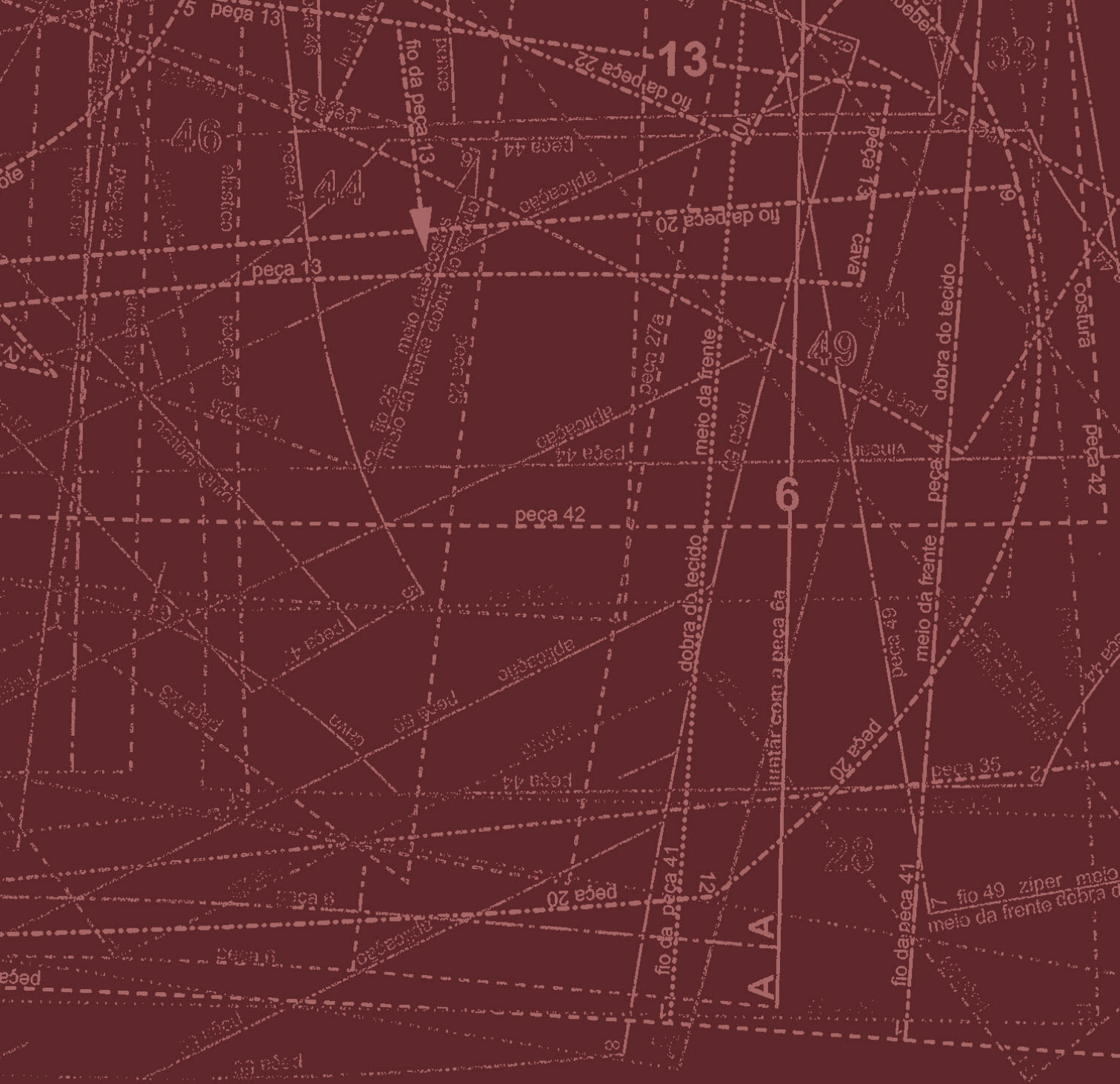


Práticas pictóricas de uma artista-costureira

Cristina Rovesse Azevedo



26 46 44 27 49

Práticas pictóricas de uma artista-costureira

Cristina Rovesse Azevedo
Orientador: Hugo Houayek

Belo Horizonte
2025

Autoria

Cristina Rovesse Azevedo

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Livia Spinellis

Orientação

Hugo Houayek

Revisão

Fernando Antônio Toledo Rodrigues

Rovesse, Cristina.

Práticas pictóricas de uma artista-costureira / Cristina Rovesse Azevedo –
Belo Horizonte, 2025. 94 p. : il.

Orientador: Hugo Houayek

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal de Minas Gerais, 2025.

Bibliografia.

ISBN: 978-65-01-82569-4

1. Artes Visuais. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Brasileira. 4. Pintura. 5. Costura.

I. Houayek, Hugo . II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Título.

1ª edição, 2025

*Dedico este trabalho à toda minha família e àqueles
que acompanharam essa trajetória, especialmente
a Fernanda e Rafaela, para que nunca se esqueçam
que belos voos são possíveis quando sonhamos alto.*

Sumário

Introdução: uma artista costureira	9
Parte 1 - Arte: acadêmica, moderna e contemporânea	19
1.1 Teimosia: sair de casa para a academia	21
1.2 Frankenstein, trincheiras e arte moderna	27
1.3 O campo aberto da arte contemporânea	33
Parte 2 - Práticas pictóricas contemporâneas	43
2.1 Rasgar	44
2.2 Cortar	51
2.3 Cobrir	62
2.4 Costurar	69
2.5 Vestir	80
Considerações finais	89
Referências bibliográficas	93

16

15

21

9

17

XOKOL
DES
da revista,
do separadamente

16

15

21

9

46



Introdução: uma artista-costureira

É imperativo o fazer sobre o ser.

Edith Derdyk, Linha de Costura, 1997

Parto desta citação poética para introduzir minha trajetória e pesquisa artística, pois acredito que aquilo que fazemos com nosso tempo e energia, de certa forma, também constroi nossa identidade. Antes de me perceber como uma artista, me percebi como uma costureira, pois o convívio com o têxtil antecede a pintura. Aprendi usar linha e agulha observando minhas avós consertarem as roupas da casa. O reparo é uma herança familiar. Aos 14 anos fui incentivada pelos meus pais a me dedicar para aprender técnicas de costura e ganhei minha primeira máquina, uma Singer portátil, que me acompanha até hoje. Em seguida, passei a frequentar um curso gratuito de corte-costura oferecido por um clube de mães em Brumadinho. É curioso imaginar uma adolescente convivendo com mães, bebês e idosas pelo genuíno interesse pela manualidade. Mesmo que eu tenha escolhido não seguir a prática como profissão, o desenvolvimento desse repertório técnico e a experiência afetiva me dão confiança para me denominar como costureira.

Uma costureira lida com fragmentação, delimitação, junção, tensão, dobra, caimento, e sobretudo, a tridimensionalização de uma superfície. Panos bidimensionais são trabalhados para que cubram algo tridimensional. Modelar nossos corpos e exibi-los para o outro, cobertos por matéria de expressão plástica, pictórica e sociológica. É um meio para compor e expor nós mesmos. O tecido, material modelável e diverso, tornou-se recorrente em minha pesquisa artística tanto quanto uma metáfora quanto matéria poética e pictórica.

Gosto de pensar que meu trabalho parte da Pintura e seu campo, mas não se limita e nem termina neste território. Simpatizo-me com a figura do “artista-etc”, proposta e descrita por Ricardo Basbaum¹ como o artista que *“questiona a natureza e a função de seu papel como artista”*, que tensiona os limites tênues entre os fazeres que são ou não considerados arte (BASBAUM, 2013). Quando me apresento como artista, não estou apagando nem sobrepondo minha prática de costureira, pelo contrário, estou buscando desenvolver uma produção inserida no contexto de arte contemporânea a partir desse **repertório têxtil**. Proponho misturar, acoplar e provocar uma contaminação recíproca entre a costura e a habilitação em Pintura a partir das potencialidades da arte contemporânea. Dentro das infinitas possibilidades transdisciplinares do artista-etc, hoje me reivindico como uma **artista-costureira**.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso apresento uma produção mutuamente conectada à pintura e ao têxtil, a partir da cor, da cobertura e da sobreposição de camadas matéricas e simbólicas. Nem tudo é feito por acaso. Meu primeiro contato com técnicas de pintura foi a partir da aquarela, frequentando o ateliê da artista e ilustradora científica Rosa Alves entre 2017 e 2018 na cidade de Brumadinho. A pintura em aquarela é feita a partir da preservação da luminosidade do papel em branco através da sobreposição de camadas transparentes. Existe um pensamento lógico e construtivo por trás desse modo de fazer. A técnica é um meio, mas nem sempre, uma finalidade. Meu pensamento e minha elaboração artística, muitas vezes, funciona como uma aquarela. Sobreposições que interferem no que veio antes e no que ainda virá. São camadas temporais: quem já fui, quem sou hoje e quem desejo ser algum dia. Consigo perceber a aquarela quando me visto e crio camadas cromáticas com meu próprio corpo. Consigo perceber a pintura pelos cobertores e cortinas, eles também pintam o espaço. Considero que vestir o corpo e o espaço podem ser consideradas **práticas pictóricas**, ou seja, ações equivalentes à pintura.

1 Ricardo Roelaw Basbaum (1961) é um artista multimídia, pesquisador, teórico e professor universitário (Artes Visuais UFF). Sua trajetória acadêmica e artística se articula em torno da investigação das relações complexas entre arte, experiência, sociabilidade e linguagem, com uma ênfase particular nas dinâmicas de participação e nos regimes conceituais da produção artística.

Utilizar uma camada ou superfície de cor para pintar torna o tecido uma possibilidade de pintura. Cores, texturas, veladuras, coberturas, camadas, misturas, transparências, opacidades, todos esses aspectos que me interessam estão presentes tanto na pintura quanto na costura. Seria injusto comigo mesma escolher apenas um desses fazeres para me debruçar.

Toda bagagem da minha experiência como costureira influenciou diretamente na maneira com que decidi pintar durante a graduação em Artes Visuais. Demorou um pouco para perceber essa influência, que atualmente é nítida ao revisitar os trabalhos realizados entre 2021 e 2022, naquele momento estava explorando composições não-figurativas em meus desenhos e pinturas. Conscientemente eu criava regras e estruturas para essas abstrações, delimitando as bordas com rigidez, buscando a sensação de frente e verso nas formas através de linhas curvas, pregas, dobras, volumes, drapeados. Ao observar meus cadernos de desenhos da época em que tentava criar essas abstrações a partir de uma memória que eu não nomeava, e hoje entendo e nomeio como **repertório têxtil**, que considero o acúmulo de conhecimentos (visuais, táteis, volumétricos) adquiridos através da experiência prática de costura e da manipulação de tecidos diversos. A linha determina um percurso, caminhos para os olhos seguirem, mas também cria planos e volumes como em uma saia rodada ou uma cortina esvoaçante.



Cristina Rovesse, sem título, 2022.
Óleo e cera fria sobre cartão, 40 x 30 cm.



Cristina Rovesse, sem título, 2022.
Óleo e cera fria sobre cartão, 40 x 30 cm.



Cristina Rovesse, Caderno de desenhos, 2022.

Com o desdobramento da pesquisa, aprendi que a curva, dobra, caimento, textura, volume, sobreposição, e principalmente a cor podem ser experimentadas tanto na pintura sobre tela quanto em uma instalação ou uma fotografia. Assim me pergunto: por que não usar o próprio tecido como um material que me fornece as características específicas que me interessam? Como tirar a neutralidade banal desse objeto para absorvê-lo em minha prática artística? A arte contemporânea amplia o campo de possibilidades à medida que as disciplinas se expandem e se tocam.



