nesse sentido, essa pesquisa também fomenta uma reflexão futura que versa sobre: Quais outras ferramentas criativas o *designer* poderia transformar através do processo de enlutamento?

5.8 Pensar, a partir da experiência emocional, um caminho para um *design* artesanal.

Diante da produção de uma série de cinco tapeçarias manuais, feitas a partir de um tear artesanal, entendi que foge ao paradigma contemporâneo do *design* a compreensão dos processos criativos em *design* através de uma abordagem artesanal, na qual não só o artefato é uma criação artesanal, mas o pensamento que o compõe é guiado pela manualidade.

Considerando o paradigma do *design* dominante, baseado no individualismo, no solucionismo, no universalismo e no objetivismo, o pensamento construído no processo criativo das tapeçarias propõe um contraste a ele enquanto metáfora da manualidade. O fazer à mão, na série das tapeçarias desenvolvidas, não se compôs por um único par de mãos.

A elaboração da trama foi guiada também pelas ferramentas desenvolvidas por Marcelo e, de certa maneira, a sua presença simbólica em agulhas e no tear movimentou os meus dedos. A aprendizagem e prática da técnica que foram alimentados por mulheres do têxtil, como Rayana Rayo que me iniciou na tapeçaria, Luciana Borre que me provocou a emaranhar-me nesse campo e Dio, que me auxiliava na costura das metáforas têxteis durante a elaboração da morte, em terapia. Posso estender esse pensamento também para o reconhecimento da minha bisavó como artista têxtil em um luto emaranhado em dois. Quando a memória

ancestral da produção têxtil também desmancha qualquer fio de individualismo que pode existir nesse campo.

Embora o guia desse processo seja a elaboração do luto, solucionar essa questão não fez parte da ordem dos meus pensamentos. Tramei entre trabalho e pausa, em um processo dual, destacando a continuidade existente tanto no fazer artesanal quanto na elaboração do luto. Ao mesmo tempo que a minha história com Marcelo foi desfeita pela sua morte, é o seguimento dessa relação que procuro ao tramar as tapeçarias. As intermitências que a morte causa descontinua temporariamente à relação (NEIMEYER, 2002). Reconstituir esse tecido emocional, evocou a necessidade de elaborar uma nova conformação (NEIMEYER E THOMPSON, 2014) enquanto processo artesanal que precisa de tempo para se revelar.

Mesmo que seja um acontecimento universal, o luto é diferente para cada pessoa (KÜBLER-ROSS E KESSLER, 2014), da mesma maneira que a manualidade impõe a identidade do movimento de quem a desenvolve. Cada história, seja ela enlutada ou tramada contém fortemente o repertório emocional de quem a tece. A memória enquanto “um processo de reconstituição do passado pelo confronto com o presente e pela comparação com outras experiências paralelas” (CARDOSO, 2012, p. 75), semeia as emoções particulares que se entrelaçam entre esses tempos. O desenvolvimento das tapeçarias, suas texturas, dimensões e cores, envolveu a particularidade da minha experiência de luto. Enquanto artefato artesanal, elas carregam as técnicas aprendidas e escolhidas por mim. Como artefato emocional, abarca lugares construídos pelo enlutamento.

Considerando o sentimento compartilhado do luto e da ancestralidade têxtil, destaca-se a personalidade em ambos os processos. O subjetivismo, nessas experiências está na construção de significados. Para a minha experiência de luto, narrar elaborou (PEARCE, 2019), retramou a história (NEIMEYER, 2005), refez a minha identidade (ATTIG, 2011) em um novo espaço significativo que também foi delineado pela morte (NEIMEYER et al. 2010). O significado têxtil, tramado pelo luto e presente nas metáforas visuais das tapeçarias também destaca à experiência singular que é tramar além da dor, uma nova descoberta: a identidade como artista.

Ainda destrinchando o significado e destacando o artesanal nesse processo, esta escrita e mais ainda a reescrita da minha história e de Maria Anita. Rafael

Cardoso (2012), em seu livro *Design para o mundo complexo*, aponta para a artesanaria na produção de artefatos, a partir da relação de ensino aprendizagem entre professor e aluno que remonta à de aprendiz e mestre da formação artesanal. Ele também utiliza a definição de Artesania como “um grau alto de atenção ao detalhe e de cuidado na execução, oriundos de um senso peculiar de orgulho no trabalho, do prazer em fazer bem feito” (CARDOSO, 2012, pág. 134). Nesse sentido, a escrita voltada para a busca de significados distintos em minhas experiências de luto tenta remontar à destreza do artesanal, no qual existe uma atenção com a escolha das palavras, da mesma maneira que atravesso a agulha no tear.

