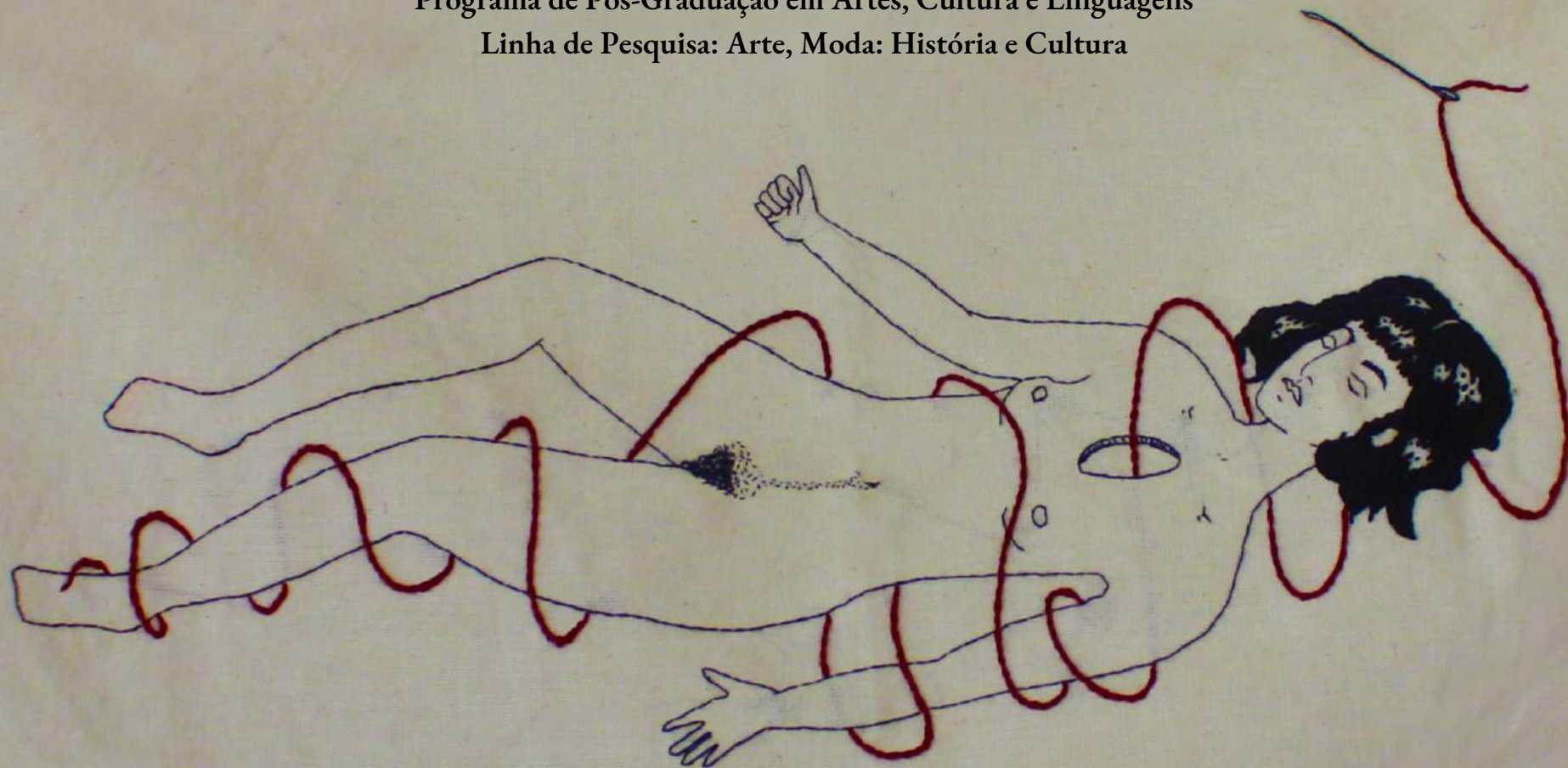


Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Linha de Pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura



LINHA, CORPO, TEMPO

gestos de uma
cartografia têxtil

Marina de Aguiar Casali Dias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosane Preciosa Sequeira

Juiz de Fora

2021

SUMÁRIO

Prólogo

Introdução.....1

1. Uma cartografia têxtil.....3

1.1 Confeccionar uma dissertação em artes.....3

1.2 Precisar de palavras escritas.....16

1.3 Observar teias de aranha.....23

1.4 Desenhar as coordenadas de um mapa-poesia.....40

1.4.1 Um breve comentário sobre a linearidade.....44

2. Notas de um trajeto.....46

2.1 Tecer um outro corpo.....46

2.2 Habitar um avesso do tempo.....56

2.2.1. Conversar com nossas linhas.....60

2.3 Errar.....61

2.3 Traçar um horizonte inquieto.....68

2.4 Falar a língua das linhas.....77

2.4.1. Anotar.....81

3. Tramas, amarrações e arremates.....83

3. Curar: construir um espaço ainda que em sonho.....83

3.1 Olhar para baixo.....85

3.2 Um tempo que escorre, um corpo que se desmancha.....89

Epílogo

Referências

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos - a melhor parte - têm sido escritos ao longo do tempo, e eu chorei todas as vezes que toquei nessas palavras. Gostaria de agradecer a todos aqueles que caminham comigo - esses sabem quem são. **Junto** é a delícia da vida. Quero saudar minha ilha, meu Desterro, que me acolheu como cria em sua água e que soube a hora de me mandar embora. O som das tuas ondas ecoa no meu nome.

Também quero beijar o chão onde piso, e agradecer Minas Gerais, que me recebeu com doçura de café. Aos amores que compartilharam comigo esse tempo e suas mudanças, enchentes, secas, assaltos e partidas de futebol. De gatos encontrados no lixo e vizinhos se conhecendo. De começos e términos. À Vavá, Theo, Elisa e Pekenó: meu bonde.

À Gabriela, minha parceira de empreitadas, de sonhos, com quem já faz tempo que emaranhei os caminhos. À Rosimary, pelo carinho incansável. À Rosane Preciosa: que caminho lindo de andar do seu lado a passo lento!

Agora, aos meus amores insulares: À Tatiana e ao destino que nos uniu. Ao Pedro, amigo que se transformou em amuleto. À minha mãe, que me ensinou a enfeitar o mundo com palavras. Ao meu pai, que dá à vida o tom do desafio. À minha avó, com todo o amor.

À Capes, pela bolsa concedida. A pesquisa brasileira é uma máquina de sonhos que merecem ser sonhados. Aos artistas que, como cigarras, escolhem viver cantando, e sabem que têm seu papel no mundo.

gracias a la vida que me ha dado tanto!





ter fé
que existem coisas
crescendo
por baixo da terra.



ter fé
que existem coisas
crescendo
por baixo da terra.

Prólogo

*Respira,
Enlaça,
Mergulha.*

*

E eu aqui, com um gato no cangote, a sala revirada de retalhos, me perguntando o porquê de fazer as coisas. Um estado quase que deplorável, mas, ao mesmo tempo, de uma liberdade de nunca antes. O gato não é bem meu, achei no lixo domingo passado. A casa já é quase que minha, mas ainda não tenho onde guardar os pratos.

Tudo parece estremecido, fragmentado. Não tenho conseguido escrever muitas linhas, mas tenho colecionado recortes, frases, fios dispersos das meadas. Nenhuma palavra me sai sem esforço, todas tortas, todas com dor nas costas. O que tenho por enquanto: **sambaquis**. Resquícios de um passado deixado para trás, pistas de um futuro ainda embaçado. Arqueóloga de mim mesma, tiro o pó da casa procurando indicações de como vim parar aqui. Talvez entre as páginas dos meus quadrinhos preferidos – não, já não sou mais a mesma. Não tenho tido paciência para minhas antigas manias. Também não tenho investido muito tempo em novas. Tenho bebido bastante. Comido miojo de vez em quando.

Apesar de parecer um tanto desesperador – eu de alguns anos atrás não sobreviveria nem uma semana nessa área cinzenta de fronteira

– tenho me sentido bem. Tão bem, que às vezes me estranho pensando ser algum tipo de **traição** comigo mesma, como se houvesse algo terrível dentro de mim querendo sabotar meu plano da vida inteira. O problema é que já nem lembro mais qual era esse plano.

Mas tenho algumas coisas que me dão sustentação, fios que me suspendem acima do abismo – e tornam a vertigem uma experiência deliciosa. Percebi agora, olhando minha parede coberta de desenhos, rascunhos, colagens, que tenho tido interesse em figuras suspensas, que pairam, flutuam. É curioso porque, no meu último trabalho sobre o qual me aprofundei, “Os avessos de nós”, retratei a maioria das personagens como enraizadas ao chão. Com minha vinda para Minas Gerais, minha entrada no programa de mestrado, minha mudança quase completa de cotidiano e de produção, esse chão desaparece. Me encontro, assim como muitos artistas que se desafiam a desenvolver um trabalho teórico-prático, suspensa. Como se pudesse olhar, de cima, meus desejos, meus desafios, e quase enxergo um objeto. Mas ainda não posso, de fato, tocar nada. Não tenho certeza sobre o formato que a escrita exige de mim, nem desenvolvi trabalhos práticos que sugiram uma serialização ou uma continuidade que possa dar fruto à uma exposição. O primeiro momento consiste neste movimento no ar. Na confiança plena no material que me arroteia, no amor incondicional pela fatura em seu momento mais dolorido - a pausa. Uma destas certezas que carrego comigo é a de que bordar é gerar um movimento dentro de mim, e que esse movimento é incorporado pelo meu corpo como uma forma de percorrer o mundo, de transitar no tempo.

Tempo, como um bolo feito sem carinho, embatuma. Há de se ter cuidado. E o que tem me ensinado a ter afeto, paciência, cadência, me feito sentir os segundos nas pontas dos dedos, tem sido a coreografia das mãos ao tecer. Sinto a trama como sinto meus poros e caminho, de ponto em ponto. Eu já não sei mais como cheguei aqui. Quem eu era, se perdeu. Desde que minha língua virou linha e meu corpo-carretel as coisas têm se desenrolado de um jeito incontrolável. Escapo, por todas as frestas possíveis.

Uma memória me atravessa: Elisete mostrando seus crochês, enormes e brancos, brilhando sob o sol do Sul.

Esse **silêncio** que preenche todos os cantos da casa. O terror. Conversava esses dias sobre o que penso da minha geração: muitos códigos, plataformas, mensagens, caracteres. Ações programadas e sempre positivas: curtir, comentar, compartilhar. O medo do silêncio e suas consequências, seus sussurros. A perda da sensibilidade para com a sutileza das coisas. Com as cicatrizes das gerações passadas, viemos ao mundo com essas palavras: Silenciamento, invisibilidade. Palavras que trazem um de cima para baixo, uma força, um murro.

Minha vó não sabe gritar. Nada além de um fiapo de voz. Criei essa recusa do silêncio, essa adoração pela fala, pelo som, pela **opinião**. Nada de errado com eles. Mas existem coisas verdadeiras demais para serem ditas. Perdi as coisas que se escondem entre as palavras, todas as lições do **vazio**.

Pista: Cris me disse, entre cafés e pão de queijo, que silêncio é semente.

E desse meu território desconhecido, esse purgatório, essa cadeira de sala de espera – eu encontro no silêncio esta pista. O silêncio é semente. E daí a minha crença inabalável de que algo está para acontecer, que existe vida por baixo da terra mesmo que nada tenha me chegado aos olhos. Estou diante de um **nó**. É inevitável.