Cristina Rovesse, Coração, 2023.
Malha e tule sobre madeira, 15 x 15 x 4 cm.

A primeira parte deste trabalho foi dedicada às análises históricas da arte nos períodos Acadêmico, Moderno e Contemporâneo, mostrando como os reflexos desses contextos interferem ou possibilitam a minha produção pictórica-têxtil atual. Qual o papel do ensino formal para o fazer artístico? Como os artistas e suas produções refletem as aspirações de seu tempo? Será que simplesmente afirmar que algo “é arte” é o suficiente para que realmente o seja? O quão próxima, ou distante, a produção artística contemporânea está do mundo cotidiano?

Já a segunda parte do trabalho apresenta parte da minha produção realizada no período da graduação, trabalhos que utilizam tecidos, cobertores, roupas e objetos de segunda mão como material para pensar questões do campo pictórico. Essa apresentação é organizada a partir do mapeamento das seguintes práticas pictóricas: **rasgar, cortar, cobrir, costurar, vestir**. Cada uma dessas ações guiou uma série de experimentações — objetos-pictóricos, livros de artista, instalações, intervenções públicas e fotografias — em que decidi misturar a minha experiência na habilitação de pintura com minhas habilidades de costureira.

Parte 1 - Arte: Acadêmica, moderna e contemporânea

A arte contemporânea é um desafio, não só para o público e estudiosos das artes, mas também para o próprio artista contemporâneo. Minha primeira referência sobre esse tema foi o Inhotim, um museu focado na interação entre arte contemporânea, arquitetura e paisagismo. Foi inaugurado no ano 2006 em Brumadinho, minha cidade natal, na época eu tinha cinco anos e mal pensava sobre a palavra “arte”, mas o Inhotim sempre foi um alvo do meu interesse e curiosidade. Hoje percebo que essa proximidade me concedeu acesso facilitado às obras de artistas célebres como Hélio Oiticica², Cildo Meireles³, Tunga⁴, Adriana Varejão⁵ etc, proporcionando-me um repertório cheio de possibilidades e perguntas não respondidas. Afinal, como que uma sala cheia de objetos vermelhos pode ser colocada como equivalente a um quadro? Como uma tereza feita pela trançagem de cobertores populares pode ser colocada como equivalente a uma escultura? Como as obras de arte podem ser feitas com objetos tão familiares e domésticos? Talvez eu tenha escolhido fazer uma graduação em Artes Visuais para tentar acalmar um pouco essas indagações sobre arte contemporânea, enquanto me preparava para trabalhar com ela.

2 Hélio Oiticica (1937–1980) foi um artista brasileiro notabilizado pela superação das fronteiras entre pintura e escultura no âmbito do Neoconcretismo. Sua produção culmina em proposições ambientais e participativas, como os Parangolés (1964), que materializam a busca pela fusão entre a experiência estética e a vivência cotidiana.

3 Cildo Meireles (1948) é um artista brasileiro conceitual de projeção internacional que se debruça sobre a dialética entre política, corpo e o circuito social da arte. Sua obra, composta por instalações e objetos, problematiza a circulação de signos e mercadorias.

4 Tunga (1952–2016) foi um artista brasileiro que desenvolveu uma complexa articulação poética entre escultura, *performance* e instalação. Sua produção estabelece relações tensas e simbióticas entre elementos orgânicos e inorgânicos, configurando um universo simbólico com referências à alquimia, ao corpo e à cosmogonia.

5 Adriana Varejão (1964) é uma artista brasileira que utiliza a pintura como dispositivo de investigação historiográfica e cultural da identidade brasileira, em diálogo constante com a tradição. Sua iconografia justapõe a estética da azulejaria colonial portuguesa e o imaginário barroco a representações de corporeidade e ruptura.

Arte poderia ser qualquer coisa, mas qualquer coisa não poderia ser arte. Ela tem seus parâmetros definidos, que se remodelam de acordo com os valores do contexto em que se encontra. Os critérios que legitimam o que é uma arte acadêmica são diferentes da arte moderna e arte contemporânea. Mas afinal, quais contextos são esses? Quais definições são essas? Como a arte se ampliou tanto a ponto de contaminar até mesmo aquilo que antes não era arte? De onde essa ideia de arte veio? Às vezes é necessário revisitar os contextos passados para entender nosso momento presente. Para isso, serão revisitados contextos, artistas e rupturas que refletem características da arte acadêmica, moderna e contemporânea.

1.1 Teimosia: sair de casa para a academia

Se não fosse minha teimosa, e se tivesse vivido em outra época, provavelmente eu nunca teria cogitado frequentar um curso de Artes, muito menos me atrever a produzir os objetos que produzo e ainda tratá-los como trabalhos artísticos. Como mencionei no início deste trabalho, me reconheci como costureira muito antes de me reconhecer como artista. Uma costureira é aquela que sabe como costurar, independente se o conhecimento é adquirido através do ensino formal ou de uma experiência geracional. Saber fazer é o que legitima essa profissão. E a artista? Será que basta ela produzir algo e denominá-lo como arte? É muito mais fácil para uma mulher se apresentar como uma costureira do que como uma artista, afinal, é isso que esperam de nós: aprender algo útil para o contexto doméstico de maneira que o tempo de introspecção também seja dedicado à família e ao lar. Se esse aprendizado puder conciliar o trabalho de cuidar e ainda gerar dinheiro, melhor ainda. Foi assim que minhas avós aprenderam a costurar, para ajudar em casa e complementar a renda familiar. O pequeno espaço de liberdade criativa delas estava delimitado dentro do contexto doméstico e têxtil: fazer roupas, bordar enxovais, enfeitar a casa com linhas e tecidos.

Exercer a criatividade fora das paredes de casa é uma conquista recente para as mulheres da minha família. Meu interesse pela manualidade é dividido com muitas outras mulheres do meu ciclo, mas nenhuma das minhas antecessoras se nomeia como artista, muito menos cogitou procurar acessar o conhecimento necessário para se tornar uma. Admito que não é uma tarefa fácil atravessar essa linha tênue entre o fazer e o ser. Quando decidi iniciar uma graduação em Artes Visuais, ouvi diversos argumentos que tentaram me convencer de que a pesquisa artística não era para mim, e nem para pessoas como eu. Disseram-me que as artes eram para aqueles que já pertenciam a esse meio por gerações, e talvez haja verdade nessa alegação. Entretanto, minha teimosia me levou a apostar que eu conseguiria abrir meu espaço nesse território tão nebuloso e desconhecido por mim.

Ainda nos primeiros semestres da graduação, em uma disciplina teórica ministrada pela professora Janaína Barros, tive meu primeiro contato com o texto de Linda Nochlin *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016). Uma leitura breve e introdutória que abriu meus olhos para sinais de contextos passados que iriam me tocar nessa trajetória acadêmica:

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (NOCHLIN, 2016)

Neste trecho, Nochlin não estava apontando apenas para uma sociedade patriarcal, mas também para as raízes excludentes presentes na história da arte. Sabe-se que ao final do Renascimento se instaurou um sistema formal de ensino de artes, nomeado como **Academia**. A primeira escola de artes foi fundada por Giorgio Vasari⁶, em 1562 na cidade de Florença, nomeada *Accademia delle Arti del Disegno* (Academia das Artes do Desenho). Mas foi a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Academia Real de Pintura e Escultura), fundada em 1648 e localizada em Paris sob o patrocínio do rei Luís XIV, que inaugurou o sistema em sua forma mais influente e rígida. Esse modelo buscava substituir o aprendizado informal dos ateliês renascentistas, elevar a produção artística para o status de intelectualidade e concentrar domínio sobre a produção imagética e simbólica a partir do poder estatal. Para isso, foi criada a distinção entre o artista (figura intelectual do gênio criativo) e do artesão (trabalhador de ofícios manuais). Esse sistema ditava as normas do que seria ou não considerado arte, através da seleção de salões, prêmios e encomendas que viabilizaram financeiramente os artistas absorvidos por esse

⁶ Giorgio Vasari (1511–1574) foi um pintor, arquiteto e escritor italiano do período do Maneirismo. Autor do livro *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos* (1550, com segunda edição em 1568), considerada a primeira obra da história da arte.

regime e excluía os que eram prejudicados por suas estruturas hierárquicas: o predomínio da Pintura entre as mídias e as cenas históricas entre os gêneros. Esse ambiente era de acesso restrito a poucos, pois “*o sistema acadêmico oferece apenas uma única escola – a Belas-Artes – um único Salão, o de Paris, um único júri (mesmo que os membros mudem frequentemente) submetido às mesmas imposições e pressões*” (CAUQUELIN, 2005 p.34) criando assim, um modelo que invisibiliza aqueles que não possuem os mesmos valores ou não dispõem de seus pressupostos. Para ser legitimado quanto um artista, era necessário atender uma série de pré-requisitos definidos por um grupo de homens europeus bem afortunados. Katy Hessel (2024) lista algumas dessas exigências:

Na Europa renascentista, para que uma pessoa fosse levada a sério como artista era necessário ter formação em artes liberais [...] isto é, desenhar com base em obras de arte e em modelos vivos, incluindo os nus. Também era fundamental ter acesso aos grandes centros culturais: Roma, Florença e Veneza, para estudar e vivenciar o esplendor da arte e da arquitetura renascentista, ou as ruínas da Antiguidade clássica. Tudo isso, no entanto, era negado às mulheres. (HESSEL, 2024, p.17)

A autora ainda enfatiza nas poucas oportunidades em que mulheres poderiam aprender, ainda eram sob tutela de um homem ou da igreja:

Essa impossibilidade de acesso ao conhecimento apenas exacerbava as divisões de classe preexistentes, que já eram particularmente severas para as mulheres. Enquanto os meninos das classes sociais mais baixas podiam se tornar aprendizes de um mestre, as mulheres artistas, em sua maioria, eram filhas de artistas ou aristocratas ricos que as encorajavam. Outra opção, mas somente se tivesse recebido educação, era ingressar em um convento, onde as atividades básicas incluíam copiar textos e adornar manuscritos com iluminuras.

(HESSEL, 2024, p.17)

A teimosia também pode ser vista como virtude, ainda bem. Imagino a tamanha teimosia de Artemisia Gentileschi (1593–c. 1653) para que em 1616 se tornasse a primeira mulher admitida na Academia das Artes do Desenho de Florença. A filha mais velha de uma família de artistas foi autora de emblemáticas pinturas que colocam a figuras femininas em papéis heróicos, como em *Judite decapitando Holofernes* (1612), e ainda em vida se tornou uma figura prestigiada internacionalmente. Imagino a tamanha teimosia de Plautilla Nelli (1532-1625), pintora autodidata e freira dominicana que em meio ao século XVI montou um ateliê exclusivo para mulheres em seu convento. Ela também pintou a representação bíblica mais antiga com autoria feminina reconhecida: *A Última Ceia* (1560) um painel vividamente colorido de dois metros de altura e sete de largura. “*Como mulher, Nelli não deveria ter aceitado o desafio de realizar uma obra com tema religioso em grande escala, mas o fez mesmo assim.*” (HESSEL, 2024, p.24). Graças a teimosia, dessas e de várias outras mulheres, que hoje também consigo me reconhecer como artista.



Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes*, 1612.



Plautilla Nelli, A Última Ceia, 1560.

Mesmo com obstáculos e conselhos pessimistas, graças aos avanços sociais presentes no mundo contemporâneo, eu saí da minha casa em Brumadinho para seguir minha graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Este lugar impulsionou meu desenvolvimento enquanto artista e me apresentou um mundo que parecia distante demais para uma jovem costureira como eu. A inserção, somente no contexto universitário, não garante que a produção gerada seja automaticamente considerada arte. É preciso conhecer e reconhecer que a produção de hoje deriva de uma sequência de discussões que transformaram a arte neste campo de constante rompimento e expansão.