Entendi que refletir sobre estratégias artesanais para pensar *design* inevitavelmente entrelaça-se às emoções. Dessa maneira, aqui abre-se um novo caminho para pensar sobre as possíveis emoções e suas conexões sensíveis com outras manualidades. Quais as possíveis costuras entre experiências emocionais e fazeres manuais? Entendo que esse questionamento talvez seja inesgotável, considerando a originalidade das emoções humanas.

5.9 Costuras entre Maria Anita e Mariana

A minha identidade como artista faz parte da rede primitiva da qual minha bisavó habita. Entender-me enquanto artista partiu de que eu também a entendia como uma. Alinhar o cordão umbilical que conecta o nascimento artístico de duas mulheres da mesma família fortalece a dimensão ancestral da criação de artefatos manuais têxteis decorativos domésticos no Brasil.

O feminino e o doméstico alinhavam nossas jornadas na incomparabilidade dessas experiências, destacando a multiplicidade das histórias únicas das casas brasileiras. Em Recife-PE, no bairro da Boa Vista, teci na sala do meu apartamento alugado de 40m² paisagens emocionais da minha experiência de perda. Em Natal-RN, no bairro de Nova Descoberta, na varanda de sua casa própria com jardim, minha bisavó bordou suas paisagens memorialistas. Tais representações são inventadas a partir de um repertório visual e emocional, que constroem outras imagens no arquivo dos artefatos decorativos têxteis domésticos.

Destaco também a importância de diferenciar essas técnicas, agrupadas pelo termo “trabalho de agulhas” (MATOS e BORELLI, 2018), que desabriga a pluralidade

da criação têxtil. Entender a tapeçaria em tear e o bordado em tecido como parte de um campo único, mas distintos em suas soluções, enriqueceu esta pesquisa à medida que ela apresenta comparações impossíveis. Compreender o bordado parte de uma lógica distinta da tecelagem manual. Enquanto a tapeçaria em tear constrói o tecido, o bordado aplica fios sob o tecido que já está pronto. Enquanto eu tramei um tecido emocional do presente, Maria Anita bordou seu passado. Ainda assim, estávamos contando sobre nossos afetos.

Embora haja uma relação da economia do lar dentro da produção têxtil de artefatos decorativos, essa tese constrói um contra narrativa, na qual essa não é a única maneira de contar sobre a produção de artefatos para o morar. Percebo que existe uma brecha no entendimento de um processo criativo artístico na fabricação desses artefatos. Tanto eu, quando minha bisavó, não atrelamos à nossa produção à complementação de uma renda ou a diminuição de um custo de vida. Entendo que a história desses artefatos, sob o recorte da produção no morar, salienta essa característica. Transformá-la em trabalho aponta apenas para a operação das agulhas, distanciando-a da ideia de projeto (SIMIONI, 2007) e assim de uma produção criativa espontânea das nossas individualidades.

Essa também é uma costura de tempos, gerações e vidas, que ilustram histórias distintas em cenários semelhantes: a casa. A morada segue sendo abrigo para a produção têxtil feminina. Para mim, uma mulher de 34 anos, pesquisadora e professora universitária, que mora só e para minha bisavó, idosa, professora aposentada que morava com duas filhas e um neto.

Ao contar nossas histórias, propus-me a desnovelar o que veio antes, revelando a continuidade das mulheres pelo têxtil em gerações distintas. Também, revelo com essa história para trás uma possibilidade da autoetnografia de recuperação de arquivos familiares. Para o *design*, esse é um caminho que a autoetnografia pavimenta para o garimpo da história dos artefatos através do nosso arquivo familiar. Nessas reflexões, que outras histórias familiares o *design* pode buscar para remontar o seu arquivo da produção artesanal e doméstica?