Mas agora não sou mais a mesma. Me lembro do nó na garganta, o nó no peito, a cabeça emaranhada. Morria de medo e paralisava. Me debatia, mas o nó continuava ali.

Tecer ensina que os nós acontecem, como tudo que é natural e flui. O que resta é sentir. Com a ponta dos dedos, ensaio puxadas sutis com a agulha. Uma paciência cirúrgica. Um cuidado culinário. É tudo uma questão de calma e calma nada mais é do que a compreensão das coisas que acontecem, e o desejo de desvendar como e por que. É preciso respirar fundo, olhar de perto. Não detestar o erro, mas entendê-lo – é uma etapa do caminho como qualquer outra e qualquer resultado do processo se deve aos erros tanto quanto aos acertos.

Anotação: Honrar os nós e a oportunidade de desatá-los.

O corpo se torna nesse momento uma teia, uma rede, e coleta. E por enquanto é só.

Introdução

A presente dissertação pretende ser uma investigação teórico-prática sobre os processos poéticos e subjetivos desencadeados pelo gesto de tecer, com ênfase na prática do bordado. Consiste no acompanhamento dos movimentos e momentos da produção, de pesquisa, têxtil e textual, e suas contaminações entre si.

No primeiro capítulo, discorro sobre o método da cartografia sentimental apresentado por Suely Rolnik, através do qual busco compreender as gestualidades têxteis como modos de vida e de produção de subjetividade, mapeando os afetos que vão sendo produzidos a partir da leitura, da escrita e da tessitura. Entendo que estas coreografias gestuais são capazes de existencializar a diferença experimentada pelo corpo que se coloca vibrátil diante da trajetória da pesquisa acadêmica. E uma vez que a cartografia lida com este mapeando de forças micropolíticas, discorro sobre as estruturas que permeiam a produção acadêmica e que atuam como linhas duras que minam nossa compreensão do corpo como elemento vivo da pesquisa, território da produção de pensamento e sensação. O questionamento sobre o formato da pesquisa acadêmica segundo a lógica colonial e racionalista é composto por diversas vozes, dentre elas a de Jota Mombaça, Ailton Krenak, Edith Derdyk e Djamila Ribeiro, além de Suely Rolnik e Félix Guattari.

Alguns fatores se destacam ao longo do trajeto de pesquisa. Busca-se compreender a relação entre o corpo e a tessitura para além da

mecanicidade do gesto, considerando a prática como um modo de produção de subjetividade e de (re)construção de um corpo vibrátil. Assim, sugiro que quem tece, tece para si um novo corpo, incorporando os gestos performados sobre o tecido e performando-os na própria subjetividade, aprendendo a remendar-se, unir-se a outros corpos, desfiar o próprio rosto, e assim por diante.

Também tornou-se relevante investigar o fenômeno da experiência do tempo na contemporaneidade para questionar as possíveis dilatações e torções provocadas pela fatura têxtil. Além disso, a presença dos deslocamentos experienciados durante a pesquisa foi se tornando uma linha forte e determinante, demonstrando como pode ser provocado um emaranhamento de paisagens objetivas e subjetivas ao longo de uma trajetória, assim aprofundando-se a relação entre a compreensão das linhas e sua relação com a ideia de trajeto, viagem e processo. Apresenta-se, também, a questão da linguagem através de uma reflexão sobre o papel da escrita e sua relação com a fatura têxtil, compreendendo-a também como tessitura, a narrativa como trama e o ato de viver através da linguagem como um modo de dar sentido ao mundo que nos rodeia e aquilo que nos passa e nos atravessa.

O último capítulo pretende, diante do cenário no qual a pesquisa foi desenvolvida, traçar uma linha que se projeta para além do tempo presente, descrevendo uma possível montagem curatorial construída a partir desta produção, delineando algumas perspectivas sobre a prática da curadoria.

[...] há quem pense que o escritor escreve porque sabe. Acredita-se que o escritor entende e comanda os processos de criação de que ele é sujeito. Alguns escritores serão donos desse saber. Eu não. Eu escrevo porque não sei. A preparação para a viagem da escrita implica, no meu caso, o despojar de toda a bagagem. A construção de uma narrativa implica estar disponível. E para se estar completamente disponível há que deixar de saber, há que deixar de estar ocupado por certezas. Eis o que sucede no meu processo criativo: há uma sugestão que funciona como um grão de poeira que, suspenso no ar, irá convocar uma gota de chuva. Antes da obra, o que existe não é senão um nevoeiro. É crucial que não seja possível ver o caminho.

Mia Couto



1.1 Confeccionar uma dissertação em artes

Esta dissertação tem sido uma tentativa, um almejo, um sonho sonhado com muito carinho. Carinho por aquilo que gosto de fazer, pelas coisas que me encantam, pelas pessoas com quem tenho trocado, e por tanta coisa que tenho aprendido. Por muitas vezes duvidei ser capaz de existencializar em palavras todos esses afetos. Mas a gente nasce é para tentar. Espero ser capaz de transmitir ao leitor um pouquinho de toda a intensidade deste processo.

O que se pretende aqui? Primeiro, o registro de um trajeto que, como pesquisa em Poéticas Visuais, não almeja chegar em algum lugar ou a uma conclusão, muito menos apresentar uma hipótese finalmente comprovada. Uma investigação que se pretende no meio, sem começo e nem fim. Cavar brechas, comer pelas beiradas, desenvolver um jeito de falar sobre a minha produção em um diálogo com aquilo que tenho lido, assistido e observado; falar sobre os gestos que compõem esta trajetória; que se colocam como uma postura diante da vida, gerando pequenas singularidades cotidianas, através das quais o corpo encontra sentido diante do tempo. Tempo como este território em que habitamos. “Cotidiano como lugar praticado” (GUIMARÃES, 2017, p. 2516).

É uma missão difícil, e confesso que me sinto caminhando por linhas bem tênues. Sorte que as linhas gostam de mim, e eu delas.

*

As práticas têxteis, assim como outros meios, são técnicas que estiveram por muito tempo marginalizadas da história da arte acadêmica; o que se deve, em grande parte, à sua relação com os estereótipos de feminilidade e com os estigmas raciais, assim como sua grande importância na vida afetiva e econômica da classe trabalhadora. Negar o papel dos meios têxteis na história da arte e da humanidade foi uma forma de apagamento de sujeitos que não se enquadram no ideal do artista e sua aura de genialidade (NOCHLIN, 1971, p. 12). Foi possível, através desse mecanismo de desvalorização, baratear a mão de obra destas populações, desvalorizar suas produções culturais, e, no campo da identidade e da subjetividade, desvinculá-las da ideia de criatividade e de produção de significado através da prática artística.

Assim, percebe-se que a divisória entre arte e artesanato foi cunhada de forma estratégica, classificando tudo aquilo que não se

assemelhava às artes hegemônicas como artes menores, desmerecendo não apenas seus praticantes, mas também subjugando suas práticas culturais, muitas vezes tachadas como primitivas, no caso de populações originárias ou comunidades periféricas, ou fúteis, no caso das mulheres burguesas (BLANCA, 2014). O pensamento ocidental é fundado pela separação entre corpo e mente, ou corpo e alma. Diante desta separação, as práticas artísticas foram hierarquizadas, relacionando determinados fazeres ao campo mental e conceitual, enquanto outras, como é o caso dos meios têxteis, foram alocadas “ao reino mais baixo do corpo” (PAULS, 2017, p. 24). Nos interessa, aqui, entender que estas estruturas que envolvem a fatura - linhas duras que muitas vezes nos limitam tanto no fazer quanto na forma de falar sobre ele - devem ser compreendidas e desafiadas, e devem ser traçadas linhas de fuga que nos permitam existencializar estes afetos, considerando suas singularidades e abandonando uma perspectiva hierarquizada sobre o fazer. Mais adiante, nos aprofundaremos nas estruturas que permeiam as faturas manuais e que impedem seu reconhecimento, exatamente para que possamos compreender quais as potências do fazer têxtil em relação à produção de subjetividade. Também falaremos sobre as linhas que compõem as

estruturas micro e macropolíticas que nos rodeiam e existem dentro de nós, e suas propriedades em relação ao tempo, ao espaço e a criação.

*

Esta dissertação opta por um modelo teórico-prático, partindo da metodologia da Cartografia afetiva para acompanhar os movimentos desencadeados na paisagem subjetiva a partir dos gestos de tessitura. É vital compreender estas gestualidades como articulações de pensamento, um pensar manual - implicando a ideia do corpo como pensador (DIAS, 2011, p. 49). Pesquisar a partir desta perspectiva significa romper com o modelo racionalista cartesiano, que nos força a compreender o processo de criação de maneira linear, justificando as escolhas e procedimentos a partir de uma hierarquia entre mente, corpo e matéria. Considerar, portanto, as técnicas têxteis como importantes meios poéticos que provocam movimentos subjetivos naqueles que as praticam, podendo ter um potencial transformador na relação com a vida, consigo, e com o ambiente ao redor. Sugerir a existência de um devir-agulha, um

devir-tecido, um devir-fio. Criar máquinas que sejam corpos-carretéis e línguas-linha.

O que se propõe é uma investigação que explore formas de utilizar o tecer como um registro de um percurso subjetivo pelo corpo; percebendo a técnica como um processo mental que articula conhecimento (PAULINO, 2011, p. 9). Deste modo, este primeiro subcapítulo se propõe a levantar algumas questões sobre a fatura de uma dissertação teórico-prática, e as implicações que a pesquisa sobre o fazer como prática corporal tem sobre a produção. Em seguida, a partir das premissas delineadas no primeiro subcapítulo, me atento às questões específicas da fatura têxtil, discutindo as hierarquizações que tem impedido o estudo aprofundado destes saberes corporais pela cultura acadêmica ocidental, buscando encontrar formas de tratar das gestualidades do tecer como meio de produção de conhecimento e subjetividade.



Então, primeiro, é importante dizer - com um pouco de vergonha e bastante felicidade - que não tenho um problema, ou propriamente um objeto. Dos muitos escritos de artista que tenho lido, uma questão que me parece ardilosa é a identificação do problema para justificar uma investigação poética. Me pergunto se quero de fato resolver algo, descobrir ou desvendar, como sugerem as normas da pesquisa acadêmica. Será que a prática artística seria uma solução para alguma coisa? Cabe ao artista consertar o mundo? Sei, sentindo no corpo, que as práticas de arte dão sentido à vida e à existência. Mas *viver e existir* encontram sentido dentro da profissão pesquisadora?

Rosa Dias (2011), em sua interpretação de Nietzsche, descreve a vida como vontade criadora. Criar é, neste sentido, produzir continuamente a vida, é uma postura diante do e para com o mundo, do qual não somos anteriores, mas onde estamos inseridos. Assim, a criação como atividade humana, contínua e ininterrupta é, na verdade, tudo o que há.

Por isso não acredito em arte em espaço nenhum que não seja o da vida, que se desenvolva numa relação de vontade de expressão e de troca, na tensão fecunda entre fluxo e representação (ROLNIK, 1993, p.3). E que não se configura isolada de outros campos; fazer arte é um modo de vida e pode se inserir em qualquer instância daquilo que

chamamos de existência. São gestos - remendar uma camisa, mexer naquele vaso, escrever seu nome no banco da praça.