1.2 Frankenstein, trincheiras e arte moderna

Recentemente conheci mais de perto o livro *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno (1818)*, da autora Mary Shelley⁷. O romance narra as angústias e conturbações do passado de Victor Frankenstein, um cientista que descobre uma forma artificial de dar vida a um cadáver. A partir dessa descoberta, ele decide preparar um corpo humano para animar. A criatura de Frankenstein é feita por uma junção de pedaços, fragmentos mortos coletados para tentar criar um ser ideal e perfeito. Mas por fim, o cientista acaba gerando um monstro que o atormenta durante toda a sequência da trama. Uma história que reflete sobre os impasses e limites da ciência, do progresso interminável e da racionalidade humana.

Em um primeiro momento, pensei que minha produção artística poderia se assemelhar aos processos de Frankenstein: coletar restos e unir esses fragmentos para se tornarem uma nova coisa. Mas em uma conversa fui lembrada pelo orientador deste trabalho, Hugo Houayek, que o sobrenome do livro “O Prometeu Moderno” não era tão desprezível quanto eu pensava. Não se trata de uma obra sobre o contemporâneo, mas sobre o moderno. Prometeu é um personagem da mitologia grega, um titã que desafiou a autoridade dos deuses ao roubar o fogo sagrado e entregá-lo aos humanos. Esse fogo não era apenas no sentido literal de fornecer calor, mas também era o símbolo do conhecimento, da razão, das artes e das ciências. Como castigo, Zeus mandou que o acorrentassem em uma rocha no Cáucaso, onde uma águia devoraria seu fígado durante o dia e o órgão regeneraria durante a noite, em um ciclo de tortura eterno. Mary Shelley não escreveu a história de Prometeu, mas utilizou-a como metáfora para refletir sobre

⁷ Para mim, Mary Shelley também é um exemplo de teimosa, que mesmo em um momento sócio-histórico que a produção literária de mulheres não era levada a sério, ainda se dedicou à escrita e a publicação de “Frankenstein: ou O Moderno Prometeu” (1818), obra considerada atualmente como o marco fundacional da ficção científica. Sua produção literária inclui outros romances e ensaios e explora temas do gótico, filosofia e crítica social.

a modernidade⁸ em que vivia, quando os avanços da ciência se baseiam em uma ideia de continuidade e progresso através da racionalidade. Mas afinal, como uma obra emblemática como Frankenstein pode refletir debates sobre a Pintura e a Arte Moderna?

O predomínio da racionalidade e o incentivo à especialização disciplinar também afeta a Arte Moderna do século XX. Ao compartilhar das mesmas tendências históricas, os campos da arte e da ciência já demonstravam possibilidades de aproximação entre si, mesmo quando o famoso crítico e teórico Clement Greenberg⁹ aborda o assunto como “meros acidentes”:

Do ponto de vista da própria arte, sua convergência com a ciência vem a ser meramente acidental, nem a arte nem a ciência dão ou asseguram realmente uma à outra nada além do que sempre fizeram. O que a convergência das duas demonstra, contudo, é quão profundamente a arte modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico. (GREENBERG, 1997, p.107).

8 Anne Cauquelin (2005) define modernidade como “o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade” podendo se referir tanto ao tempo que lhe é presente quanto a qualquer outra época.

9 Clement Greenberg (1909–1994) foi um influente teórico e crítico de arte americano. Conhecido por defender a vanguarda modernista e o Expressionismo Abstrato, especialmente a obra de Jackson Pollock. Seus ensaios e a defesa do formalismo moldaram a crítica de arte do pós-guerra até a década de 1960.

Greenberg seguia a tendência crítica do formalismo, ou seja, defendia a busca pela pureza das formas e a especialização da arte em suas próprias particularidades. Para ele, a pintura deveria se desvincular totalmente da escultura, da literatura e das outras áreas do conhecimento para se envolver e aprofundar apenas com a planaridade da tela, como a única característica inegociável dessa mídia. Essa especialização ensimesmada é uma busca verticalizada, que cava buracos para separar o conhecimento em trincheiras na tentativa de preservar um sistema purista que teme a desordem da subversão.

(...) A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la (to entrench) mais firmemente em sua área de competência. (...)” (GREENBERG, 1997, p.101)

Com essa afirmação, podemos perceber que a tendência de separar as categorias, que se findou com as Academias, continuou presente no pensamento da teoria e crítica modernista. A Arte Moderna tenta um rompimento com as regras acadêmicas, mas não se desvincula de suas categorias rigidamente marcadas e de sua narrativa histórica de causalidade linear. Rosalind Krauss disse uma vez: “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado” (KRAUSS, 1984). Mas será que o melhor caminho é o mais fácil? Será que o Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock é mesmo um parente distante do Impressionismo com Cézanne? Ou será que a narrativa construída é mais potente do que a própria causalidade que ela apresenta? As trincheiras propostas aprofundam o debate artístico ou colocaria antolhos¹⁰ imaginários na tentativa de evitar a desordem da subversão simbólica? A narrativa modernista de

¹⁰ Antolhos é um acessório que se coloca na cabeça de um cavalo para limitar sua visão e forçá-lo a olhar apenas para a frente, e não para os lados, evitando que se distraia ou se espante e saia do rumo enquanto estiver encilhado.

que a arte é uma relação de causalidade — ou seja, um desenvolvimento linear e progressista das disciplinas — pode ser questionada quando observamos a diversidade de percepções e propostas artísticas que foram apresentadas e desenvolvidas no mesmo momento, e que foram ignoradas ou esquecidas pela narrativa greenberguiana¹¹.

Em 1913, quando Guillaume Apollinaire diz que “*Picasso estuda um objeto como um cirurgião disseca um cadáver*”¹², está fazendo analogias aos métodos cirúrgicos para agregar valor científico de racionalidade ao trabalho de Picasso. E no mesmo ano, Marcel Duchamp apresenta *Roda de Bicicleta* (1913) seu primeiro *ready-made*, um dos marcos da história da Arte que se baseia na tentativa dadaísta de contrariar as lógicas racionais impostas para a produção artística daquele momento.

Existe aí um contraponto entre o cubista que usava pintura e colagem para desconstruir o objeto pela racionalidade de um anatomista, e o dadaísta que desconstrói o objeto para criar obras que rejeitam os meios tradicionais da arte. A prática do absurdo da subversão surge em contraste com a prática idealizada do razoável. Definir a busca racional pela pureza categórica das disciplinas como padrão de qualidade exclui a possibilidade de intervenções férteis entre diferentes mídias, práticas e áreas do conhecimento. Se voltarmos a olhar para o romance de Mary Shelley, percebemos que Victor Frankenstein estava preso na trincheira moral que cavou para si próprio. Sua obsessão em superar a morte através da lógica e ciência o fez ignorar princípios éticos, morais e subjetivos relacionados à vida. Não por acaso, sua criação que deveria se assemelhar com o humano perfeito foi frustrada e condenada ao status de monstrosidade¹³.

11 Em sua grande narrativa, Greenberg acaba eliminando, esquecendo e ignorando alguns movimentos e artistas por não se encaixarem na narrativa que determinava uma progressiva elevação da arte europeia até aos artistas do Expressionismo Abstrato Americano. Artistas e obras do Dadaísmo, do Surrealismo e a escultura de modo geral, foram propositadamente não mencionadas e esquecidas.

12 Tradução de Flávia Nascimento Falleiros no artigo Pensamentos soltos sobre as Meditações estéticas de Apollinaire, seguidos por sua tradução (trecho escolhido), 2019

13 Também podemos entender Frankenstein como uma metáfora que antecipa a monstrosidade das duas Guerras Mundiais, que foram o ápice do pensamento racional e progressista da sociedade moderna.



Pablo Picasso, Guitarra, 1913.



Marcel Duchamp, Roda de Bicicleta, 1913.

Por vezes, em minha trajetória na graduação, me encontrei em crise. Sentia que nada do que eu fazia era coerente nem razoável, e por isso não continha valor algum. Com a paciência de professores generosos como Giovanna Martins, Alan Fontes, Janaína Rodrigues, Marcelo Drummond, Hugo Houayek e vários outros, percebo que a arte não se resolve apenas no campo lógico e consciente. Ser artista, às vezes, é se permitir fazer as coisas sem um bom motivo, é testar os limites e experimentar de tudo um pouco. A história do Prometeu Moderno me ensinou que nem tudo se resolve pela razão, a desordem, a incoerência e a experimentação abrem portas para descobertas extraordinárias dispostas em um campo aberto.

1.3 O campo aberto da arte contemporânea

O artista, margeando o seu território, passa a definir o terreno de sua prática, no caso da pintura, ele é aquele que faz a mediação entre o que está dentro e o que está fora do território pictórico. (HOUAYEK, 2011, p.26)

Anne Cauquelin em seu livro *Arte contemporânea: uma introdução* (2005) defende a ideia de que a Arte Contemporânea não deve ser julgada pelos mesmos critérios da Arte Moderna, mas admite as dificuldades envolvidas nessa tarefa: *“É sempre difícil para nós refletir sobre ruptura. Na maioria das vezes juntamos dados novos ao que já conhecemos [...]”* (CAUQUELIN, 2005, p.55). A arte contemporânea não é consequência de uma progressão linear da história da arte, mas um processo multifacetado de constantes atravessamentos, dispersões e rupturas. Enquanto a arte acadêmica e a arte moderna se apoiam em grupos restritos — como Academias, júris de salões, críticos especializados e *connaisseurs*¹⁴ — a arte contemporânea se baseia no circuito de arte, uma construção social, onde os diversos personagens (artistas, museus, galerias, curadores etc.) a definem e a legitimam por meio de um acordo social que tenta alcançar a *“pluralidade incontável de agoras”* (CAUQUELIN, 2005, p.12).

Ao contrário da trincheira disciplinar proposta por Greenberg para a arte modernista, a arte contemporânea é um campo aberto horizontal, que sujeita a arte ao contágio e à mistura por áreas que tangenciam suas especialidades. Sair da trincheira é abrir mão da pureza inalcançável, é permitir que a desordem da subversão abra espaço para uma produção artística capaz de tensionar as convenções culturais estabelecidas. Isso fica claro em uma das análises de

¹⁴ No âmbito da arte, *Connaisseur* (termo de origem francesa) é um perito, profundo conhecedor ou entendido em uma ou mais áreas artísticas.

Rosalind Krauss¹⁵ sobre as práticas no campo escultórico que transcendem as categorias modernistas, ela nos mostra que atualmente as práticas artísticas não precisam mais se definir por seu meio de expressão, mas têm a possibilidade de interagir com diversos meios, áreas do conhecimento e aspectos culturais:

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 1984)

O artista contemporâneo não precisa mais trabalhar apenas sobre um meio, ele pode explorar ideias, conceitos e estruturas relacionais presentes entre as coisas, por exemplo, relações entre objeto, local e cultura. As categorias se tornaram maleáveis e porosas. Os requisitos impostos para definir a pintura já não são mais tão rígidos, como apontado por Krauss: “*Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.*” (KRAUSS, 1984). Talvez, um dos desafios

15 Rosalind E. Krauss (1941) é uma crítica e historiadora da arte estadunidense e uma das teóricas mais renomadas no contexto contemporâneo, tendo alcançado destaque por desenvolver o conceito de campo expandido.

atuais do artista contemporâneo seja testar os limites da produção simbólica, propondo novas formas de ver e perceber seu contexto histórico e social.