5.10 Pontos frouxos e trama aberta

Pontos frouxos são erros na costura causados pela desatenção ou desregulação da máquina de costura. A trama se abre, quando existe uma folga no entrelaçamento com o urdume. Nesse último subtópico, transcorro sobre as limitações desse trabalho e destaco a importância dos vazios como brechas de pesquisa tramada.

Uma vez que a pesquisa autoetnografia criou um espaço para a existência do meu luto, construindo assim uma tese integrativa, sublinho a dificuldade que também foi investigar uma vulnerabilidade. Embora eu não possuía barreiras para apresentar os textos dos meus diários, reescrevê-los em um documento destacou em mim um sentimento de tristeza que acompanha a perda presente em cada palavra.

Além disso, concatenar uma narrativa para este documento tese, tornou-se um grande desafio, pois demandou um esforço para desenvolver uma organização emocional. Dessa maneira, sinto que as costuras entre as duas histórias presentes nesse documento, minha e de Maria Anita, ficaram mais frouxas do que eu gostaria. Vejo que esse ajuste seria possível se a tese estivesse inclinada para um estudo comparativo, o que não é o alinhamento a que me propus, ao pôr os olhos, principalmente, na importância que os significados das narrativas têm para a elaboração do luto. De certa maneira, pequenos defeitos na costura fazem parte da humanidade presente no artesanal.

Destaco também a dificuldade de pesquisar sobre a produção manual têxtil decorativa feminina e doméstica, recortada pelo *design*, para compor o referencial teórico dessa tese. A fabulação crítica arrematou, assim, essa brecha na qual eu precisei engendrar uma epistemologia para esse campo do *design*.

Atentar-me aos limites das minhas inspirações da escrita literária enquanto fabulação crítica e escrevivência, retraíram parte da dimensão cultural que essa tese poderia abraçar. Ambas as ferramentas se estabelecem principalmente na dimensão racial. Essa foi uma questão que escolhi não abrigar por entender que eu precisaria agregar outro corpo bibliográfico. Então me questiono até que ponto houve um esvaziamento dessas ferramentas narrativas, como também das reflexões que poderiam ser geradas sobre duas mulheres negras artistas têxteis.

Imaginar o que não pode ser verificado através da fabulação crítica, ainda assim não alcança a voz de Maria Anita. O recorte têxtil dessa tese não coloca luz a

sua identidade como escritora, estilista e cantora, por exemplo, contudo, a falta é prerrogativa para a fabulação crítica (HARTMAN, 2008).

Esses pontos frouxos abrem a trama dessa tese para as questões futuras que pontuei ao fim de cada subtópico, como também se propõem a olhar as frestas como novas questões para pesquisas futuras. A falta é também uma oportunidade para o olhar completar novas histórias.

Essa é uma tese sobre as faltas e os avessos. As histórias aqui narradas não preenchem o que nunca poderá ser contado. Sobre o vazio, eu desencontro palavras para explicar a importância da existência dessa pesquisa para a minha continuidade, percebendo que é no avesso onde se guardam os afetos que mantêm a nossa vida (TENÓRIO, 2020) constato que essa investigação apresentou-me a beleza das pontas soltas naturais de quando olhamos para as coisas de dentro.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi.** *O perigo da história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALVARES, Sônia.** A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 45, e186330, 2019.
- ANDRADE, Geraldo Edson de.** *Catálogo de artes 2010. Bienal Naífs do Brasil: 2010*. São Paulo: Sesc SP, v. 10, 2010.
- ARANTES, Priscila.** Arquivo na arte contemporânea. *Visualidades*, Goiânia, v. 13, n. 2, 2015.
- AREND, Silvia.** Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.
- ATTIG, Thomas.** *How we grieve: relearning the world*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2011.
- BARBOSA, Ana Mae.** (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. *Cartema*, v. 8, n. 8, p. 143–165, 2021.
- BARROS, Manoel.** *Meu quintal é o maior do mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARROS, Manoel.** *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BERZOFF, Joan.** Narratives of grief and their potential for transformation. *Palliative & Supportive Care*, v. 4, n. 2, p. 121-127, jun. 2006.
- BLANDIANA, Ana.** *Variaciones sobre un tema dado*. Tradução de Viorica Patea e Natalia Carbajosa. 1. ed. Madrid: Visor Libros, 2021. (Coleção Visor de Poesia).
- BORRE, Luciana.** Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar? *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 442-479, maio 2022.
- CARDOSO, Rafael.** *Design para um mundo completo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHANG, Heewoon.** *Autoethnography as method*. London: Routledge, 2016.
- CHIZZOTTI, Antônio.** *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.