Vasculho meus pares para tentar entender meu papel como artista na instituição de ensino, tentando entender meu real motivo - problema? - e mapear aquilo que urge nascer de dentro de mim. É muito bom, então, mergulhar nos escritos de mulheres artistas para entender melhor esta nossa função, profissão que para mim ainda é opaca e nebulosa, principalmente nos cenários fumacentos de ferro e fogo dos últimos anos, em que ser artista significa se posicionar e ir de encontro a tudo aquilo que se faz vigente e hegemônico.

Não vou perder muito tempo com isso. Se eu decidir ficar presa nesse nó cego de achar que preciso encontrar um problema que há de ser resolvido por alguma coisa que eu faça, é muito difícil que eu saia do lugar. Inclusive, tem sido um desafio me mexer em meio a metodologias, teorias e tópicos tão ricos, mas tão atolados nas carteiras duras que não doem o lombo, mas também não acolhem a bunda. Assim, vou logo correndo para colo de Rosana Paulino, que com a sabedoria de muitos anos de prática, tanto plástica quanto teórica, me acalenta:

Não é de praxe, por exemplo, encontrarmos hipóteses em artes porque nesta área (ao contrário do que ocorre nas ciências) elas simplesmente não fazem sentido. Metodologias de trabalho e buscas de resultados podem flutuar de acordo com a progressão da pesquisa, em um contínuo

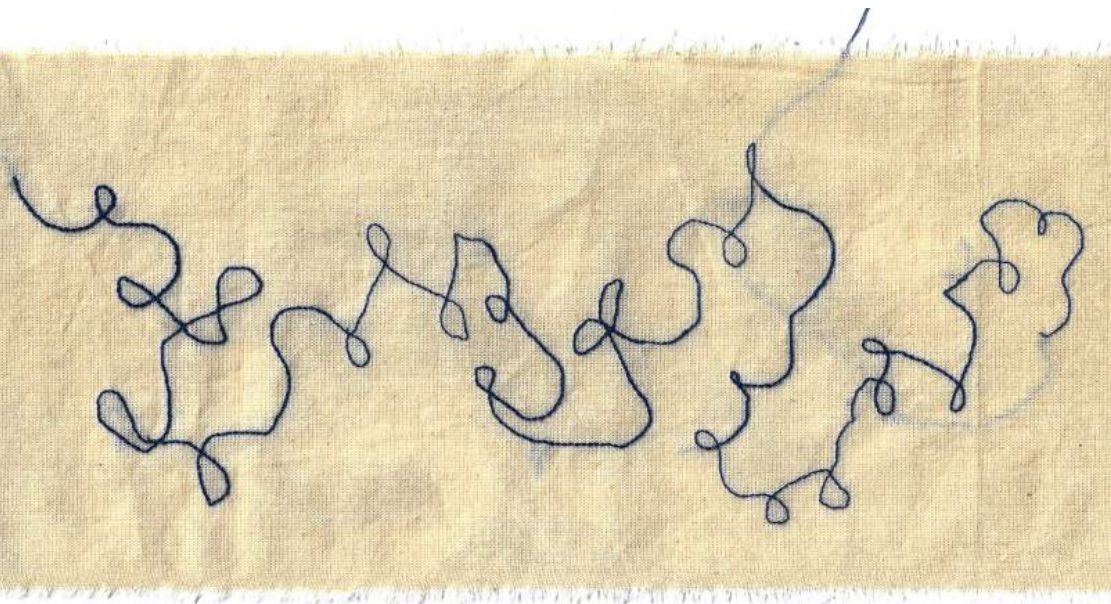
entendimento e expansão da maneira de se apreender e questionar o mundo. (PAULINO, 2011, p. 11)

Esta progressão da pesquisa, como fala Paulino, não pode ser captada por uma equação ou um gráfico: são movimentos que se passam dentro e fora do pesquisador, que tem como função cartografá-los, percebendo quais mundos nascem e quais deixam de existir. É através do gesto de tessitura que busco encontrar este modo de aprender, apreender e questionar o mundo - é a medida que estes gestos ganham sentido no meu corpo que eu compreendo de que maneira devo me posicionar diante da pesquisa.

Acredito que a sensação de não ter um objeto ou hipótese provém da minha inconformidade com o que um objeto ou uma hipótese devem ser - como se parecem, como se apresentam. Percebo o desenvolvimento da pesquisa acadêmica de maneira muito similar ao de um trabalho artístico: sei os tópicos que quero levantar, sei dos autores com quem me interessa em dialogar - ou seja, conheço meu material e desejo experimentar com ele - mas ainda desconheço o que ele virá a ser. E não me interessa prever ou antecipar sua forma, ao contrário, me encanta acompanhar o objeto se revelando aos poucos, criando vida e se permitindo ser visto e tateado. Deste modo, não é um salto no vazio, uma negação completa da forma, mas uma busca por uma compreensão mais carinhosa do que as formas são e como se revelam, a partir de redes de acaso que culminam em estados a serem cartografados. Venho refletindo que o objeto de pesquisa no campo teórico-prático das artes

visuais - ou melhor, esta coisa de pesquisa, viva e vibrante - nasce de um processo muito parecido com o da própria forma. Sugiro que ela nasce a partir do momento que se revela ao corpo. Para que isso aconteça, múltiplas temporalidades devem se encontrar ao acaso determinando o momento da revelação - uma luz, um som que faz desviar o olhar, alguém que lhe aponte. Ou ainda uma textura inusitada, um musgo que assusta os pés, uma seda que escorre nas mãos. Assim, o corpo percebe a forma e o olho nota pela primeira vez o seus contornos.

O objeto da pesquisa, neste sentido, foi se revelando para mim ao longo do processo. E foi fazendo suas exigências, requerendo um modo, um formato, foi aos poucos mostrando a que veio. Foi desta maneira que se deu minha relação com a minha coisa de pesquisa, num primeiro momento emaranhada demais para fazer-se perceptível - ainda assim presente, pulsante, viva mesmo que escondida.



Paulino também argumenta que muitos pesquisadores não percebem de forma nítida a função do texto que acompanha o desenvolvimento de um trabalho prático. Desse modo, a autora sugere duas funcionalidades principais da produção teórica que acompanha a produção plástica: expandir a compreensão sobre a mesma, e trazer esclarecimentos técnicos. Ou seja, espero que através deste texto seja possível compreender o trabalho plástico em relação com as leituras, as exposições e as demais experiências que acompanharam o processo de criação e de escrita. E, também, falar sobre a materialidade do processo - minha relação com as linhas e os tecidos, a escolha dos temas tratados nas obras, apresentar rascunhos e resquícios da produção plástica.

Isso não perpassa, porém, por uma tentativa de explicar o trabalho, mas sim tornar nítidas as referências teóricas foram que utilizadas em sua produção, demonstrando também de que maneira a técnica conduz certas escolhas sobre as mesmas. Paulino ressalta a importância de compreender a técnica como um processo mental, o que resulta no levantamento de uma questão: Que tipo de saber a arte gera?

Diante deste questionamento, foi necessário buscar material que dissertasse em específico sobre a pesquisa em arte, para que, dessa maneira, eu pudesse entender como me posicionar diante do objeto - ou da falta dele. A leitura do livro *Gesto Inacabado* (SALLES, 1998) foi muito relevante neste sentido, pois, apesar de debruçar-se sobre os procedimentos da Crítica Genética, pôde auxiliar na compreensão da função de uma pesquisa em poéticas visuais. Salles afirma que a Crítica Genética tem como foco a compreensão processual de uma obra, ou seja, desafia uma concepção simplista da produção artística que pode tender à uma narrativa linear e cronológica, ou, ainda, pode ser mitificada através da imagem do Grande Artista ou Gênio, uma pessoa dotada de um poder atemporal e misterioso (NOCHLIN, 1971, p.12), cuja inspiração provém de uma fonte divina e quase inexplicável.

Salienta, portanto, a atenção ao “ir-e-vir da mão do criador”, buscando encontrar vestígios, rascunhos e registros de influências externas sobre a criação da obra. Assim, é possível inserir sua produção no tempo a partir de uma rede complexa de relações que possibilitam o engajamento do artista no processo de construção plástica. Segundo a

autora, “quando nos aproximamos da materialidade do processo, podemos conhecê-lo melhor” (SALLES, 1998, p. 12).

Quando refletimos sobre e nos aproximamos da materialidade, estamos diante do desejo de dar forma. Segundo Ingold (2012), o gesto de dar forma é movimento, ação, é uma relação entre forças e fluxos, nos quais o artista se insere não como agente, e sim como um participante. Deste modo, o autor percebe os materiais não como objetos, que seriam fatos consumados, encerrados em si mesmos, mas como *coisas*: agregados de fios vitais que nos convidam a participar, fazendo com que a gente se engaje, junto deles, no processo de criação. Coisas são acontecimentos - como um carretel de linha, como uma agulha, como um copo de café - e se encontram sempre em estado de emaranhamento. Elas vazam, transbordam, são sempre capazes de se expandir e se conectar. As coisas são fios mesmo, fios através do tempo. São encontros em potência e nós nos enredamos com elas.

Dessa forma, assim como Ingold afirma que “tratar a pipa como objeto é omitir o vento”, tratar meu trabalho e seus materiais como objetos seria omitir todos os afetos que nos atravessam, todos estes ventos que nos movem. É preciso falar de uma produção junto aos materiais, inserida na vida e no cotidiano, compreendendo a amplitude deste parlamento de fios e a complexidade dos seus emaranhamentos, cartografando estes fluxos que estão em constante movimento e que atravessam as coisas.

Assim, a pesquisa compreende a criação das obras como um processo, estabelecido através de uma rede de relações - entre músicas,

filmes, livros, textos, momentos, materiais e pessoas - um movimento traçado no tempo aonde o artista e os materiais se encontram e se atravessam mutuamente, emaranhados.

*

“o que conta em um caminho, o que conta numa linha é sempre o meio e não o início nem o fim.” (DELEUZE e PARNET, p.24, 1977).

E, se a pesquisa em arte não necessariamente conta com um objeto a priori, tampouco propõe uma narrativa linear sobre a produção artística, faz-se necessário encontrar métodos que possibilitem tratar da criação como este movimento constante que se dá através dos fluxos entre materiais, afetos, pessoas, enfim, descobrir uma postura que se insira no meio da trama de relações que se estabelece no processo de investigação poética.

Desta maneira, três figuras se encontram na minha busca por um posicionamento diante da pesquisa: o cartógrafo, o sujeito da experiência e o corpo de passagem. O primeiro conceito, introduzido a partir de Rolnik, diz respeito ao acompanhamento dos movimentos do desejo. Ao contrário de uma representação estática, a cartografia busca atentar-se à constante transformação, o desmanchamento e a criação de mundos; visando “dar língua aos afetos que pedem passagem” (p. 1, 1987). Se percebermos a produção artística como gesto, é necessário acompanhá-lo. Através da tessitura ele se faz constante e recursivo. Desde

que os ossos se transformaram em agulhas e as peles ganharam outras peles sobre as quais foi possível inserir significado, história e mito, desde que o tecido se transformou em terreno, caminho e trajeto, e desde que o ir e vir da agulha tornou-se um modo de ir-e-vir no mundo, desde então este gesto nunca cessou. Por isso, não há começo nem fim, só meio. Só um gesto que se repete e se transforma através do tempo. É possível, apenas, colocar-se entre.