Sônia Gomes¹⁶ é uma das artistas brasileiras que mais admiro, e que está constantemente moldando, torcendo e esticando as categorias artísticas através de seus trabalhos que são simultaneamente esculturas, pinturas e costuras. Essa artista retira os materiais de seu acervo material — que inclui tecidos, retalhos, roupas usadas, gaiolas, raízes de árvores entre outros objetos — para criar obras que refletem sobre memória e identidade. Sônia é uma mulher negra ainda viva, mineira, que teve seu trabalho associado muitas vezes ao artesanato e à manufatura por usar técnicas de costura e bordado em sua produção. Sinto que inevitavelmente estou muito mais próxima dos trabalhos de Sônia do que os grandes pintores europeus que também admiro, como Johannes Vermeer¹⁷. Mesmo que eu deseje intensamente pintar como Vermeer pintou um dia, sou inegavelmente uma artista-costureira — mulher, brasileira, brumadinhense, nascida no séc. XXI — isso já garante jamais pintarei como ele. O artista fala sobre o tempo em que vive, é por causa disso que a sala vermelha *Impregnação* que compõe a instalação *Desvio para o vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles não poderia ser a mesma sala que Henri Matisse pintou em *Harmonia em vermelho* (1908). Da mesma forma, quando Nuno Ramos¹⁸ coloca a tela no chão para pintar abstrações misturando tinta com restos e materiais banais, ele não está pintando como o artista modernista Jackson Pollock, mas como um artista contemporâneo que interage com os desafios presentes em seu tempo histórico.

16 Sonia Gomes (1948) é uma artista mineira nascida em Caetanópolis. Seus trabalhos são feitos a partir de materiais que guarda consigo, impregnados de lembranças quase esquecidas, que refletem sobre identidade e memória.

17 Johannes Vermeer (1632–1675) foi um pintor holandês do Barroco, mestre na representação da vida doméstica e da luz em Delft. Ele é reverenciado por suas cenas intimistas de interior, notáveis pela qualidade luminosa e o uso sofisticado da cor.

18 Nuno Ramos (1960) é um artista visual paulista, conhecido por suas instalações imersivas, esculturas e pinturas que exploram a decomposição, o tempo e a materialidade efêmera. Sua obra utiliza materiais orgânicos e precários como vaselina, parafina, pigmento, ouro e lixo, buscando um diálogo tátil e visceral com o público.



Johannes Vermeer, A arte da Pintura, 1668.



Sonia Gomes, Correnteza da série Raiz, 2018.



Henri Matisse, Harmonia em Vermelho, 1908



Cildo Meireles, Desvio para o vermelho, 1967-1984.



Jackson Pollock, Um Número 31, 1950.



Nuno Ramos, No país dos Houyhnhnms, 2015.

Minha produção diz sobre o tempo das minhas manhãs de sábado dedicadas às aulas de corte costura do clube de mães, diz sobre as horas passadas em bazares e em lojas de objetos usados, diz sobre a minha preocupação com o desperdício desnecessário e o consumo desenfreado, diz sobre o meu desejo em poder significar materiais que encontro. Assim como a produção de Dyana Santos¹⁹ diz sobre sua vivência como artista e mulher negra, sobre o legado tecnológico de seus familiares que reflete no seu uso poético da costura e da metalurgia, sobre as estruturas sociais e coloniais que persistem na atualidade, e sobre reparações e resgates históricos.



Dyana Santos, *Lar doce lar*, 2020.

19 Dyana Santos (1987) é artista e pesquisadora mineira que utiliza objetos, instalações e esculturas em aço para refletir sobre suas vivências e aspectos sociais que envolvem, principalmente, a intersecção entre classe econômica, gênero, sexualidade e racialização.

Se esses artistas contemporâneos citados estivessem em outro momento histórico, provavelmente estariam fazendo outras coisas de formas diferentes do que fazem hoje. Se hoje posso me afirmar como artista-costureira que utiliza têxtil e objetos de segunda mão como material pictórico, é porque já saímos da trincheira verticalizada das categorias rígidas para ocupar esse horizonte ampliado de categorias mistas. Não que seja simples ou fácil, afinal, a arte contemporânea ainda é uma construção social – por vezes ambígua e seletiva – que não depende apenas do artista, mas também da atuação de diversos agentes do circuito artístico. Mas ainda assim, é uma área desafiadora que me empolga, me instiga a continuar explorando as múltiplas questões dos inúmeros agoras.

Parte 2 - Práticas pictóricas contemporâneas

No caso atual, a 'pintura' se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais ponto de referência.[...] O que temos, então, é uma arte que tende a se perder para fora dos seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo.

(KAPROW, 2006, p.43.)

Vimos no capítulo anterior que a Arte Contemporânea abriu inúmeras possibilidades em todos os campos de produção simbólica, que agora assumem várias formas a partir de diferentes elementos e conceitos. Penso que pintar é dar cor a algo, seja com tinta ou objetos cotidianos. Durante a graduação, me dediquei a experimentar as possibilidades da pintura a partir do meu repertório têxtil e de materiais de segunda mão. Hoje entendo essas experimentações como práticas pictóricas, produções que se baseiam em princípios dentro do campo pictórico utilizando a cor como recurso visual para a criação artística sem limitar seus meios, métodos ou relações. Na organização deste trabalho de conclusão de curso identifiquei cinco verbos que descrevem essas práticas pictóricas frutos da interseção entre a pintura e o têxtil. Ações presentes no meu processo criativo enquanto artista-costureira, são elas: **rasgar, cortar, cobrir, costurar e vestir.**

2.1 Rasgar

A grade curricular da Escola de Belas Artes me introduziu a uma rotina de produção a partir das disciplinas de Pintura Projeto e Ateliê de Pintura I, II, III e IV. Gostei tanto de participar dessa dinâmica que cursei também o Ateliê III de Artes Gráficas, na tentativa de ampliar cada vez mais meu repertório linguístico. Às vezes, utilizava o ateliê como o espaço para procurar algo que eu não sabia que havia perdido. Como aconteceu durante a greve de 2023, período que continuei frequentando o ateliê de Pintura pelo hábito da procura e da pesquisa. Não tinha um trabalho para entregar, ou um prazo para atender, mas precisava estar ali.

Naquele momento estava com dificuldades de pintar algo que eu gostasse genuinamente. Acabei acumulando várias pinturas (ruins), as quais tentei consertar diversas vezes, mas nada conseguia resolver os problemas que elas escancararam para mim. Mesmo assombrada pela frustração, ainda continuava frequentando o ateliê em busca de soluções. Identifiquei-me com a figura do Mau Pintor, “[...] *aquele que identifica a imperfeição da pintura e mesmo assim continua sua busca. Sabendo da impossibilidade de alcançar a terra prometida [...]*” (HOUAYEK, 2019). Com diversas tentativas fracassadas de finalizar os trabalhos de maneira satisfatória, percebi que a construção nem sempre é o caminho que procurava. Às vezes, a destruição seria a única saída. Decidi encerrar aquele ciclo de frustrações de maneira quase violenta: retirei as pinturas de seus chassis e as rasguei com minhas próprias mãos.

Sabe-se que a utilização de suportes flexíveis como telas feitas em tecidos tramados por fibras naturais, como o linho e algodão, é uma prática comum dos pintores desde o Renascimento. A pintura sobre tela é uma parente próxima do têxtil, e mesmo pintado, o tecido ainda é tecido - continua sendo um suporte constituído de trama e urdume, linhas entrelaçadas, passíveis de serem rompidas. Ao conhecer bem esse material enquanto costureira, consigo remanejá-lo de outra maneira. Na costura, existem macetes que facilitam o trabalho com os têxteis. Um deles é chamado de “piquê”, que se trata de um pequeno corte feito nas bordas do tecido que serve para diversas finalidades como marcação, caimento, acabamento e divisão. Essa última, em específico,

que me auxilia no rasgo das pinturas: faço um piquê nas extremidades da tela separando os fios e fragilizando a trama para que o tecido se rompa com mais facilidade. Após definir a largura que desejo para as tiras, puxo as partes separadas pelo piquê com as mãos, fazendo um rasgo em linha reta. O rompimento das tramas cobertas de tinta faz um som forte, quase performático, um grito de resistência vindo de um material frágil o suficiente para ser destruído manualmente. Esses cortes poderiam ser feitos com uma tesoura, já tentei assim fazê-los, mas a tesoura cria uma linha rígida uniforme que não me interessa. Prefiro continuar apresentando bordas esgarçadas, resultados da prática imperfeita de rasgar com as mãos. Apesar do método destrutivo e agressivo, ao rasgar estas telas pintadas não estou tirando deste material o status de pintura, muito pelo contrário. Ao demonstrar que a pintura e o têxtil podem ser manipulados de formas semelhantes, também estou mostrando que a pintura não é uma disciplina completa em si e isolada das outras, mas sim um espaço aberto a interferências e contaminações transdisciplinares²⁰.

Essa prática de rasgar pinturas deu início a série *Estudos de Anatomia*. Anatomia é uma palavra de origem grega, composta pela junção de “*ana*”, (separadamente), e “*tomia*” (corte). Com a combinação dessas partes, chegamos a definição de “cortar em partes”, uma descrição possível do processo metódico de produção dessa série. Esse método segue as seguintes etapas:

1. A tela pintada é separada do seu suporte, o chassi de madeira
2. Essa superfície, separada do suporte, é cortada e rasgada em tiras a partir do rompimento das fibras do tecido pintado, exibindo as tramas desfiadas em suas bordas
3. Essas tiras rasgadas são enroladas em si mesmas, formando uma bobina, na tentativa de evidenciar a lateral do tecido e exibindo os desfiados do tecido e os vestígios de tinta que foram aplicadas naquela pintura.

²⁰ Pensando a transdisciplinaridade como uma “navegação entre ilhas do saber [...] referida a um problema específico e de interesse mútuo” (BRANDÃO, Carlos A. L. 2008)

4. Depois de rasgadas e enroladas as telas são inseridas dentro do chassi de madeira, que agora atua como uma moldura, que comprime o material como forma de fixação e como suporte que permite que sejam colocadas de pé.



Cristina Rovesse, Como pintar? da série Estudos de Anatomia, 2024.
Acrílica sobre tela rasgada e madeira, 20 x 15 x 4 cm, frente e verso.

O primeiro trabalho dessa série foi intitulado de “*Como pintar?*”, uma pintura-objeto de vinte centímetros de altura, quinze de largura e cinco de profundidade, que permanece de pé sem necessidade de um suporte. Apesar do pequeno formato final, foram usadas várias telas e fragmentos para conseguir preencher todo o espaço do chassi. Com o tempo, e com o desejo de ampliar a série, surgiu o desafio de conseguir a quantidade de material necessária para continuar produzindo essas pinturas-objeto. Começo a compartilhar com meus amigos e colegas da Escola de Belas Artes minha ideia de mostrar pinturas pela lateral, como bobinas de vestígios coloridos, e eles me ajudaram perceber que não faria diferença se as telas fossem pintadas por mim ou qualquer outra pessoa, devido o processo de destruição e reformulação que esconde a imagem inicial da tela e sua respectiva autoria. Muitos desses colegas me doaram telas que não gostavam mais, exercícios de pintura que pretendiam descartar mas não sabiam como. Comecei a coletar nos ateliês telas abandonadas, danificadas, descartadas ou recortes, sobras e restos que encontrava. A partir dessa coleta e da colaboração de outros artistas, consegui construir o maior exemplar da série que consegui realizar até hoje, com cinquenta centímetros de altura e largura por seis de profundidade, intitulei o trabalho de *Plastia Anatômica* (2025). O sufixo “*plastia*” remete ao ato de modelar algo, em dar uma determinada forma. Anatomia, como já dito anteriormente, significa cortar em partes. *Plastia Anatômica* me parece ser a descrição técnica mais aproximada do que fiz nesse trabalho. Cortar pinturas em partes modelá-las como queria. Tornei pinturas rejeitadas por mim, e por outros autores, um objeto que funciona visualmente e plasticamente. Cada tela foi agrupada em uma única bobina, conseguindo observar a diversidade de dimensões e paletas presentes nas telas coletadas.