CIRILO, José; MELLO, Júlia. *Artes da fibra*. Vitória: UFES, 2019.

CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para uma boa direção de uma casa*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.

COLLOT, Michel. Paisagem e literatura. In: _____. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. p. 48-81.

COOK, Jon. Creative writing as a research method. In: _____. *Research methods for English studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 200-217.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DESMET, Pieter; FOKKINGA, Steven.; OZKARAMANLI, Deger; YOON, JungKyoon. Emotion-driven product design. In: MEHRABIAN, A. (Ed.). *Emotion measurement*. Oxford: Elsevier, 2016. p. 405–426.

DESMET, Pieter. Measuring emotion: development and application of an instrument to measure emotional responses to products. In: BLYTHE, M. A.; MONK, A. F.; OVERBEEKE, K.; WRIGHT, P. C. (Eds.). *Funology: from usability to enjoyment*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. p. 111-123.

DESMET, Pieter.; HEKKERT, Paul. Framework of product experience. *International Journal of Design*, v. 1, n. 1, p. 13-23, 2007.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Coleção Feminismos Plurais).

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDION, Joan. *O ano do pensamento mágico*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

DIDION, Joan. *Noites azuis*. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

EID, Vilma. *Catálogo de artes 2010. Bienal Naïfs do Brasil: 2010.* São Paulo: Sesc SP, v. 10, 2010.

ELIAS, Nobert. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer.* Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.* Ilustrações de Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FAUSTINELLI, Ana Cláudia; MOURA, Mônica. Aproximações entre design e arte na contemporaneidade. In: *XVI Semana Internacional de Diseño en Palermo. Actas de Diseño*, v. 36, p. 84-87, jul. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth. Escrevivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.* Ilustrações de Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FORLIZZI, Jodi; FORD, Shannon. The building blocks of experience: an early framework for interaction designers. In: *Symposium on Designing Interactive Systems*, 2000.

FREIRE, Karine. Reflexões sobre o conceito de design de experiências. *Strategic Design Research Journal*, v. 2, p. 37-44, 2009.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* 14. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263.

GRIMALDI, Silvia; FOKKINGA, Steven; OSNARESCU, Ioana. Narratives in design: a study of the types, applications and functions of narratives in design practice. In: *Proceedings of the 6th International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces (DPPI 2013).*

GUARALDO, Laís. O território do caderno de criação. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, v. 14, p. 80-87, 2006.

HAHNER, June. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

HANAUER, David. Poetic writing research: the history, methods, and outcomes of poetic (auto) ethnography. In: KUIKEN, Donald; JACOBS, Arthur M. (eds.). *Handbook of empirical literary studies*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021. p. 421-448.

HANAUER, David. Mourning writing: a poetic autoethnography on the passing of my father. *Qualitative Inquiry*, v. 27, n. 1, p. 37-44, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Venus in two acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2008.

HASSENZAHL, Marc; DIEFENBACH, Sarah. Well-being, need fulfillment, and experience design. In: *Workshop Designing Wellbeing*, 2012, Newcastle, UK.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLDSWORTH, Claire. Making autoethnography: crafting intimate, social and material relations. *International Journal of Social Research Methodology*, v. 27, n. 1, p. 123-136, 2022.

INGOLD, Tim. *Uma breve história das linhas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

JONES, Stacy Linn; ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn. Introduction: Coming to know autoethnography as more than a method. In: JONES, Stacy.; ADAMS, Tony.; ELLIS, Carolyn. (Eds.). *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2013. p. 17-47.

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor and emotion: language, culture, and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KØSTER, Allan. Bereavement and the meaning of profound feelings of emptiness: an existential-phenomenological analysis. In: TEWES, Christian; STANGHELLINI, Giovanni (Eds.). *Time and body: phenomenological and psychopathological approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 125-143.