Dentro da lógica da cartografia, o gesto pode se tornar um modo de registro dos movimentos da subjetividade, assim como pode, ele mesmo, ser um desencadeador ou catalisador de devires. Para Zacarkin,

[...] juntamente ao pensamento consciente e a correspondência com os materiais, é possível conhecer as coisas em seu interior, engajando-se com estas matérias vibrantes e potencialmente sendo transformado por elas. Ao entrar em fluxo junto aos materiais que estão constantemente se transformando e evoluindo, um praticante de bordado pode também seguir seu próprio fluxo de consciência, deste modo entrando em um processo de devir através da fatura (ZACARKIM, 2017, p. 24, tradução minha¹).

¹ "Along with sentient thinking and the correspondence with materials, one is able to get to know things from the inside, engaging with these vibrant matters and potentially being also transformed by them. By entering a flow with materials that are constantly changing and evolving, an embroidery practitioner might also follow her or his own stream of consciousness, thus entering a process of becoming through making."

Compreende-se, portanto, o tecer como um modo de interpretar e habitar o mundo. Rolnik afirma que

[...] “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem em baixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1987, p. 2)

O cartógrafo é, desse modo, aquele que busca favorecer a passagem de intensidades. Para tal, é preciso fazer do corpo o fio condutor, acreditar nele como uma potência capaz de captá-las. Através de seu corpo vibrátil - um corpo capaz de tornar-se permeável aos afetos que o rodeiam, percebendo a vida das coisas e o brilho aceso que elas contêm dentro de si - ele acolhe esses fluxos de intensidade, encontrando formas de linguagem para tratar deles e para, de algum modo, existencializá-los. “Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.” (ROLNIK, 1987, p. 2). Neste trabalho, há espaço para todo tipo de coisa. Sejam frames de um filme, um momento vivido na rua, um

pedaço de poema ou uma letra de música; tudo pode ser passagem de intensidade; tudo que o corpo pode captar ao se fazer rede.

*tecer como registro da passagem do tempo, como registro da
passagem de afetos.*



Nosso segundo conceito, o sujeito da experiência, como formulado por Larrosa, encontra muitos pontos em comum com a figura do cartógrafo. Sugerindo a introdução do par experiência/sentido, em detrimento dos pares ciência/técnica e ainda, teoria/prática, o autor argumenta que pensar consiste em dar sentido ao que nos acontece. O saber da experiência é, portanto, fruto daquilo que nos passa e nos atravessa.

A experiência é adquirida através de uma postura passiva diante do mundo. Essa passividade não se traduz de forma alguma em impotência, muito pelo contrário, nos torna mais vulneráveis e suscetíveis aos afetos que nos rodeiam e existem em nós, seríamos capazes de adquirir este tipo de saber. “O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (LARROSA, 2002, p. 24)

Ao falar da etimologia da palavra experiência, Larrosa ressalta que ela traz o mesmo radical da palavra perigo, indicando a ideia de risco, de jornada ou de travessia. Tecer como método investigativo encontra potência exatamente nesse sentido, o de percorrer caminhos, traçar rotas, adentrar no território desconhecido da subjetividade, e por lá, encontrar as marcas que pedem para serem existencializadas. Como afirma Guimarães, o bordado “possui avesso e direito, como a própria experiência, como a própria vida. É travessia.” (GUIMARÃES, 2017, p. 2513). É também transformando a linha em trama que se aprende a

construir territórios, para em seguida adentrá-los; existencializar lugares subjetivos sobre os quais seja possível aplicar gestos recursivos que construam modos de pensar, de agir, de viver. Construir planos para que sejam atravessados, assim como a vida que se inicia, como afirma Guimarães, a partir do primeiro ponto, quando se rompe o tecido do óvulo para a entrada do espermatozóide.

O excesso de informação, por sua vez, opera de maneira contrária à experiência, provocando uma anestesia, um esgotamento; quando as notícias, leituras, enfim, os acontecimentos e as palavras não conseguem encontrar sentido no corpo. A informação opera pela velocidade, enquanto a experiência necessita de pausa e reflexão, basicamente, um respeito essencial pelo tempo das coisas. Foi preciso portanto pensar sobre a minha postura diante da pesquisa, especialmente em termos das cobranças de produtividade que muitas vezes existem no meio acadêmico, onde o excesso de produção e de consumo de conteúdo são vistos como sinais de uma pesquisa bem sucedida. Foi preciso escolher uma postura e encarar as suas consequências. Como diria Sequeira (2010, p. 18) “uma subjetividade poeta se expõe ao mundo e aguenta o tranco”. Aguentar o tranco significou compreender que o fio condutor da pesquisa deveria ser, de fato, o corpo, e aquilo que nele encontra sentido. Foram as leituras que me encheram os olhos d’água, que me arrepiaram os pêlos da nuca, aquelas que entraram neste trabalho. Apenas aquelas que posso traduzir em experiência. Palavras, imagens e gestos que foram jornadas, que me deram a mão e me

levaram para passear. Assim, este corpo-texto-têxtil precisou estar exposto. Ser esse “sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido” (LARROSA, 2002, p. 25), induz a um trabalho que traz a geografia dos afetos como sua coordenada principal, traçada por um corpo vibrátil que se faz suscetível a eles, aos gestos da fatura, ao tempo da ação e o tempo do silêncio, atento às potências do tato, da palavra e da matéria.

E assim, podemos chegar à nossa terceira figura, o corpo de passagem. A autora Denise Sant’Anna reflete sobre os fenômenos da subjetividade contemporânea, dando ênfase à percepção sobre o corpo no tempo presente. Ela atenta aos sintomas de virtualização desse corpo, um movimento de negação cada vez maior de sua materialidade - manifestado na repulsa por seus fluídos, ou na constante tentativa de “consertar” os sinais da velhice - afirmando que o sujeito contemporâneo encontra dificuldade em conciliar-se com esse corpo padecente, frágil, exposto, e em constante transformação. Isto também se relaciona, de certa forma, à divisória que separa a corporalidade do espírito, uma vez que “muito do imaginário ocidental associa o espírito à capacidade de passar por todos os lugares sem tropeço, atravessar qualquer porta ou pensamento, vencendo, livre de choques ou dificuldades, os limites do tempo” (SANT’ANNA, 2001, p. 24). Trata, a partir deste mote, a velocidade como um modo de vida contemporâneo que está diretamente ligado à negação do corpo como esse território de passagem, sujeito ao tempo e atravessado por afetos.

A recusa do tropeço é um sintoma da negação do momento de atrito, da negatividade. Mas o tropeço é parte da caminhada. É consequência de se olhar pra frente, ou pra cima. De distrair-se. Um tropeço no caminho é como um nó, faz com que se tenha de parar e recalcular o ritmo, retomar o peso do corpo, voltar a atenção ao trajeto, mostrando que nada é tão simples. Agradecer os nós pela oportunidade de desatá-los. Por obrigarem a praticar a delicadeza, a paciência, por chamar de novo a consciência corporal e espacial do percurso. Para Sant’Anna (2001), a velocidade anula o corpo, enquanto a lentidão nos permite senti-lo com mais intensidade, tornando-o real.

A lentidão se impõe portanto como uma postura, na construção de um modo de vida que permite intercalar diferentes velocidades, perder e ganhar o peso da matéria, percorrer trajetórias aceitando os diversos momentos da jornada. A vagarosidade do tecer me ensina a produzir um saber que se permite pausar, silenciar; permite que as ideias descanssem num baú que fica ao lado da minha cama. Toda bordadeira que eu conheço tem disso: trabalhos que pedem pausa, pedem para serem guardados porque não querem ser terminados ainda. E têm de ser respeitados, eles exigem esse respeito. Os fios podem ser criaturas bravas e teimosas. Existem também os trabalhos que não são trabalhos - são ensaios. São pontos soltos, retalhos de trama, que mantêm vivo um gesto sem pretensão de fim, que existem por si. Para Larrosa, o saber da experiência requer este comportamento:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

É preciso, portanto, desenvolver uma potência de escuta, de troca, de compreensão do vazio como espaço essencial da forma. E abraçar este lado da pesquisa onde existe negatividade, erro, insegurança e incerteza.

Assim, muitas vezes escrevi do fundo do poço. Tracei palavras trêmulas e me entreguei à gagueira ao falar de algo que, de tanto fazer sentido no corpo, não encontrava casa nas palavras. Tinha medo de que, ao encerrar os afetos na forma, eu acabasse assim os destruindo. Por isso, a escrita se faz em gesto, é o único modo possível. Que as palavras tragam sempre ecos e sussurros, sejam sempre rotas para outras palavras, movimentos traçados no papel. Houve momentos de silêncio total - quando eu digo momentos, eu quero dizer meses, e todos os dias, horas e

minutos que eles contêm. E por mais desesperadores que esses tenham sido, compreendo agora, quando as palavras me jorram pelos poros e dão a impressão de que sempre estiveram aqui, que foi no vazio que elas puderam nascer - exatamente porque havia espaço.

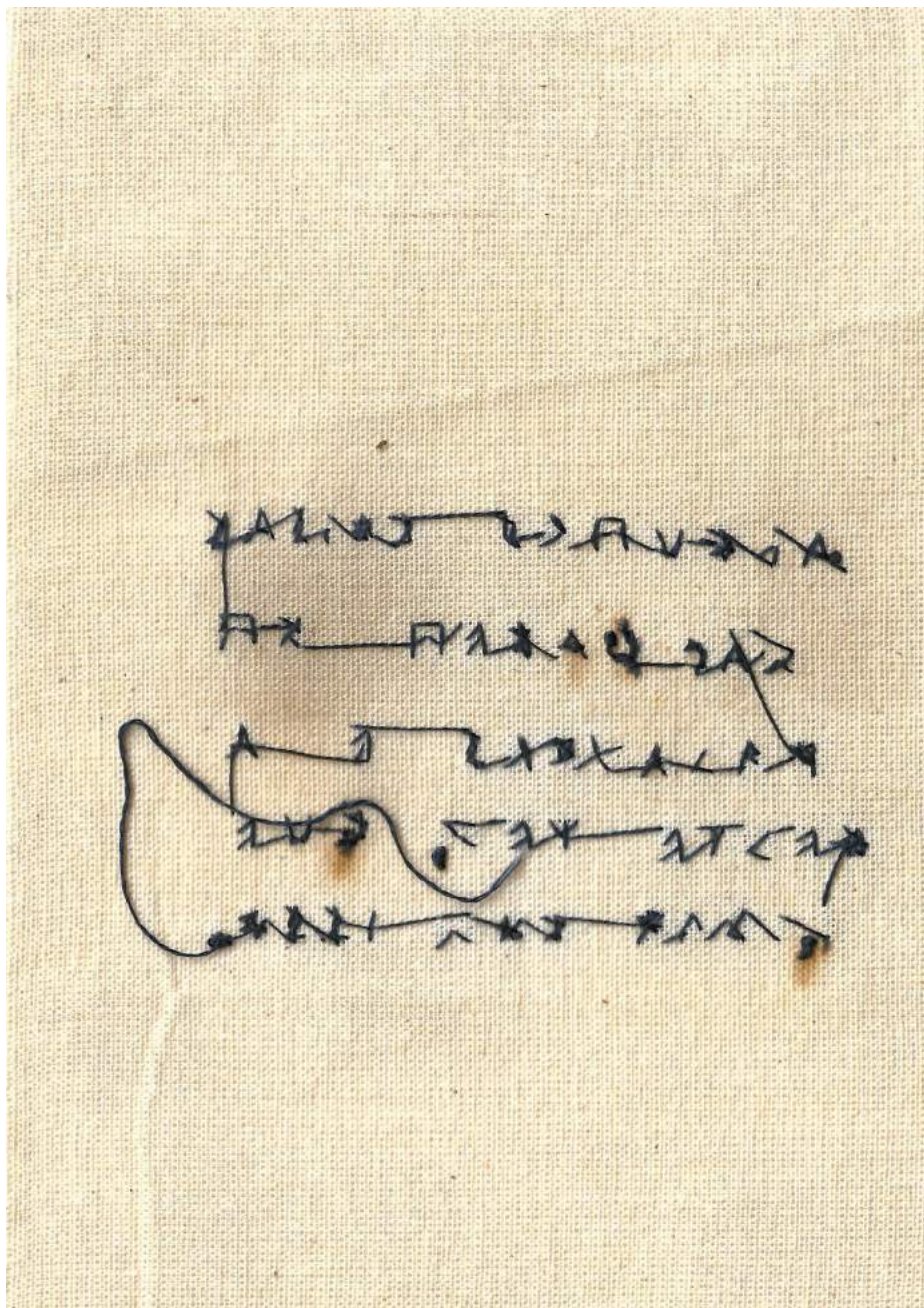
Este tempo é para contemplação e devaneio. Isto melhora nossa capacidade de criar. Trabalho para mulheres artistas não é apenas o momento em que escrevemos, ou fazer outras artes como pintura, fotografia, colagem, ou multimídia. Num sentido mais amplo, é também o tempo gasto em contemplação e preparação. O espaço solitário é às vezes um lugar onde os sonhos e visões entram e às vezes um lugar onde nada acontece. Ainda assim é tão necessário para ativar o trabalho quanto é a água para o crescimento das coisas. (HOOKS, 1995, p. 125, tradução minha²)