Cristina Rovesse, *Plastia Anatômica* da série *Estudos de Anatomia*, 2025.
Telas rasgadas e madeira, 50 x 50 x 8 cm.

Acredito que esse experimento com pinturas rasgadas ainda tenha muito o que se desdobrar, como a série *Aspiro ao Equilíbrio*²¹ (2025) que comecei bem no momento em que estava concluindo a disciplina de ateliê IV. As bobinas são montadas usando apenas um prego, mantendo a pintura equilibrada em seu lugar mais familiar, na parede.



Cristina Rovesse, Levitação da série *Aspiro ao Equilíbrio*, 2025.
Óleo e acrílica sobre tela rasgada, 23 x 5 x 15 cm.

Acredito que ainda há muito a ser feito e explorado nessa materialidade. Um infinito rompimento com a Pintura, romper com seus limites, mas sem abandoná-la.

²¹ O título atribuído a esta série é uma referência direta ao livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986) do artista carioca Hélio Oiticica, a obra é um marco na teoria da arte brasileira.



Cristina Rovesse, Corda-Bamba da série Aspiro ao Equilíbrio, 2025.
Acrílica sobre tela rasgada, 42 x 4 x 13 cm.

2.2 Cortar

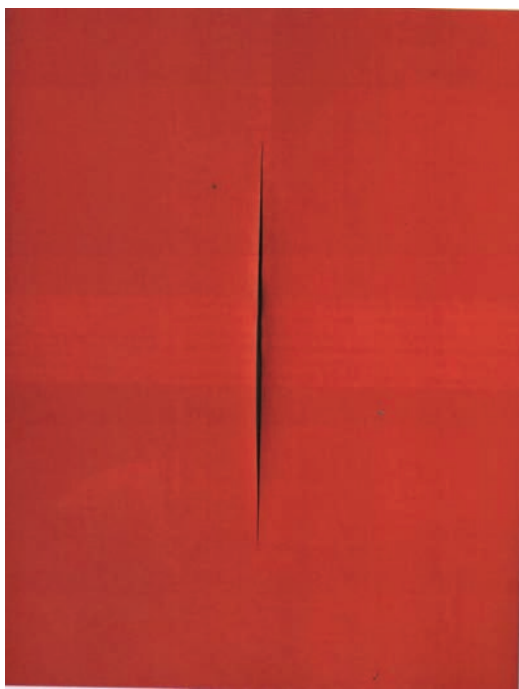
Claro que não é a primeira vez que alguém decide cortar uma pintura. Muito antes de mim, Lucio Fontana²² já tinha apresentado seus *Conceitos Espaciais* (1949-1968), telas monocromáticas marcadas por de furos e cortes. Fontana nos lembra de que a tela não é mais uma janela, mas um objeto físico, um corpo que ocupa espaço tridimensional e que está sujeito a agravos, danos e machucados, como qualquer outro corpo. Fontana foi uma figura amplamente reconhecida, se tornando motivo de discussões e trabalhos posteriores, como a série satírica *Homenagem a Fontana* em que o artista brasileiro Nelson Leirner²³ produz quadros monocromáticos de tecidos industrialmente tingidos com a presença de um zipper ao centro.

Como artista-costureira, me intriga a utilização de Leirner de aviamentos e tecido para discutir pintura. Para mim, trabalhos como esse demonstram que os conhecimentos de corte-costura tem muito potencial de agregar para a área da pintura, e vice-versa. Como na série *MOLDES* que produzi no período de férias entre as disciplinas de Ateliê I e Ateliê II de Pintura. Nela me proponho a reutilizar um acervo de revistas Moda Moldes²⁴ que ganhei da mãe de um colega, que já não costura mais. Os mapas de modelagem me encantam por suas curvas e anotações de vocabulário prático — orientações como juntar, pregar, dobrar, vincar estão presentes nestes mapas de peças numeradas para facilitar a confecção da peça de roupa — que é familiar para quem costura.

22 Lucio Fontana (1899-1968) foi um artista italo-argentino, pioneiro em cerâmica, pintura e escultura. É o fundador do Espacialismo, movimento que buscava romper com a tela tradicional. É mais conhecido por suas telas monocromáticas com furos e cortes, chamadas “Conceitos Espaciais”.

23 Nelson Leirner (1932-2020) foi um artista intermídia paulista, conhecido por sua obra crítica, irreverente e polemista. Suas obras muitas vezes eram realizadas a partir da apropriação de objetos presentes na cultura de massa. Seu trabalho, marcado por ironia e questionamento, buscava desafiar o sistema de arte e suas convenções sociais.

24 Moda Moldes é uma revista brasileira conhecida por seu foco em “faça você mesma”. Ela é direcionada a mulheres com habilidades de costura, oferecendo tendências de moda e dicas de estilo. O principal diferencial é que a revista acompanha o mapa de modelagem (moldes) para que as leitoras façam as roupas em casa. Seu conteúdo visa incentivar a costura e o aproveitamento de tecidos a partir da criação manual.



Lucio Fontana, *Conceito espacial - espera*, 1967.



Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana*, 1967.

Decido então utilizar os mapas de modelagem não apenas como guias de costura, mas como guias de pintura, na tentativa de realçar as curvas, anotações e devaneios presentes nesses emaranhados de linhas e códigos. A pintura como metáfora para recortar as formas despercebidas ou embaralhadas nestes mapas. Para realizar esses trabalhos, começo aplicando cola sobre uma tela estilo painel, com trinta centímetros de altura e largura, e depois fixando uma página com os moldes. Depois observo atentamente as marcações presentes no recorte que utilizei e escolho as linhas que serão seguidas e preenchidas com tinta, me restringindo às três cores — vermelho, verde e azul — que também são códigos já presentes nos mapas. A pintura é feita utilizando muitas camadas diluídas de tinta acrílica, buscando criar sobreposições transparentes e quase chapadas, conservando algumas informações presentes no papel colado e criando interações entre as diferentes cores.

Esses moldes de revista são feitos sobre papel muito frágil, e exigem de mim certo cuidado e atenção na manipulação para que não sejam danificados. Acredito que essa seja uma série que veio para equilibrar o impulso destrutivo com o qual eu trabalho, entendendo que alguns trabalhos precisam de delicadeza para continuarem potentes. Esta série com a apropriação foi essencial para que eu passasse a me interessar por outros suportes de papel como o livro, que foi um grande de desdobramento do meu trabalho.



Cristina Rovesse, série MOLDES, 2024. Acrílica e página de revista de modelagem sobre tela, 30 x 30 cm cada.



Detalhe de 23 (2025) da série MOLDES com anotações dos mapas de modelagem

Meu primeiro livro de artista foi construído na disciplina Ateliê de Pintura 3 na Escola de Belas Artes. Recebi um livro de segunda mão, com o título impresso na capa dura: *La Peinture Espagnole*. Nunca li a obra escrita em francês, mas ela me fez companhia no ateliê por semanas, até o momento que foi contaminada pelas pinturas com que dividia o espaço. Foi um processo orgânico, as pinturas rasgadas conviviam lado a lado com esse livro no espaço de ateliê, até que eles acabaram se contaminando por contato, por proximidade. A arte contemporânea é feita por contágios.

Após a construção de *La Peinture*, fui à procura de um espaço para continuar desenvolvendo e aprofundando essa proposta de livros de artista. No final do ano passado procurei o professor Marcelo Drummond com o trabalho em mãos.



Cristina Rovesse, La Peinture da série Julgue o livro pela capa, 2024.
Tela rasgada, lona crua e capa de livro, 35 x 23 x 5,5 cm.

Queria mostrar o resultado da minha aproximação entre a Pintura e as Artes Gráficas, e também, gostaria de entender melhor aquele acontecimento. Pedi por orientação, para que assim pudesse me dedicar a produção de uma série de livros, que ao invés de páginas e palavras, eram preenchidos por telas e pinturas. O campo aberto da arte contemporânea permite deslocamentos e encontros inesperados.

Buscando compreender melhor as possibilidades do objeto livro enquanto meio de arte, encontro a obra de Paulo Antonio Silveira *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008) uma pesquisa que nos propõe a pensar as questões específicas do livro de artista (e também do livro-objeto) a partir dos gestos de ternura e a injúria, sendo um gesto de preservação e o outro de danificação. Foi muito fácil identificar minha metodologia com o que Silveira define como um gesto de injúria:

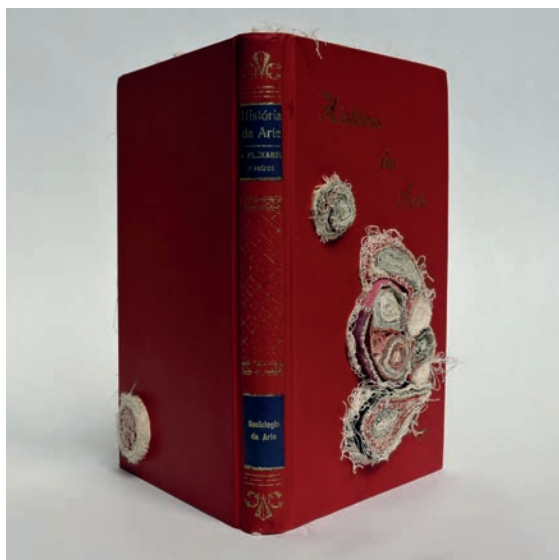
Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. E dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. E dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. (SILVEIRA, 2001, p.28)

Faço um ferimento no livro, pois o mutilo ao dividir o miolo da capa e sem me atrever a ler seu conteúdo. Perfuro-o e insiro pinturas enroladas em bobinas. Desmonto o objeto-livro e o torno um objeto-pictórico. Talvez minha posição seja irreverente perante esses objetos sacralizados: o livro e a pintura. E talvez, essa irreverência me permite ser livre para analisar as partes que constituem o objeto, decidir o que me interessa mais em cada um deles. Interesse-me pela capa dura, que é o cartão de visitas do livro, a porta de entrada de maior requinte. A capa dura é um material de prestígio, um símbolo de status, algo que agrega valor. Nas capas duras, tenho uma curiosidade especial pelos títulos impressos que são, para mim, combustível de reflexão conceitual e contestação artística. Mesmo o livro de capa dura pode ser violado, retirado de suas vestes rígidas e deixado com o miolo nu. A capa dura pode ser violada, perfurada, infectada por uma outra matéria que antes não lhe pertencia, a Pintura. Coleta pinturas em ateliês de colegas e conhecidos, e coleta livros em cestos de doação e sebos. Gosto de escolher os livros por suas capas, e por isso decidi intitular essa série como *Julgue o livro pela capa*. Até o momento, ela é composta por quatro trabalhos: *La Peiture* (2024), *História da Arte* (2025), *Enciclopédia*(2025) e *O Vermelho e o Negro* (2025). Para cada um desses exemplares, realizei uma intervenção diferente, buscando testar as formas possíveis de recompor o objeto Livro-Pintura.

Insiro na capa do livro de *História da Arte* telas rasgadas enroladas em si mesmas. Bobinas circulares, volutas esfarrapadas. Também o preenchimento de fiapos, de telas virgens, lonas que não foram pintadas. Afinal, o que é a História da Arte se não um emaranhado de linhas e convergências com imagens expostas

e/ou ocultadas? O conteúdo dos meus livros de artista não são palavras, nem figuras, mas um aglomerado de materiais decompostos e recompostos, são metáforas visuais para o imaginário ser o conhecimento em Arte. Além do caráter visual, construí o trabalho como objeto interativo, possível de ser manuseado pelo público, permitindo que seja aberto, fechado e lido a partir dos mesmos movimentos de outros livros.