KRIPPENDORFF, Klaus. Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural. *Estudos em Design*, v. 8, n. 3, p. 87-98, 2001.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth; KESSLER, David. *On grief and grieving*. London: Scribner - Simon and Schuster, 2014.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *On death and dying*. 1st ed. London: Routledge, 1969.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. 8. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.

LENGELLE, Reinekke; MEIJERS, Frans. Mystery to mastery: an exploration of what happens in the black box of writing and healing. *Journal of Poetry Therapy*, v. 22, n. 2, p. 57-75, 2009.

LESLIE, Catherine Amoroso. *Needlework through history: an encyclopedia*. Westport, Connecticut; Londres: Greenwood Press, 2007.

LÓCIO, Leopoldina; COUTINHO, Solange; WAECHTER, Hans. Memória gráfica brasileira: como os pioneiros do design vêm sendo pesquisados e reconhecidos/Brazilian graphic memory: how the design pioneers of design have been studied and recognized. In: *10º Congresso Internacional de Design da Informação e 10º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design*, Blucher Design Proceedings, v. 9, p. 1433-1449, 2021.

LUPTON, Ellen. *Design as storytelling*. New York: Cooper Hewitt, 2017.

MARTINS, Mônica. *Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família real (1808-1824)*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2008.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

MATTHEW, Linita. The impact of expressive storytelling on grieving: how narrative writing can help us actively and effectively process and reconcile the loss of a loved one. *British Journal of Guidance & Counselling*, v. 51, n. 3, p. 444-464, 2023.

MATTHEWS, Angela. Writing through grief: using autoethnography to help process grief after the death of a loved one. *Methodological Innovations*, v. 12, n. 3, 2019.

MIGUEL, Raquel; RIAL, Carmen. Programa de mulher. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

MILLET, Maria Alice. *Catálogo de artes 2010. Bienal Naïfs do Brasil: 2010*. São Paulo: Sesc SP, v. 10, 2010.

MINAYO, Maria Cecília S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2009.

MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. Tradução de Maria Antónia Neves. São Paulo: Todavia, 2018.

MUNARI, Bruno. *Artista y diseñador*. Tradução de Patricia Orts García. Barcelona: Editorial Gg, SI, 2019.

NEAR, Rebekah. Intermodal expressive arts. In: NEIMEYER, Robert (Ed.). *Techniques of grief therapy: creative practices for counseling the bereaved*. 1st ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 52, p. 201-204.

NEIMEYER, Robert. *Lessons of loss: a guide to coping*. New York: McGraw-Hill, 1998.

NEIMEYER, Robert. *Aprender de la pérdida: una guía para afrontar el duelo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

NEIMEYER, Robert. Searching for the meaning of meaning: grief therapy and the process of reconstruction. *Death Studies*, v. 24, n. 6, p. 541-558, set. 2000.

NEIMEYER, Robert. Grief, loss, and the quest for meaning: narrative contributions to bereavement care. *Bereavement Care*, v. 24, n. 2, p. 27-30, 2005.

NEIMEYER, Robert; BURKE, Laurie; MACKAY, Michael; VAN DYKE STRINGER, Jéssica. Grief therapy and the reconstruction of meaning: from principles to practice.

Journal of Contemporary Psychotherapy: On the Cutting Edge of Modern Developments in Psychotherapy, v. 40, n. 2, p. 73–83, 2010.

NEIMEYER, Robert; SANDS, Diana. Meaning reconstruction in bereavement: from principles to practice. In: NEIMEYER, R. A.; HARRIS, D. L.; WINOKUER, H. R.; THORNTON, G. F. (Eds.). *Grief and bereavement in contemporary society: bridging research and practice*. Routledge/Taylor & Francis Group, 2011. p. 9–22.

NEIMEYER, Robert. The changing face of grief: contemporary directions in theory, research, and practice. *Progress in Palliative Care*, v. 22, n. 3, p. 125–130, 2014.

NEIMEYER, Robert; THOMPSON, Bárbara. Meaning making and the art of grief therapy. In: THOMPSON, B. E.; NEIMEYER, R. A. (Eds.). *Grief and the expressive arts: practices for creating meaning*. Routledge/Taylor & Francis Group, 2014. p. 3–13.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

NOVAK, Joseph D.; GOWIN, D. Bob. *Aprender a aprender*. Tradução de Carla Valadares. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 1996.