Foi uma estiagem intensa, dias secos e difíceis. Mas não desprovidos de poesia. Existem mundos subterrâneos que pulsam e alimentam, fazem a vida continuar ainda que quebradiça. Longos vazios se esticam no tempo, parados na preguiça agonizante de quem não pode

² “This time is space for contemplation and reverie. It enhances our capacity to create. Work for women artists is never just the moment when we write, or do other art, like painting, photography, paste-up, or mixed media. In the fullest sense, it is also the time spent in contemplation and preparation. This solitary space is sometimes a place where dreams and visions enter and sometimes a place where nothing happens. Yet it is as necessary to active work as water is to growing things.”

ainda. Na natureza há um tempo para se morrer, para secar, para esturricar-se ao sol, sabendo que, na primeira chuva, a vida volta a dar sinal. Através deste trabalho eu pude viver tudo isto.





1.2 Precisar de palavras escritas, bordadas

“Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica” (ANZALDÚA, 2000, p. 234)

Tenho a memória muito ruim. São poucas minhas lembranças de infância e adolescência que contêm imagens. Me lembro mais facilmente de cheiros, texturas, e principalmente de sensações. Minha infância teve a textura de seda do roupão da minha mãe, liso por fora, áspero por dentro, e cheiro de goiaba madura, pintando o chão de rosa e secando sob o sol de outono.

Também há o fato de que concedi à minha própria memória uma espécie de licença poética. Já não sinto mais a necessidade de ser fiel ao que de fato aconteceu, mas sim à marca que se fez em mim. Ao que *me* aconteceu. Sou fiel às cicatrizes que carrego, mesmo não lembrando muito bem o que fiz pra conquistá-las. E essa fidelidade se torna mais fácil quando existe possibilidade de sempre recriar a história, sempre aumentar um ponto, não por desonestidade, mas por conformidade de que a vida é feita para estar sempre sendo criada, editada, montada e tecida.

Por isso essa versão dos fatos é uma invenção, uma fábula. Talvez este trabalho por completo o seja. Mas a marca deixada por ela é das mais reais, e da mais sincera insinceridade.

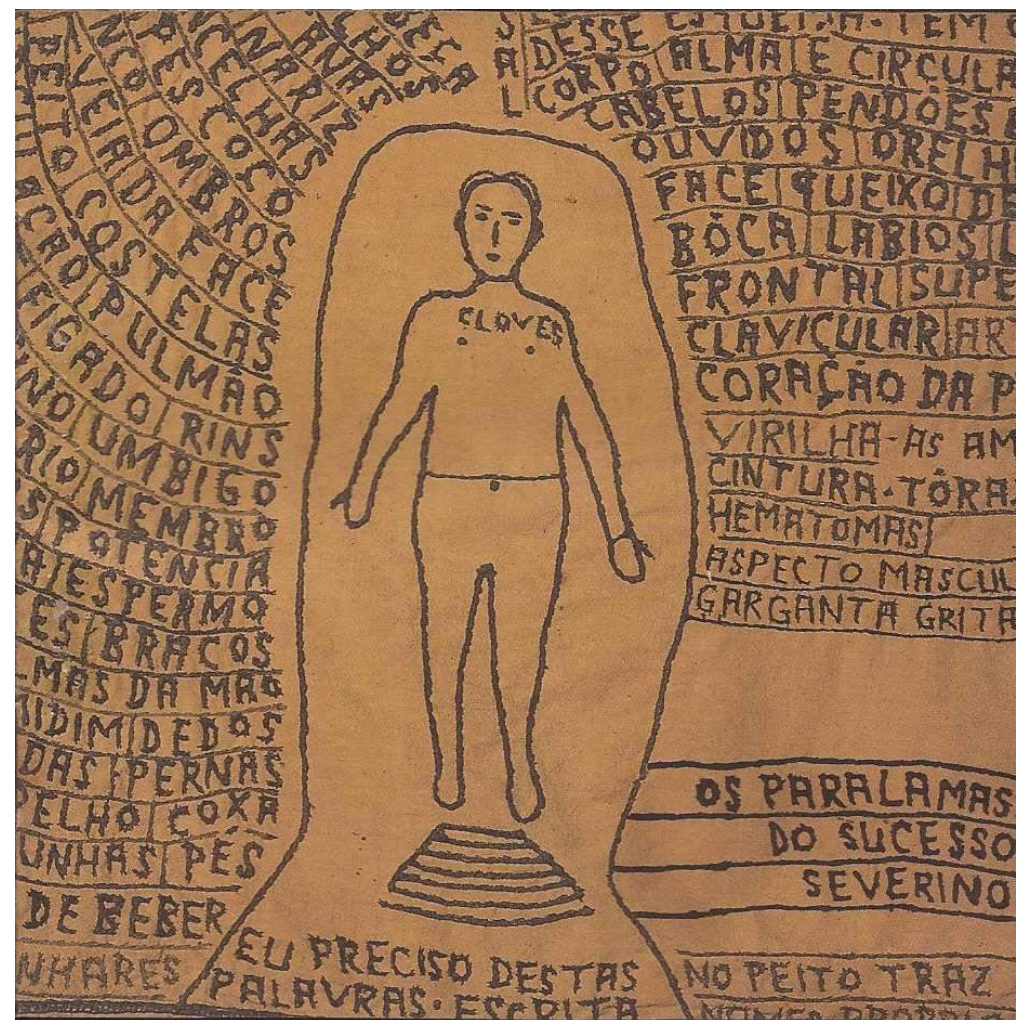
Foi daquelas coisas que dão sentido, como uma borboleta que de repente pousa na nossa mão e a gente se sente honrada. Foi quando me deparei, pela primeira vez, ao vivo e a cores, com um trabalho de Arthur Bispo do Rosário. Um gigante diante de mim.

Eu já havia conhecido seu trabalho antes, nas aulas de graduação, sempre descrito através de uma certa aura de misticismo e encantamento, misturada com um racismo elitista que as universidades carregam como uma malinha de mão. Mas nunca ao vivo, nunca a cores e fios. E eu nunca teria imaginado uma coisa daquele tipo. Foi um momento em que os fragmentos, as pistas de desejo, os interesses que pareciam desconexos, ganharam uma unidade, tomaram a forma de um sentimento. Aí me dei conta de que:

ativar o corpo é saber
e sei, porque marejam os olhos
porque me avisam os poros

E fiquei ali, por um bom tempo, com os olhos cheios d'água, diante daquele retrato da loucura, daquele espelho através do qual eu conseguia ver a mim mesma, e daqueles pontos que pareciam infinitos. E eram. Letras para as quais bastariam 5 entradas e 5 saídas, ganhavam volume através de fios que se sobrepunham, brotavam, sempre crescendo, quase que pulsando, como feridas abertas.

Quando Rolnik (1993) fala que as marcas são estados inéditos que se dão em nós, e que nos convidam - ou nos forçam - a criar um novo corpo, que possa dar a luz a um devir, foi isso que entendi. Que os pontos do Bispo eram de fato infinitos.



Diante de sua necessidade de existencializar seus afetos que transbordavam - porque a esquizofrenia é uma forma de transbordamento - era preciso que cada letra tomasse um corpo para si, pulando pra fora do pano; para que aqueles fatos dispersos, aquelas ruas do Rio de Janeiro, os trajetos de bonde, as figuras na noite, para que a vinda de Deus e o juízo final fizessem sentido.

Nesse momento me senti tão próxima de Arthur. Porque pra mim são também as linhas que dão corpo e sentido às coisas que me passam. É quando eu vejo meus traços chapados ganharem volume que sinto alguma coisa vibrar em mim. É algo sobre o corpo têxtil das coisas, o corpo-linha, algo originário, ancestral e vital que pulsa e gera essa vontade de construção, de mim, do mundo, de sentido.

Então, nesse momento salgado de lágrimas enquanto eu percorria os fragmentos do Bispo - apelando à memória ou à fantasia, mas como eu já disse, não importa -, andando pelas ruas do Rio ao encontro de figuras iluminadas na noite eu avisto embaixo ao corpo que paira no painel: *eu preciso destas palavras escrita*.

Então, o arrebate final. Senti que Arthur sentia o mesmo que eu. Ainda que esse sentir fosse tão diferente, o mesmo. Precisar de palavras escritas. Precisar de palavras escritas, bordadas. Precisar gerar palavras, pari-las, dar-lhes corpo. Assim eu entrei em acordo com a forma de escrita que conduz esse trabalho. Uma escrita que é fruto dessa violência e do desassossego (ROLNIK, 1993, p. 1), como as palavras tecidas de Arthur; uma escrita conduzida pelas marcas, uma escrita que é um parto, uma

enxurrada de nuvem prenha de mar. E por isso que acredito que venha sendo tão difícil. As palavras precisam merecer ganhar corpo. Elas têm que existir primeiro em outro plano, no invisível. Eu preciso me encontrar com elas, trombar com elas no meu cotidiano. Preciso respeitar minhas próprias marcas e as marcas dos outros que eu acolhi no meu corpo. “Possuir um corpo entranhado num espaço, aceitando o jogo de dismantelar-se, exige muito” (SEQUEIRA, 2010, p. 12).