Periodicamente, acontece no espaço Piscinão da Escola de Belas Artes uma feira, que dispõe de diversos produtos como roupas, acessórios, artigos de papelaria, velas, e livros usados. Nessa feira encontrei o exemplar da editora Abril da obra *O Vermelho e o Negro*. A decisão da intervenção se baseou em uma decisão cromática, inspirada no título da capa. Apenas telas pintadas em tons de vermelho e preto poderiam preenchê-lo, junto a fiapos de lona crua. Ao invés de enroladas, as telas são sobrepostas horizontalmente como alusão às linhas textuais. Mesmo com a proposta de leitura linear, as informações encobrem-se umas nas outras. Apesar de produzi-lo pensando na possibilidade de ser interativo, o trabalho acabou se tornando uma experimentação frágil e difícil de manipular.



Cristina Rovesse, *História da Arte*, 2025.
Telas rasgadas e lona crua sobre capa de livro, 22,5 x 15 x 2,5 cm.



Cristina Rovesse, *O Vermelho e o Negro*, 2025.
Tela rasgada e fio sobre capa de livro, 21 x 14,5 x 3,5 cm.

Em uma das minhas visitas à Biblioteca Estadual localizada na Praça da Liberdade, encontrei um belo exemplar da Enciclopédia Mirador Internacional nos materiais disponíveis para doação. Levei-a comigo e fiquei animada para trabalhar com as possibilidades desse material. Dessa vez decidi manter o miolo, brincar com a ideia de um livro que não se abre mais para ser lido, e começo a perfurar a capa e o miolo na tentativa de abrir um buraco que atravessasse todo o livro. Enquanto me dedicava na longa tarefa que havia me proposto, Marcelo me apresentou a série de recortes do artista Jorge Macchi²⁵. Me intriga, especialmente, a obra “Ouro Preto” em que o artista recorta quase todo o conteúdo das páginas de um jornal, deixando permanecer apenas a estrutura de colunas, e um título. Acho que Jorge Macchi gosta tanto de títulos quanto eu.

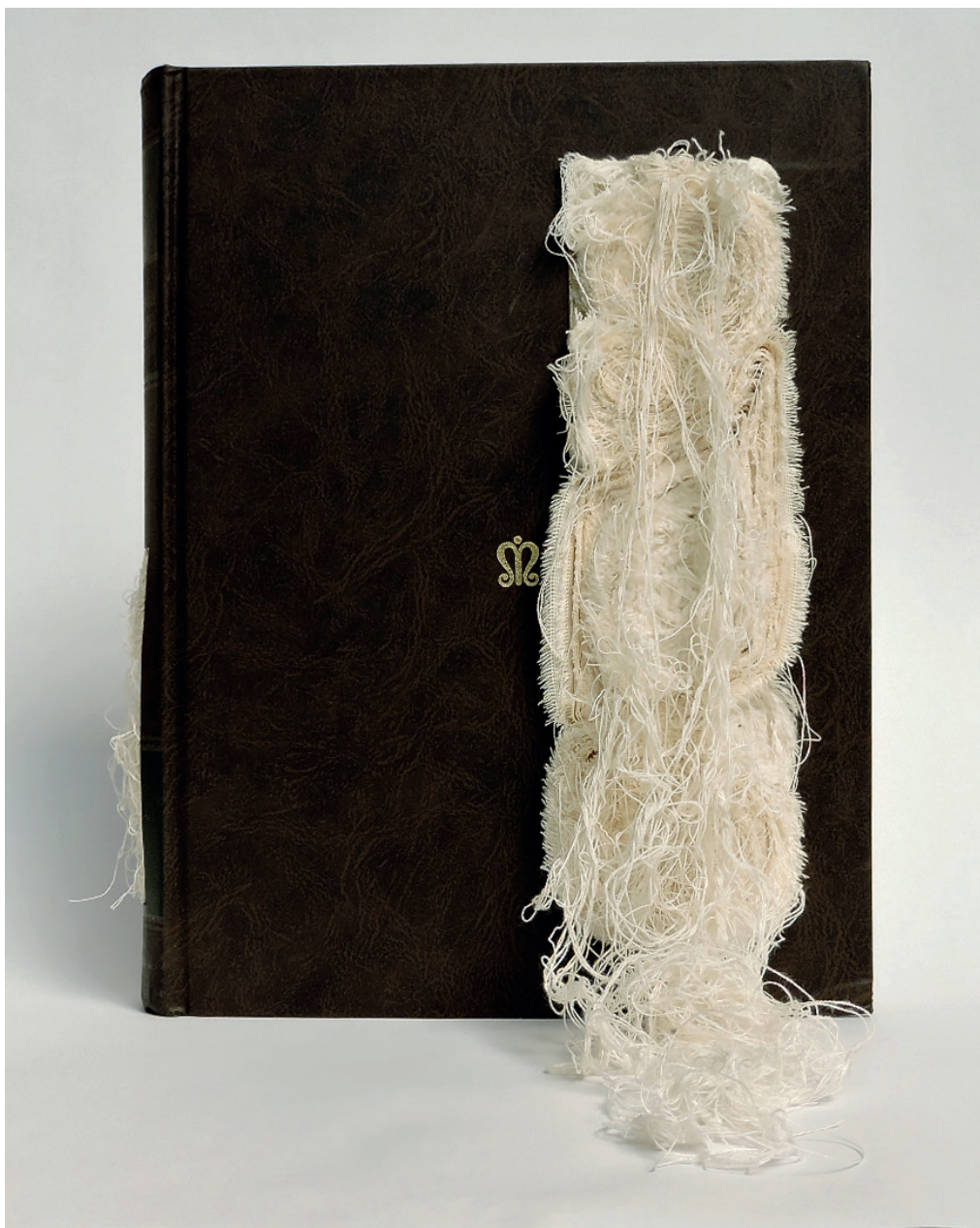
Pensando nesse material gráfico, desapropriado de suas informações, decidi me dedicar a retirar todas as imagens que haviam na enciclopédia. Deixei apenas as estruturas das páginas com seus textos. Depois de conseguir atravessar o livro com recortes, coleí suas páginas para selar o miolo em um único bloco de folhas. Com um livro sem imagens, decido acrescentar telas cruas ao seu interior. Bobinas de tecido de algodão enrolados em si mesmos, que se desfiam e transbordam do livro selado.

No espaço de ateliê, estes livros não são mais como já foram um dia no passado, os rolos de pinturas rasgadas não são mais apenas pinturas como já foram um dia, os moldes não são apenas moldes, nem mesmo os tecidos são os mesmos de antes, pois agora eles são objetos artísticos e participantes ativos de minhas práticas pictóricas. Talvez isso seja uma metamorfose, uma metáfora ou um contágio entre categorias? Não procurei uma resposta definitiva, e talvez não seja preciso procurar, talvez seja essa indefinição o mais interessante neste momento.

25 Jorge Macchi (1963) é um artista argentino conhecido por suas obras que exploram a fragilidade da realidade e a ilusão através de materiais e objetos cotidianos. Sua produção transita entre a escultura, a instalação, o vídeo e o desenho, frequentemente subvertendo a lógica e o sentido.



Jorge Macchi, Ouro preto, 2009. Papel, 35 x 56 cm.

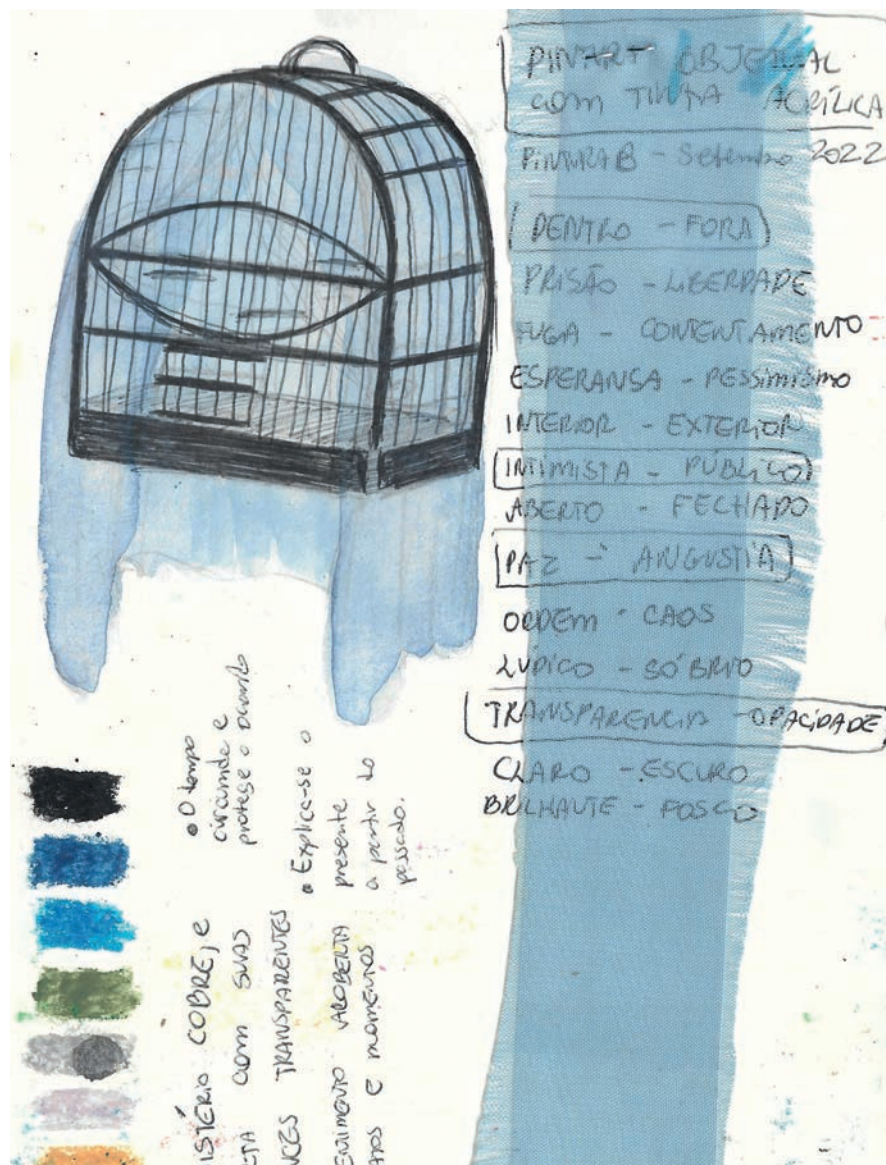


Cristina Rovesse, Enciclopédia, 2025. Lona crua e livro, 30 x 23 x 4 cm.

2.3 Cobrir

O cobrir é uma espécie de intermediação entre o corpo e o mundo utilizando camadas de tecido, que é sem dúvidas o material com que mais mantemos contato físico durante nossas vidas. Estamos diariamente cobertos por eles, além de cobrirmos nossos objetos e nossas casas com eles. Ao cobrir nossos corpos e nossos objetos com esse material, podemos estar intermediando nossa presença física com aquilo que nos é externo. O têxtil é essa superfície de cor, textura e fibras que atua como mediadora simbólica entre nós e o mundo, ou como proposto por Hugo: *[...] a pintura como pele, que se torna uma superfície de contato com o mundo, com o outro.* (HOUAYEK, 2011, p.27) O tecido cobre o nosso corpo e o protege das intempéries do mundo.