OLIVEIRA, Francicleide; SAMPAIO, Maria Lúcia. A docência alfabetizadora leiga no Brasil: do contexto histórico-legal aos aspectos conceituais, políticos e práticos. *Revista Devir Educação*, Lavras, v. 6, n. 1, e-550, 2022.

OLIVEIRA, Natália. *Texturas do entrelace: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil*. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Natália. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. Estado de alerta! *Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores*, Niterói, Rio de Janeiro, 2020. p. 75–86.

OLIVEIRA, Silvana. Entre margens – uma leitura para o conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. *Revista de História Regional*, v. 14, n. 2, p. 82-103, Inverno, 2009.

PEARCE, Caroline. *The public and private management of grief.* Palgrave Macmillan Cham, London, 2019.

PELIAS, Ronald. Writing autoethnography: the personal, poetic, and performative as compositional strategies. In: HOLMAN JONES, S.; ADAMS, T. E.; ELLIS, C. (Eds.). *Handbook of Autoethnography.* Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013. p. 384-405.

PINSKY, Carla. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2018.

QUESENBERRY, Whitney; BROOKS, Kevin. *Storytelling for User Experience: Crafting Stories for Better Design.* Brooklyn, New York: Rosenfeld Media, LLC, 2010.

RATCLIFFE, Matthew; BYRNE, Eleanor. Grief, self and narrative. *Philosophical Explorations*, v. 25, n. 3, p. 319–337, 2022.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICHARDSON, Laurel; ST. PIERRE, Elisabeth . Writing: a method of inquiry. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Eds.). *The Sage handbook of qualitative research.* 5. ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd, 2017. p. 1410–1444.

ROSNER, Daniela. Whose stories underpin design? Reworking our methods with design fabulations. *Interactions*, v. 26, n. 5, p. 20–21, ago. 2019.

ROSNER, Daniela. *Critical fabulations: reworking the methods and margins of design.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.

ROSA, João Guimarães. *Histórias inventadas.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ROSEMBAUM, Mark; OTALORA, Maurício; RAMÍREZ, Gérman. How to create a realistic customer journey. *Business Horizons*, v. 60, n. 1, p. 1–11, 2017.

SANTOS, Vivian. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. *Psicologia & Sociedade*, v. 30, e200112, 2018.

SASSI, Maria Helena. *Pintura Naïve: conceitos, características e análises (quadro exemplos em São Paulo).* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

STROEBE, Margaret; SCHUT, Henk. The dual process model of coping with bereavement: rationale and description. *Death Studies*, v. 23, n. 3, p. 197-224, 1999.

STROEBE, Margaret; SCHUT, Henk. The dual process model of coping with bereavement: a decade on. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, v. 61, n. 4, p. 273-289, 2010.

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

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [online]. Ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 05 jan. 2024.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VAINSENER, Semira Adler. Artesanato do Nordeste do Brasil. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 05 nov. 2020.

VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WALTER, Tony. Modern grief, postmodern grief. *International Review of Sociology*, v. 17, n. 1, p. 123–134, 2007.

WITZTUM, Eliezer. Metaphorical reframing. In: **WITZTUM, Eliezer** (Ed.). *Techniques of grief therapy: creative practices for counseling the bereaved*. 1. ed. New York: Routledge, 2012. cap. 44, p. 172-174.

WORDEN, J. William. *Grief counseling and grief therapy: a handbook for the mental health practitioner*. 5. ed. New York: Springer Publishing Company, 2018.

WORDEN, J. William. *Grief counseling and grief therapy: a handbook for the mental health practitioner*. 4. ed. New York: Springer Publishing Company, 2009.

WORDEN, J. William. *Grief counseling and grief therapy: a handbook for the mental health practitioner*. New York: Springer Publishing Company, 1982.

YOON, JayYoon.; POHLMAYER, Anna.; DESMET, Pieter, KIM, Chajoong.
Designing for positive emotions: issues and emerging research directions. In: *The Design Journal*, v. 24, n. 2, p. 167-187, 2020.

CATÁLOGOS:

BIENAL NAÏF DO BRASIL. São Paulo: Sesc Piracicaba, 2010.

BIENAL NAÏF DO BRASIL. São Paulo: Sesc Piracicaba, 2014.