Penso em como são engraçadas as coisas. À minha frente, escrito em caixa alta num post-it neon, um fragmento, frase de Arthur que eu vi na “Série Vídeo-Cartas” (GABEIRA, S.D.):

“tranque-se num quarto e comece a reconstruir o mundo”³

Uma voz disse esta frase para o Bispo. E a voz do Bispo disse para mim. Penso em Arthur em seu quarto à espera do juízo final. Me vejo no meu à espera de uma vacina. Circunstâncias: escrever em isolamento, durante uma pandemia, em um país virado do avesso. Seria absurdo comparar a minha vida e a dele. Mas vale, eu acredito que sempre vale, dialogar, botar uma coisa para dançar com a outra. Deixar que nossas vidas cheguem pertinho, ainda que sem encostar. Meu quarto também tem sido um mundo em construção, e eu acredito que existe em toda pessoa essa necessidade de criar a sua própria realidade. E existe um projeto que visa minar esta possibilidade de todas as formas.

³ Disponível em: <https://fauufpa.org/2010/08/10/artur-bispo-do-rosario-por-fernando-gabeira-em-video-cartas>. Último acesso: 16/11/2020

Dias (2011) afirma que a criação é a prova da vontade de potência do ser humano. Não é com o objetivo de sobreviver que se vive ou que se deveria viver, e sim a partir da necessidade de expandir-se, de criar, de construir a vida como uma realidade sensível. É esta vontade que nos move em direção à capacidade de construir uma trama de relações que permita dar sentido ao que nos acontece - seja escrevendo, tecendo, ou plantando, entre tantos possíveis. A vontade de potência nada mais é do que a própria vida.

E é importante compreender essa vontade como o próprio agente da ação. Ou seja, a vontade não seria uma faculdade do pensamento, e sim o gesto em si. Somos conduzidos pelos nossos gestos criadores através da vida, ela mesmo ensimesmada pois é composta e construída por eles. Só existe o fazer. Dessa forma, participamos ativamente da construção do mundo, como fez Arthur, como tenho tentado fazer, alimentando e gerando estes muitos mundos a serem construídos e reconstruídos. Este trabalho se dá inserido nestes movimentos, coletando gestos criativos que percebo como pequenos mundos em desenvolvimento, pequenas posturas diante do cotidiano, singularidades que permitem uma vida afirmada através do gesto.





*“Notas sobre os limites do mar”*⁴ Maria Laet.

O que é um limite, um corpo, um contorno a não ser um valor metafísico, algo que não pode ser capturado? É como anotar o limite do mar tecendo a areia. Cada corpo - o mar, os grãos, a linha, as mãos - pertence a um tempo diferente, mas são coisas que se encontram e ali dividem um momento. Então como produzir esta anotação? Cartografar a interação entre estas forças, criando um novo corpo, um trabalho. A linha, tecida na areia pelas mãos de Maria; a água, a agulha em forma de anzol, estão emaranhados em uma narrativa que os une. É a beleza da possibilidade de um gesto, ali, naquela beira de mar. É o desejo de estar presente e contar o que passou. E tudo isto sabendo da força das marés, que a qualquer momento chega tomando e transformando tudo, mais uma vez. É sobre ter uma rede que ao pescar o peixe, deixa todo o mar escapar. Mas o que importa não é o que fica ou o que escorre, e sim o gesto de lançar à água. É a tentativa, a vontade, o ato em si que importa e que imprime no mundo sua marca.

⁴ Imagem disponível em: <http://marialaet.com/> <acesso em: 29/06/2021>

Dentre as obras do Bispo, outra que me leva igual vento é o Manto de Apresentação⁵. Acredito que todos nós estamos constantemente costurando nossos mantos - uma veste que nos cubra, inscrita pelos afetos. Toda essa trama que chamamos de subjetividade, que está constantemente sendo atravessada por todo tipo de fluxo, por todo tipo de mundo, é a prova de que somos feitos de tecido, em todos os sentidos da palavra. Somos tecido primeiro porque somos carne. Segundo porque somos feitos de linhas - duras, flexíveis, de fuga. Terceiro porque somos feitos de palavras, e todo texto é têxtil.

Olhar para o Manto do Bispo me faz pensar na possibilidade de uma existência singular. E o preço que se paga por ter uma mente que destoa da dita normalidade. Não estou aqui para romantizar qualquer doença, mas para dizer que no meu cotidiano aprendi a conviver com a loucura. Porque o mundo que vivemos para mim é tão doente quanto qualquer paciente na fila do CAPS. Na verdade, muito mais. Nos vemos obrigados a esconder nossos mantos, editar os nossos afetos, apresentá-los de forma organizada porque a nossa sociedade não tolera bagunça, não tolera balbúrdia. Ou também somos forçados a fingir que o manto não possui avesso e que tudo está muito bem descrito, tudo muito bem disposto em uma cronologia - vamos abandonando os nossos antigos estados, sempre superando fases, superando górias, superando modos de viver. Não queremos registrar a mudança, cartografar afetos que se constroem e se desfazem; queremos fingir que tudo é agora, que só vale o que está fresco com cara de zero-bala.

⁵ imagem disponível em:

https://obeijo.com.br/wp-content/uploads/2019/09/5361388206_75a7a7f3ec_b.jpg

<acesso em:29/06/2021>

Mas o que acontece é que o manto é tecido de mistério. A mente do louco é um mistério - mas a do dito “são” também é. E o que acontece é que nossa sociedade ocidental valoriza mensagens rápidas, claras, uma comunicação funcional e positiva. E a subjetividade raramente escreve esse tipo de linha - é mais elíptica, sinuosa e quebradiça - recusa-se a ir direto ao ponto e sempre esconde-se pelos avessos. Han (2012) fala de uma estética da transparência, uma tendência contemporânea de “facilitação” da comunicação. Lisas são as imagens que apresentamos e valorizamos como belas, positivas são nossas reações. Tudo aparece em forma de informação, de maneira até pornográfica, porque nada sobra do mistério, nada se coloca por trás. Mas para tudo existe avesso e estamos sempre vivendo uma negociação entre o visível e o invisível. Ele afirma então que “para a contemplação do belo como segredo chega-se apenas através do conhecimento do invólucro como tal” (2019, p. 46). E para mim, não existe nada mais belo do que um Manto de Apresentação. Um manto que mesmo na tentativa de apresentar, ainda esconde segredos entre camadas e camadas de linha, na sobreposição de pontos, nos avessos e por entre as pregas e franjas. Apresenta o inapresentável. Ao observá-lo - com o corpo todo - sei que nem tudo me está disponível, minha leitura nunca será completa. Mas sei que o que chegar até mim, o que me for aberto nessas pequenas frestas, chegará com força. Vai entrar como o mar entra de ressaca tomando os ranchos na enseada.

É isso que percebo em toda a obra têxtil: a sensação de haver sempre mais. A sensação de que o olho é incapaz de perceber a composição em sua completude, porque mesmo quando chegamos aos fios, à textura dos fios, mesmo eles são tão miúdos e ensimesmados. Há sempre uma dobra, uma

sombra, algo a mais que impede que o trabalho nos arrebate logo de cara. As tramas são, em si, um incessante abrir e fechar. Os fios bordados, por sua vez, são contínuos movimentos de entrada e saída, de revelação e de perda. Existe um tempo escondido por dentro. É na complexidade e no mistério da textura que se produziu o meu desejo de olhar, de tocar, desejo, por fim, de me dedicar a desenvolver formas de falar sobre essas marcas que o fazer têxtil tem instaurado pelo meu corpo. Isso que me parece uma obra de Arthur, entranhas. Cada ponto é uma ferida aberta, daquelas que latejam e ardem quando sopramos.





1.3. Observar teias de aranha

As estrelas estão presas em seu poder e, essencialmente, não podem nos ajudar. Criam apenas redes, tecem nos teares cósmicos urdiduras que nós mesmos precisamos preencher com nosso próprio fio. [...] Então, talvez, nós também deveríamos nos submeter à influência dos astros, mas despertando, ao mesmo tempo, nossa sensibilidade humana.

Sobre os ossos dos mortos, Olga Tokarczuk

Sentada no beiral do canteiro, observo a forma nua do jacarandá recém podado. No céu voa uma pipa pequena, uma luzinha amarela em meio ao azul tão azul de Minas Gerais. À medida que o sol caminha no céu, seus raios revelam as formas de uma teia que descansa entre os galhos. Como essas criaturas conseguem criar tramas tão complexas? Será que elas trazem no corpo uma lembrança da forma, inscrita na genética? A memória de uma dança que suas mães e avós-aranhas já brincavam desde muito antes dela existir?

*

Então, me dou conta de que é preciso falar das linhas. Não em sua materialidade, ainda. Mas nas linhas talvez mais sutis que nos rodeiam e por desatenção ou despreparo, não percebemos. Elas podem parecer invisíveis, mas não o são. São como essas teias de aranha, precisam apenas da incidência da luz para mostrar sua potência. E estão em todos os lugares.

Segundo Deleuze e Parnet “A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura” (1980, p. 51). São forças que incidem sobre nós e nos amarram, nos forçando a ver o mundo através

de uma determinada perspectiva, a sentir de um certo jeito e ser, a partir de determinados modelos. Mas você provavelmente já sabe disso, mesmo que se faça de sonso. Sabe que existe um projeto muito grande, mas não maior do que eu e você, que visa padronizar a existência, controlar, moldar, mas sabe, também, que seu corpo rejeita a duras penas estes moldes, que ele reluta a anestesiar-se e que é possível senti-lo vibrar toda vez que ele vence uma batalha.

Estamos falando, novamente, em subjetividade. E falar de subjetividade é, essencialmente, falar de micropolítica. Pois o que está em cima é o que está em baixo. É preciso pensar na maneira como as linhas duras constroem nossos sistemas de significação, dando as coordenadas dos nossos modos de existência. Compreender como o capitalismo transforma a subjetividade em um produto que compõe a manutenção dessa estrutura em escala mundial. “Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo.” (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p. 27). Assim, no livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo* (1986), os autores Guattari e Rolnik tratam do tema da subjetividade inserida dentro do sistema capitalista. Eles primeiro atacam de frente o termo “cultura” afirmando que se trata de um conceito essencialmente reacionário. A premissa da cultura como campo isolado das demais atividades relacionadas à vida, a recorta da realidade política na qual é produzida. É a cobra que come o próprio rabo: ao isolarmos a cultura para atribuir-lhe valor, acabamos por podá-la em excesso, e nem sempre ela sobrevive. O objeto pode não morrer, em si, mas todo ambiente à sua volta é esterilizado. Condizente com os modos de produção capitalísticos, portanto,

a cultura funciona como mecanismo de controle da subjetivação: se o capital se encarrega da sujeição econômica, a cultura se encarrega da sujeição subjetiva. Desta forma, só existiria uma cultura: a capitalística. Ela “suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo.” (KRENAK, 2019, p. 12)

Desse modo, controlam nossos devires e afetos. As linhas duras tomam forma de hierarquias - de raça, gênero, classe - e ditam as regras dos jogos de poder. É preciso ter com elas um cuidado constante. Como numa teia, o movimento em certo ponto pode ressoar e alertar a aranha. Mas muitos movimentos, simultâneos, em diversos pontos, articulados ou não, podem ser capazes de desnortear-las. E é pra isto que estamos aqui. Para criarmos pontos de atrito nas estruturas.