A primeira vez que utilizei um tecido industrialmente colorido como material pictórico foi em um trabalho de 2022 para a disciplina Pintura B, ministrada pelo professor Lincoln Volpin. O exercício era pintar, com tinta acrílica, um objeto à escolha do aluno. À procura de algo que me parecesse interessante, encontrei uma gaiola de passarinho na casa dos meus pais que seria descartada devido a algumas grades quebradas. Em uma atitude um pouco irreverente ao exercício proposto, crio e executo um projeto em que a gaiola seria coberta por um tecido azul transparente, de composição plástica que tornava o material análogo à composição da tinta acrílica. A partir do projeto, o professor Lincoln disse que só consideraria o trabalho como entregue e concluído se toda a gaiola fosse pintada com tinta acrílica, grade por grade, detalhe por detalhe. E assim o fiz, pinte todo o objeto de tinta acrílica fosca, e ainda acrescentei como suporte as pernas de uma banquetta quebrada que havia na sala de aula. Penso que cobrir o objeto, seja com tinta ou tecido, diz mais sobre a Pintura do que um debate sobre técnicas.



Anotações do trabalho para Pintura B



Resultado finalizado do trabalho para Pintura B

A semelhança desta proposta com a obra *O terapeuta* (1937) de René Magritte não foi intencional nem planejada, só conheci esse trabalho de Magritte depois de concluir a disciplina, mas devo admitir que foi uma feliz coincidência da arte. Hoje, ao observar a minha gaiola e a de Magritte, percebo que nessas propostas o tecido da gaiola não atua apenas como um ornamento, mas como uma informação simbólica.



René Magritte, *O terapeuta*, 1937.

Cobrir é um ato de acolhimento e aconchego, mas também de omissão e mistério, e pode nos ajudar a perceber ou facilitar a nossa cegueira. Enquanto prática pictórica, dá a possibilidade de criar narrativas e simulacros, como na proposta de intervenção urbana intitulada *Arte em situação de rua* (2023) realizada em diferentes espaços da Universidade Federal de Minas Gerais Campus Pampulha.



Cristina Rovesse, *Arte em situação de rua*, 2023. Intervenção em espaço público.

O trabalho consiste na exposição, em espaço público, de seis diferentes almofadas feitas de tule transparente, preenchidas com papel pardo/kraft, posicionadas e cobertas para provocar a ilusão de que há ali uma pessoa em situação de rua. Costurei as almofadas e preenchi-as usando de referência as dimensões do meu próprio corpo, e utilizei dois cobertores (vermelho e cinza) que foram usados nas cinco diferentes montagens, em diferentes espaços. O simulacro de pessoa, ora era destacado pelo vermelho, ora era neutralizado pelo cinza a ponto de passar quase despercebido na paisagem. Imaginei que a intervenção poderia despertar a curiosidade das pessoas a ponto de quererem ver o que havia debaixo daquele cobertor, por isso, escrevi nas almofadas o título do trabalho “ARTE EM SITUAÇÃO DE RUA”. A proposta surgiu a partir do meu espanto com a quantidade de pessoas que encontro diariamente nesse estado de vulnerabilidade em Belo Horizonte, cenário muito diferente do qual eu estava habituada em Brumadinho. Mas acredito que mais potente do que as motivações são os acontecimentos perante ao trabalho.

As montagens foram realizadas, entre os dias 22 de setembro e 5 de outubro de 2023, em lugares diferentes do campus: Faculdade de Letras, Praça de Serviços, Reitoria, Escola de Belas Artes e no Restaurante Universitário.

Depois de montar o trabalho, passava pelo menos uma hora observando e fotografando à distância as interações — ou a falta delas — espontâneas dos transeuntes com a imagem. A maioria das pessoas passava direto, sem nenhuma interação, o que tornou cada aproximação ou olhar atento muito mais significativos. Em sua quarta montagem, o trabalho permaneceu na porta da Escola de Belas Artes até o dia 4 de outubro. Neste dia encontrei o trabalho totalmente bagunçado e desmontado, o que significa que houve uma interação de desmontagem do trabalho. Além disso, encontrei bilhetes junto à intervenção relatando situações próprias de vulnerabilidade, até uma laranja oferecida como alimento para a figura que nunca se levantava. No mesmo dia, fiz a última montagem em frente ao Restaurante Universitário, no dia seguinte o simulacro (almofadas) desapareceu, o que restou foi a coberta vermelha e as fotografias que registrei.



22/09/2023 Montagem Faculdade de Letras UFMG



26/09/2023 Montagem Escola de Belas Artes UFMG



22/09/2023 Montagem Praça de Serviços UFMG



22/09/2023 Montagem Reitoria UFMG



05/10/2023 Montagem Restaurante Universidade UFMG

2.4 Costurar

Levou tempo para que eu entendesse que a pintura não precisava ser uma prática solitária, mas que poderia se relacionar com a costura, dividindo o uso da cor com linhas, agulhas e tecidos. Alguns acasos foram cruciais para que eu entendesse que não precisava escolher pintar ou costurar, mas poderia unir as duas práticas.

Um certo dia ao caminhar pelos corredores da Escola de Belas Artes, encontro uma montanha de materiais jogados ao chão que seriam descartados. Eles haviam sido retirados das salas do curso de Teatro em uma faxina, e estavam dispostos para doação. Ao revirar os papéis, calçados, restos de figurinos e cacarecos diversos, me deparei com um vestido vermelho monocromático de festa, com bordados de miçangas e babados na saia. Mesmo que não tivesse intenção de vesti-la, aquela peça parecia preciosa demais para ser deixada ali. Decidi levar a peça comigo para o ateliê, onde ela conviveu com as pinturas realizadas na disciplina de Ateliê I de Pintura. Ao dispor a peça de roupa sobre uma tela vermelha, o professor Lincoln pontuou que a Pintura é um gênero que aceita companhias e que havia ali algo interessante para se explorar. O vestido foi costurado à mão junto à tela, prezando pelo caimento curvo que se assemelhava às abstrações — como *Curva* (2023) — que eu estava fazendo naquele momento. Com a mistura do vestido e da tela pintada, intitulei-o de *Se lembra de sexta passada?* (2023), um trabalho em que os babados e volumes vermelhos eram tão pictóricos quanto a tela monocromática que o acompanhava.



Cristina Rovesse, Curva, 2023. Acrílica sobre tela, 50 x 50 cm.



Cristina Rovesse, *Se lembra de sexta passada?*, 2023.
Acrílica e vestido sobre tela, 120 x 70 cm.

No semestre seguinte, com a disciplina de Ateliê de Pintura II ministrada pela professora Christiana Quady, decido dar continuidade aos trabalhos que misturam costura e pintura. Para isso reúno meu acervo de retalhos e roupas garimpadas para trabalhar a costura sobre tela, explorando a cor e as especificidades de cada tecido como possibilidades pictóricas. Muitos testes foram frustrados, desmontados e reformulados, até que finalizei dois trabalhos dentro dessa proposição: *Já me viu navegar?* (2024) e *Me ensina a dançar?* (2024). Este primeiro é produzido a partir da costura de diferentes retalhos de tons frios em camadas horizontais, criando uma espécie de degradê do prateado liso no topo da tela ao azul escuro felpudo na base.



Cristina Rovesse, *Já me viu navegar?* 2024. Tecido sobre tela, 50 x 50 cm.

Me ensina a dançar? (2024) em que eu desmonto um vestido verde de pregas e o costuro sobre um chassi de tela, enfatizando as formas e volumes que o material me oferece. Estes três trabalhos foram costurados à mão e têm seus títulos compostos por perguntas abertas, quase sugestões narrativas. Talvez isso seja o reflexo do processo experimental, que desperta mais perguntas do que respostas.



Cristina Rovesse, *Me ensina a dançar?*, 2024.
Vestido e madeira, 80 x 50 cm.

O processo de costura à mão é muito lento e delicado, com o tempo senti a necessidade de crescer a escala do meu trabalho em tecido. Então começo a utilizar minha máquina de costura portátil com cada vez mais frequência no ambiente de ateliê. Mas ainda precisava de uma motivação para impulsionar minha costura enquanto proposta pictórica de grande escala. Até que em meados de 2024, a proposta de exposição coletiva *Buscar Horizontes: transbordar e transdisciplinar* foi aprovada no edital de ocupação de espaços da Funarte MG e agendada para acontecer entre janeiro e fevereiro de 2025. Esse projeto expositivo foi construído e executado voluntariamente e coletivamente por estudantes de diferentes cursos da UFMG como Artes Visuais, Museologia, Filosofia, Arquitetura e Urbanismo, Design de Moda e Cinema de Animação e Artes Digitais; se propunha experimentar e observar como as áreas do conhecimento interagem entre si através dos transbordamentos presentes na Arte Contemporânea. Nessa exposição tive a oportunidade de projetar e executar a instalação *Me afogo para não morrer de sede* (2025), em que me proponho a reunir roupas e tecidos de segunda mão em uma grande colcha de retalhos para interagir com o espaço expositivo. Foram seis dias costurando na Funarte, e durante a montagem o trabalho se tornou uma espécie de correnteza têxtil que iniciava nas estruturas do telhado e escorria até o chão.

Depois da realização desta instalação, guardei comigo a colcha de retalhos costurada, e a utilizei para realizar outra proposta de instalação, dessa vez sobre o outdoor da Escola de Belas Artes. O trabalho intitulado *Cartas difíceis demais para escrever com minha caligrafia* (2025) foi selecionado na 5ª edição do Edital Arte Aqui, do Centro de Extensão (CENEX) da Escola de Belas Artes. Aumentei o tamanho da grande colcha de retalhos e a fixei com grampos, pregos e amarrações no outdoor, sua exposição iniciou no dia 7 de abril e deveria ocupar o outdoor até o dia 26 do mesmo mês, mas aconteceram intercorrências inesperadas durante esse período.



Fotografias do processo de costura e montagem da instalação
 Me afogo para não morrer de sede (2025) exposta na Buscar Horizontes:
 Transbordar e Transdisciplinar na FUNARTE MG



Cristina Rovesse, *Me afogo para não morrer de sede*, 2025. Instalação.



Cristina Rovesse, *Cartas difíceis demais para escrever com minha caligrafia*, 2025.
Intervenção pública composta de tecidos sobre outdoor, montagem do dia 7 de abril de 2025.



Fotografia do processo de montagem da intervenção no outdoor

No dia 15 de abril, ao passar em frente ao trabalho, notei que alguns pedaços do trabalho estavam sumindo, uma renda preta e um lurex verde. A instalação estava sendo descosturada e arrancada de forma inesperada, sem minha autorização ou consentimento. Mas zelando pelo período de exposição, eu ajusto a montagem e mantenho o trabalho público. O dia seguinte (16/04/2025) amanheceu com chuvas intensas. Enquanto estava indo à aula em meio ao temporal, notei que o trabalho estava muito diferente. Um grande tecido vermelho que compunha a colcha de retalhos já não estava mais lá, novamente decido ajustar o trabalho para seguir com a exposição. Até que na manhã do dia 17 de abril, a caminho de uma aula, percebi a grande ausência de cor no espaço. O outdoor estava completamente vazio, despido da colcha de retalhos em que eu o agasalhei. Não há intempérie que se compare à ação da mão humana. A montagem resistiu ao sol, vento e tempestade, mas não resistiu à complexa disputa material que existe nos espaços públicos.

E se essa instalação acontecesse dentro de uma galeria? Será que teria o mesmo fim? Quão simbólico esse misterioso roubo pode ser? O expositor de uma instituição vinculada ao fazer artístico que estava disposto no espaço público de uma universidade federal, foi despido gradativamente sem qualquer tipo de autorização. O que isso diz sobre as violências que ocorrem diariamente em espaços públicos?