Mas o primeiro passo é jogar sobre a teia um feixe de luz, para compreender sua construção e assim, criar estratégias de intervenção e resistência. E resistir, aqui, não significa afirmar, e sim questionar, derramar-se num mar de perguntas, entrar no campo da invenção. O que não é necessariamente mais fácil. Porque refutar uma afirmativa com outra afirmativa é um ato de encerramento. Refutar com uma pergunta é um gesto de continuação. É pensar um “resistir que se afirma como reinvenção de práticas a partir de uma realidade que mobiliza em cada pesquisador um universo de incertezas” (ZANELLA, FURTADO, 2012, p. 206).

*

Neste capítulo, me dedico a demonstrar como as estruturas hierárquicas que permeiam o campo das artes vêm funcionando de modo a garantir o status quo de certos grupos, validando suas produções culturais e canonizando-as, legitimando através deste mecanismo determinadas existências e modos de produção - tanto material quanto de subjetividade. E entender como a fatura têxtil se posiciona diante de tudo isso. E como eu me posiciono diante da fatura têxtil.

Quando pensamos no que significa fazer cultura, somos amarrados por um ideal: o de que a cultura tem uma língua específica, tem modo, tem lugar, tem hora marcada. Mas é preciso, com urgência, questionar onde se encaixam as práticas culturais dissidentes, dentro dessas estruturas hierárquicas que permeiam a nossa percepção de produção cultural. Bom, é exatamente esse o intuito deste trabalho, descobrir os possíveis espaços do fazer, dentro de um contexto essencialmente micropolítico. E articular formas de falar sobre ele que encontrem sentido. Pensar os gestos de tessitura como momentos de produção de subjetividade, porém, sem arrancá-lo da sua realidade material - o espaço onde é produzida, o tempo que lhe cabe, e por aí vai... Pensar, assim, “o fio como elemento flexível e de potência que permite a mobilidade de caminhar pelos espaços internos e externos da paisagem e topologia de si.” (GUIMARÃES, 2017, p. 2522).

Mas essa primeira questão - qual o papel da fatura no contexto micropolítico - depara-se com outra, dois rios que se encontram para desembocar no meu mar de perguntas. No que consiste a produção de um trabalho acadêmico? Pois é também a nossa noção do que seria conhecimento válido, quem o produz e a partir de quais modos, o que tem impedido o reconhecimento dos saberes têxteis dentro do nosso campo de estudo. A tradição modernista nos induz a pensar que ele é produzido apenas em momentos como este: nos quais me encontro sentada, óculos de leitura a postos, abas abertas com meus textos de referência. Mas eu não percebo as coisas dessa maneira. E não acredito que seja assim que elas funcionam. A produção desse trabalho se dá agora tanto quanto nos meus momentos de descanso - é preciso preparar o solo para plantar, respeitar a vontade das estações. Acontece através de todo este tempo porque a subjetividade não deixa de se transformar. Levo meus autores comigo ao mercado, à feira, e para fumar cigarros na janela.

As vozes de Maria e Cherríe chegam da cozinha e caem nestas páginas. Eu posso ver Cherríe andando em seu quimono, lavando os pratos de pés descalços, batendo a toalha de mesa, passando o aspirador. Enquanto sinto um certo prazer em observá-la fazendo estas simples tarefas, fico pensando, eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita. (ANZALDÚA, 2000, pg. 233)

Essa armadilha que criaram para nós impõe a segmentação da existência em atividades categóricas, a fim de maximizar a produtividade, a construir um sujeito que tenta se tornar mais e mais positivo. Somos esquadrihados, junto com o tempo, que também o é, e sobram, para a vida



em estado de presença, pequenos momentos desse dia entrecortado de planos e cronogramas. De atividades classificadas como mentais, manuais, produtivas ou não-produtivas. Encarna-se um tipo de subjetividade de prontidão, incapaz de aderir ao risco que é estar vivo e pensar.

Assim, esse pensamento impõe a ideia de que a cultura é uma atividade isolada: somos informados que fazemos cultura, pois se ninguém tivesse inventado esse nome, diríamos apenas que estamos vivos.

O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p. 33)

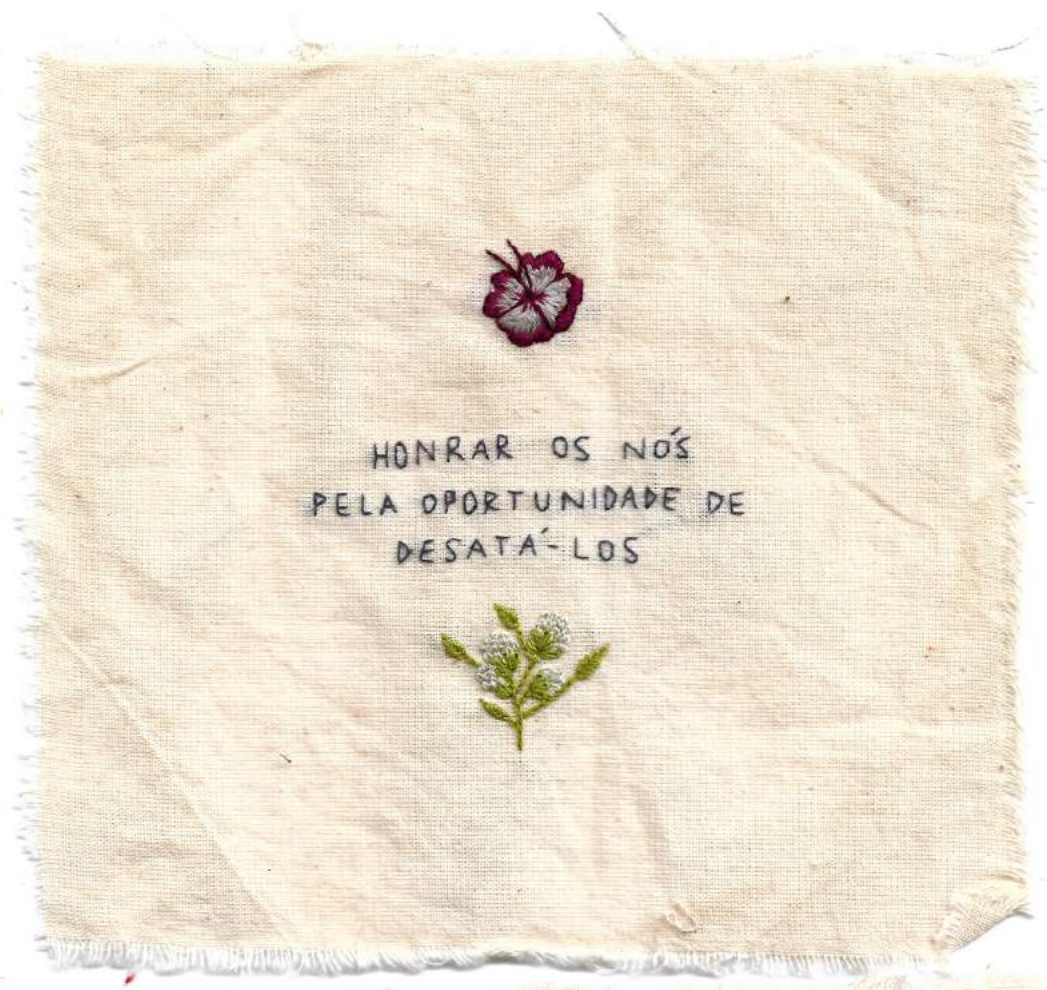
Essa afirmação de Guattari me lembra um questionamento feito por Ailton Krenak: “Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser?” (KRENAK, 2019, p. 9). Eu acredito que o pensamento do autor seja uma chave para pensarmos a questão da subjetividade. Até que ponto estamos conscientes dos nossos gestos e dos afetos que eles produzem em nós e no mundo onde vivemos? Será que reconhecemos nossas próprias potências? E é aí que eu entro com a produção têxtil, como uma possibilidade de retomada desse corpo vibrátil, como um hábito que exige presença e se torna um modo de produção de subjetividade - desencadeando um processo de singularização, e nos fornecendo mecanismos para cartografá-lo.

Bordar se dá no risco, na possibilidade de atravessamento. Na experiência como essa viagem insólita às profundezas onde já não somos nós, nem o outro tampouco é o outro, onde tudo que resta são as linhas de fronteira, fazendo rede para as marcas. Tecer é isto, sentir-se presente e ausente ao mesmo tempo, pois a consciência transita entre as mãos, os olhos, e o nosso imaginário. À medida que se incorpora cada vez mais a técnica, esse fluxo de consciência vai tornando-se fluído, hábil, tranquilo. Vamos encarnando um trajeto, e percebendo nossa própria subjetividade como tal. Transitamos entre dentro e fora, percebendo ambas paisagens como realidades em constante transformação.

Mas não se pode deixar enganar - haverá nós pelo caminho. As linhas se comportam dessa maneira, é de sua natureza nos promover momentos de pausa, de atenção profunda, de induzir-nos ao que, ingenuamente, chamamos de erro. E como são importantes estes momentos. Vez ou outra quando bordo, a linha, sem menor explicação, forma um nó pelo avesso do pano. Não existe outra alternativa além de respirar fundo e começar. Seguro o nózinho miúdo entre as pontas dos dedos da mão esquerda, e com a direita, seguro firme a agulha. Entro de viés, tentando encontrar os espaços vazios entre o emaranhado formado por uma mesma linha. Tenho que piscar, como quem corrige o foco. Quando meu olho pega o nó, começa a distinguir os momentos do fio, e assim, ter uma noção melhor de por onde começar. Peço licença e respiro fundo mais uma vez. Ensaio uma ou duas puxadas - se puxo daqui o nó aperta, se puxo dali o nó afrouxa. Uma, duas, três vezes. Com a agulha lá dentro dou uma puxada final e o nó se desfaz, permitindo que a linha volte a escorrer solta pelos meus dedos.

A pausa, ou esses *momentos de tempo dilatado com a agulha no buraco do nó*, é muito importante. Primeiro porque o vazio, esse que se descobre com muita sutileza, é o que permite que o bordado continue caminhando. Para conseguir continuar o trabalho, é preciso encontrá-lo e fazer as pazes com ele. E, principalmente, tratá-lo bem. A ideia de que os elementos presentes na criação são inseparáveis, a dissolução das fronteiras entre artista, material, espaço, tempo; a ideia de fazer rizoma e descentralizar, nos propõe que ao tecer a artista se torna agulha e pano. Ela perfura, percorre; ela é perfurada. Os buracos formados são buracos em sua própria subjetividade, que se movimenta, se debate, às vezes aquieta e silencia, e engendra-se no devir-tecido através do gesto.

A escrita, assim como a tessitura, é um gesto contínuo - sem fim. Hora performada fora, dando forma às palavras e texturas, hora performada dentro, quando, durante o resto do dia, sigo produzindo em silêncio, morando na pausa, quando os pensamentos continuam a se tecer e as palavras seguem ecoando no corpo, ainda sem encontrar forma. Tecer me permitiu construir uma relação mais carinhosa e compreensiva com a escrita, para escrever como quem tece, porque a linha é minha língua.



Espero que tenha sido possível perceber, até aqui, que o tecer articula uma forma específica de conhecimento, um saber que articula tato, pensamento, mãos, olhos e matéria, uma relação não hierarquizada entre os elementos da criação. Falaremos, agora, de dentro do campo da história da arte e do conhecimento acadêmico em relação a este saber, mais especificamente, das premissas modernistas que vão de encontro ao modo de conhecimento articulado pelas faturas têxteis. É preciso, portanto, compreender quais estruturas têm moldado a disciplina para poder identificar o lugar - ou não-lugar - dessas faturas dentro dela, e refletir a partir disso sobre uma produção acadêmica que faça jus aos saberes proporcionados pela técnica.