A Divisão de Segurança Universitária foi acionada e o registro de ocorrência foi realizado. Mas não pude deixar esse afronte sem resposta, por isso, escrevi uma carta. Em estêncil escrevi: **Agora, tente despir minha nudez.** Essa ficou exposta no outdoor até o final do período expositivo, como um segundo ato necessário para encerrar a trama. O título da intervenção se potencializou depois dessa resposta, se tornou uma narrativa poética e simbólica que não diz apenas sobre um roubo de uma produção artística, mas sobre a disputa agressiva de corpos e vestes em espaços públicos. Toda essa história agora é parte constitutiva do trabalho apresentado, pois a arte contamina a vida e vice-versa.



Cristina Rovesse, Cartas difíceis demais para escrever com minha caligrafia, 2025.
Intervenção pública em estêncil sobre outdoor, montagem do dia 17 de abril de 2025.

2.5 Vestir

Cada roupa, cada tecido, cada aviamento ou cada objeto têxtil carrega consigo um potencial simbólico, eles conseguem nos transmitir sensações como acolhimento, desejo, repulsa, curiosidade, entre tantos outros. Pensando no vestir como ação de cobrir um corpo, as intervenções anteriormente citadas *Arte em situação de rua* (2023) e *Cartas difíceis demais para escrever com minha caligrafia* (2025) também poderiam ser pensadas como um trabalhos de vestimenta? Ou será que o vestir está mais atrelado à relação das roupas com a cultura material? Acredito que a experiência de realizar estes trabalhos, citados anteriormente, tenha atuado como um pontapé inicial para que começasse a olhar para a memória dos trajes e para meu próprio corpo como potenciais de desdobramentos do meu trabalho. Como os corpos são vestidos? De onde suas vestes vieram? O que meu guarda-roupas diz sobre mim? Quais memórias e mistérios uma roupa pode guardar?

Apesar da facilidade que temos hoje em comprar roupas novas, através do crescimento expoente dos fast-fashions e lojas online, ainda tenho um apreço pelas lembranças e significados presentes nos artigos de segunda mão. Apreço esse compartilhado com o escritor Peter Stallybrass, que em seu livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor* (2008), defende que as roupas não são apenas itens efêmeros da moda, mas depósitos de memórias corporais e afetivas:

Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. (STALLYBRASS, 2008, p.14)

Além de trocar roupas com pessoas da minha família, também tenho o costume de frequentar bazares e brechós próximos a mim. Em uma das minhas visitas ao bazar beneficente, encontrei logo na calçada uma peça que chamou minha atenção. Um corset de tule branco com bordados florais e rendas delicadas, com bojo, zíper frontal, estruturas rígidas nas laterais do tronco e alça regulável. Uma peça tamanho P em bom estado, acredito que tenha sido descartada pelo fato de ser considerada uma roupa íntima. Em bazares e brechós minimamente sérios, não se vende roupa íntima usada. Aquela peça despertou uma inquietação que me fez levá-la comigo, mesmo sem saber a origem da peça ou o motivo pelo qual havia sido rejeitado por suas donas anteriores. Ao chegar em casa, decidi cuidar do corset como se fosse parte do meu próprio guarda-roupas. Lavei, esfreguei, desinfetei, reparei todos os danos que encontrei. Mais do que lavar uma peça de roupa, eu curei um objeto. Voltando o olhar para etimologia, “cura” é um termo de origem latina que significa cuidar, zelar, tratar ou administrar. No contexto artístico, curar é o trabalho de uma curadora, alguém que faz uma curadoria, alguém que seleciona, organiza e preserva algo. Para mim *“Não sou de se jogar fora”*(2024) também é um trabalho curatorial.

Ao levar a peça de roupa para o ateliê, coloco-a em um chassi de tela. Vestindo a forma retangular como se fosse um corpo, também desloco um objeto de seu lugar no lixo para ser exibido como uma imagem sensível, capaz de provocar quem o vê assim como me provocou quando o vi. Ao expor esse objeto na parede, como uma pintura estaria exposta, sobre a mesma estrutura que um dia já foi uma tela, quero instigar e alimentar reflexões, imaginar histórias e memórias possíveis, contaminando a ideia que temos de Pintura com outros campos do sentir.



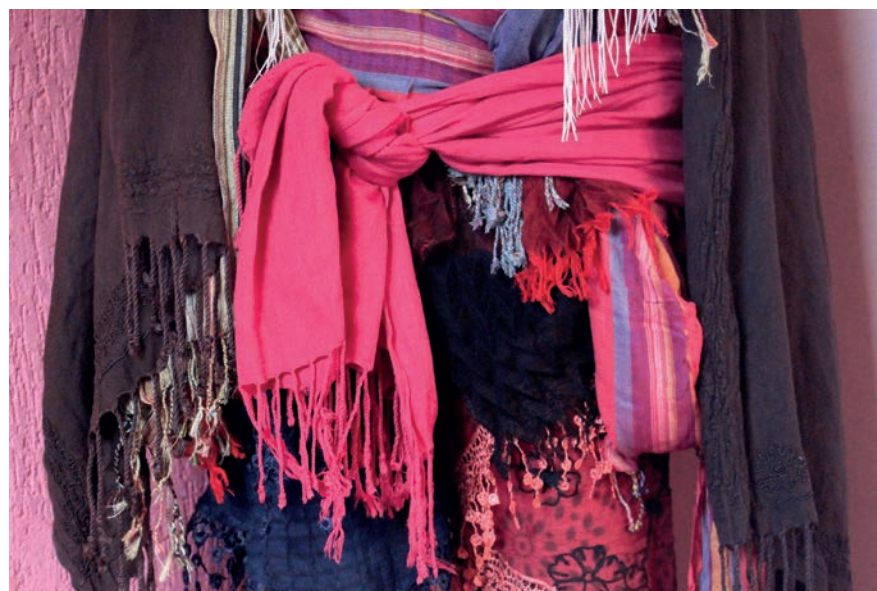
Cristina Rovesse, Não sou de se jogar fora, 2024. Corset e madeira, 40 x 30 cm.

Tenho o costume usar roupas que pertenceram a pessoas da minha família, jaquetas da juventude do meu pai, um vestido da minha mãe, e um acervo de roupas herdadas do meu falecido avô materno. Frequentemente me visto com suas camisas de botão que ficaram anos fechadas em seu guarda-roupas após sua morte, e que um dia as retirei de lá para colocá-las junto às minhas. Apesar das roupas viverem mais do que muitos corpos que as vestem, elas ainda são sujeitas a degradação do tempo e da sucessão de donos. No intuito de registrar esse meu acervo — pessoal, familiar e afetivo — realizei uma série de fotografias intitulada *Me visto de você* (2025). Nela, reúno as peças que pertenceram ao meu avô Antônio e as levo para a minha antiga casa de infância que hoje está vazia. Lá eu me visto com sobrepondo cada uma das peças deixando à mostra as camadas de cor, textura e as intervenções feitas por mim nas peças. Sou fotografada com auxílio da minha irmã Fernanda. A partir desse primeiro trabalho, passei a realizar outros trabalhos semelhantes a partir das roupas de outros membros da minha família, como as que foram do meu pai, Anderson. Reúno algumas calças, jaquetas e camisas de quando era jovem, e que hoje me acompanham na minha juventude, e realizei o mesmo procedimento do primeiro trabalho.

Talvez pela diferença de gênero, senti mais facilidade em realizar a proposta com roupas que foram de figuras masculinas do que figuras femininas. Motivada a continuar o trabalho a partir de peças que pertenceram à minha mãe, Eliana, passei a experimentar vestidos, saias, blusas, jaquetas, da mesma forma que fiz anteriormente. Até que me lembro da coleção de lenços e xales que ganhei dela, decidi experimentar formas possíveis de me vestir apenas com os lenços. Depois que as fotografias foram realizadas, percebi que os véus sobre a cabeça de uma mulher dialogam diretamente com as imagens de santas e madonnas presentes nas igrejas católicas que minha família frequenta. Não por acaso, minha mãe tem Maria como segundo nome, sequência de gerações de Marias. Por isso decidi chamar o resultado do trabalho fotográfico de *Maria* (2025). A figura de uma mulher que se mostra e se esconde entre muitas sobreposições que vieram antes dela.



Cristina Rovesse, Antônio da série *Me visto de você*, 2025. Fotografia



Cristina Rovesse, Eliana da série Me visto de você , 2025. Fotografia.



Cristina Rovesse, Maria da série Me visto de você, 2025. Fotografia.



Cristina Rovesse, Maria da série Me visto de você, 2025. Fotografia.

Considerações finais

*Um artista pode ser muitos, de vários modos e maneiras, mas somente se assim se quer ou requer.
(BASBAUM, 2013, p.21)*

Comecei costurar muito nova, muito antes de cogitar me graduar em Artes Visuais. Visitava as lojas de tecido da minha cidade com muita frequência, escolhia entre as cores de tricoline disponíveis qual delas se tornaria meu novo vestido e calculava a metragem de material que seria usada. A atendente da loja rapidamente separava a medida exata que pedi fazendo um piquê na borda do rolo de tecido e depois usava as mãos para rasgá-lo em linha reta. Depois de escolher a cor do meu vestido, chegava em casa e abria todo o tecido no chão do meu quarto para desenhar os moldes e cortar cada um deles com cuidado e precisão. Às vezes, antes de começar a costura, ansiosamente já me cobria com aqueles recortes, conferindo em meu corpo se as medidas das peças estavam adequadas para o que eu desejava. Depois, me dedicava à costura por horas, juntando os fragmentos em um único conjunto. Ao finalizar, me vestia com minha mais nova confecção cromática e observava no espelho o resultado de todo tempo dedicado. É necessário dedicação, tempo e paciência para construir algo que possa se orgulhar.

A graduação em Artes Visuais foi um momento muito importante para minha formação enquanto artista e profissional das artes. Aprendi que a arte contemporânea é uma área do conhecimento que aceita a companhia de outras, e me surpreendi com seu potencial transdisciplinar. A Escola de Belas Artes me ensinou muito sobre o vasto terreno em que a arte contemporânea está constantemente se expandindo. Sinto que meu percurso na habilitação de pintura foi como um desvio do caminho esperado, uma curva que me permitiu interagir simultaneamente com o têxtil e o pictórico. Mas um leve

desvio pode abrir caminho para que seja possível seguir uma nova rota, em que posso me assumir como uma artista-costureira, alguém que contamina o campo pictórico utilizando seu repertório têxtil, uma pintora que mantém suas tesouras e máquinas de costura sempre presentes no ateliê.

Tenho certeza de que estou apenas começando, e que ainda tenho muito caminho e pesquisa pela frente, e isso me anima. Hoje, ainda frequento as lojas de tecidos, mas também frequento bazares, sebos e comércios de objetos de segunda mão. Hoje, ainda uso têxteis para rasgar, cortar, cobrir, costurar e vestir, mas agora os utilizo como matéria pictórica de uma produção artística. Essas práticas — que antes realizava fora do sistema da arte — no contexto atual, podem se transformar em arte contemporânea, demonstrando as possibilidades e potenciais desse campo aberto que desejo continuar explorando.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BRANDÃO, Carlos A. L. *A transdisciplinaridade*. In: PAULA, João Antonio (org.). *A*



16

15

21

9

17

XOKO
DES
da revista,
do separadamente

16

15

21

9

46



transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista: Vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (org.). *Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

GREENBERG, Clement, *Pintura Modernista*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

HESEL, Katy. *A história da arte sem os homens*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 43.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea, v. 1, p. 87, 1984.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Publication Studio SP, 2016.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