Como bacharel em artes visuais e atualmente pós-graduanda em Arte, Moda: História e Cultura, posso dizer que na minha experiência os fazeres têxteis apareceram muito raramente nas bibliografias que edificam as disciplinas, principalmente quando nos voltamos para o campo das artes, como é meu caso de maior interesse. Durante os 4 anos de curso no bacharelado, nenhuma aula prática propôs qualquer experiência com o fio, sendo essa investigação, para mim, um interesse paralelo que eu acabava com um pouco de malícia e muita lábia, introduzindo em toda disciplina que apresentasse uma brecha para tal. Meu primeiro contato com uma técnica têxtil se fez através de uma atividade feminista, uma oficina de bordado ministrada pela prof^a Marta Palo - que se tornou uma importante mentora para mim nos anos seguintes. A partir desse primeiro contato, percebi que não havia uma motivação que me parecesse sólida, concreta, para que os meios têxteis não fossem trabalhados na grade curricular das chamadas “Artes Visuais”.

Com esse interesse em mente, desenvolvi meu projeto de conclusão de curso, denominado “Avessos de Nós - bordado na representação do corpo feminino”. Através dessa pesquisa foi possível compreender que a exclusão do bordado do campo do estudo acadêmico estava diretamente vinculado aos estigmas de classe, raça e gênero que estruturam a disciplina da história da arte. Esta, carrega uma forte influência da herança racionalista que conduz o pensamento europeu, edificada principalmente a partir do modernismo em relação às condições de produção das chamadas “obras”.

Esse objeto de interesse, que no início se deu a partir das relações que o bordado era capaz de estabelecer com a figura do corpo feminino - percebendo esses dois elementos como lugares de potência e, simultaneamente, como alvos de silenciamento e apagamento através da cultura visual patriarcal - amadureceu e se modificou. Se, em um primeiro momento, essa atenção se deu sobre a imagem representada do corpo, e limitou-se à técnica do bordado, meu interesse e compromisso com os fios cresceu e fez com que se abrisse um novo espaço para o que agora chamo de técnicas têxteis. O bordado é, claro, uma prática com a qual me encontro mais plenamente engajada, tendo mais afinidade e intimidade - onde a maioria dos meus trabalhos práticos se concretizam. Mas outros aprendizados e experimentações tem se tornado essenciais, tanto para uma compreensão maior do significado - prático e simbólico - do trabalho com o fio, quanto para minha investigação sobre as divisões hierárquicas que permeiam as artes visuais.

Então vamos direto ao ponto:

Blanca (2014), ao tratar do estudo das técnicas de bordado na América Latina, afirma que existe uma divisão hierárquica em relação às

práticas artísticas. Ela afirma que a partir da colonização e da instauração das academias de belas artes, determinadas práticas foram deslocadas ao universo da artesanaria, em detrimento das técnicas consagradas pela tradição europeia como a pintura e a escultura (BLANCA, 2014, p. 21). É importante notar que as práticas denominadas artesanais possuem vínculos significativos com as culturas populares e tradicionais - como é o caso do bordado, da cestaria, trabalho com plumagens, entre outros; e também com a produção feminina e racializada. Dessa forma, podemos perceber que a desvalorização dos meios têxteis se insere neste contexto como diretamente ligada à desvalorização de determinados grupos sociais, suas tradições e seus modos de vida.

É extremamente importante tratar dessas estruturas que classificam as técnicas artísticas, uma vez que a fatura carrega consigo todos esses estigmas. Também porque me parece que muitas vezes caímos na armadilha de, na tentativa de valorizar técnicas e sujeitos estigmatizados historicamente, acabamos por reforçar a validade destas hierarquias, tentando estabelecer uma tradutibilidade entre as produções. Acredito que devemos mirar diretamente nas estruturas, buscando compreendê-las, para que seja possível, posteriormente, olhar para as técnicas têxteis atentando às suas especificidades, inseridas em sua lógica própria e de forma independente das limitações que têm permeado seu estudo. Entender e ter consciência das linhas duras, para poder traçar linhas de fuga. No caminho, talvez fazer uso de uma ou outra linha flexível, que se coloque como mediadora entre o fazer acadêmico e a produção poética, um formato, urdidura ou modelo que dê um pouco de estrutura a um pensamento que se faz livre e sempre arriscado, sempre em construção.

Escuto as palavras de bell hooks:

À medida que nós imaginamos de maneira crítica novas formas de pensar e escrever sobre arte visual, à medida que criamos diálogos que atravessam fronteiras, nos engajamos em um processo de transformação cultural que culminará na criação de uma revolução na visão (1995, p. XVI, tradução minha⁶)

Acredito que, na busca por linguagens para falar dos meios têxteis, reconhecendo-os como processos de singularização e revendo conceitos como o de arte e o de cultura, é possível articular formas alternativas de perceber e de produzir conhecimento.

Vamos observar a disciplina da história da arte em um panorama geral, para depois nos aprofundarmos mais na problemática têxtil. Em seu livro *Vision and Difference* (1988), Pollock analisa a função ideológica da história da arte, com intuito de sugerir uma metodologia feminista que interfira diretamente sobre a prática da disciplina. Segundo a autora, o que aprendemos sobre o mundo e suas populações é ideologicamente produzido de acordo com a ordem dominante, ou seja, o que reconhecemos como conhecimento válido está diretamente vinculado com a cultura hegemônica produzida pelo norte-centrismo capitalista. Assim como, quando Nochlin (1971) propõe a pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, denuncia que a formulação deste tipo de questionamento nos impede de observar as estruturas que moldam o campo e que definem os conceitos de

⁶ “As we critically imagine new ways to think and write about visual art, as we make spaces for dialogue across boundaries, we engage a process of cultural transformation that will ultimately create a revolution in vision.”

arte, de artista e de criação. A autora conclui que não existiram de fato, essas grandes mulheres, assim como pessoas racializadas e das classes populares. Pois o ideal de arte está fundado exatamente nas diferenças, ele é também responsável por produzi-las. Segundo ela, nunca houve grandes artistas que não fossem homens, brancos, europeus ou estadunidenses, e que trabalhassem de acordo com a ideologia burguesa ou que tenham sido incorporados por ela, pois o fator determinante do status de arte está justamente em quem a produz.

Esse trabalho de Nochlin é um importante marco, e o questionamento proposto continua ressoando até os dias de hoje. Se na década de 70 no contexto norte-americano as pesquisas feministas giravam em torno da (in)existência de grandes mulheres artistas, hoje podemos nos questionar dentro do campo cultural brasileiro onde estão as representações negras, indígenas, travestis; onde se inserem as culturas populares e a tradição oral, enfim, esgarçando, a partir desta pequena incisão feita por Nochlin, um rasgo ainda maior no véu que cobre, ainda hoje, o campo da produção cultural no Brasil num contexto acadêmico e institucional. Por mais que tenhamos acompanhado uma mudança gradual em termos de representatividade neste sentido, é sempre importante lembrar que existe por trás dela um mesmo sistema de validação de produções artísticas de acordo com um certo grau de tradutibilidade para as linguagens hegemônicas.

Pollock atenta, portanto, que essa questão é na verdade uma demanda por uma mudança de paradigma no campo da investigação sobre a cultura, a partir da identificação da história da arte modernista como um paradigma dominante - surgindo no século XIX e sendo reforçado no século

XX; adentrando no século XXI como uma fundação que dá sustento à nossa compreensão de arte na contemporaneidade. A autora afirma, portanto, ser necessário um desvelamento das crenças e premissas modernas que mitificam o fazer artístico através da narrativa do grande gênio, da produção como fazer deslocado da realidade material e da arte como dom “para poucos”. Nos parece óbvio - ou pelo menos eu espero que pareça para você tanto quanto parece para mim - que estas premissas trabalham apenas e somente para a manutenção da exclusão de determinados sujeitos do campo da arte.

A partir da dialética marxista, Pollock sugere a mudança do par criação/recepção pelo par produção/consumo. Pensando na lógica da produção cultural dentro do capitalismo, aponta que a ordem vigente não cria apenas objetos para os sujeitos, mas também vêm moldando os sujeitos para os objetos. Ou seja, a produção da subjetividade capitalística tem criado sujeitos construídos para perceber determinados objetos como arte e assim, e atribuir-lhes um valor aurático, deslocado do cotidiano. O fazer artístico se torna uma prática de um setor isolado da sociedade - os artistas - enquanto o consumo da mesma deve se fazer em um local e tempo específico - os museus e instituições culturais. Portanto, “deveríamos estar estudando a totalidade de relações sociais que formam as condições de produção e consumo destes objetos designados neste processo como arte”. (POLLOCK, 1988) Quando pensamos nos meios têxteis, é possível identificar uma série de relações sociais e hierarquias que se estabelecem a partir da lógica modernista e que impedem com que produtores sejam percebidos como artistas e seus produtos como arte.

Em sua análise da produção de colchas a partir de uma perspectiva feminista em *Costurando a criatividade - estética feminista na fatura de colchas [Piercing Together Creativity - feminist aesthetics and the crafting of quilts]* (2014), Pauls aborda algumas premissas modernas que, segundo ela, são inconciliáveis com a cultura têxtil. A autora as considera como *Hierarquias Mutuamente Reforçadas*, apresentando as divisões fundadas pelo pensamento ocidental como pilares que sustentam a subjugação dos meios têxteis em detrimento de outras técnicas no campo da arte. Entre elas estão a divisão e sobreposição da arte sobre o artesanato, do corpo sobre mente, da prevalência do olhar sobre o tato e a produção conceitual sobre o fazer manual.

Sintomático da sobreposição da visão sobre o tato, ela cita o formalismo, ou seja, a ênfase nos elementos visuais, como primeiro elemento de discordância entre o saber têxtil e a cultura moderna. Em relação a tessitura, é questionável o predomínio da visão sobre os outros sentidos. É através do tato que muitas vezes a apreciação do trabalho se concretiza, pois é possível sentir a textura do tecido, a firmeza dos pontos, ou seja, conhecer a peça através das mãos. Para falar do tato, é importante lembrar e registrar que o processo de criação nunca é solitário. Sou acompanhada de muitas coisas, e, quanto mais me abro, mais colaboração encontro com o que há à minha volta. Existe a voz das linhas, os rangidos das agulhas. Como já foi dito no primeiro subcapítulo, é necessário perceber os materiais como *coisas*, que transbordam e vão se emaranhando com os fios umas das outras. Me encontro entrelaçada, coberta do meu próprio manto em constante construção - vou tramando encontros, desafiando certezas, costurando palavras no meu corpo.

Lembrar-me disso é tatear um mundo em vibração, onde tudo tem potência, tudo cria, onde, através dos nossos gestos, somos capazes de entrar em fluxo junto das coisas. E assim, estes gestos nos formam e nos definem - a partir das tensões que estabelecemos com estes outros fios da vida é que moldamos nossa forma atual. “O pássaro é o seu voar; o peixe, o seu nadar” (INGOLD, 2012, p. 33), e no momento, eu sou meu tecer e através dele eu descubro modos de existir, construindo e destruindo a mim mesma.

Focillon questiona, no início de seu artigo “Elogio da mão” (1934), se esta estaria à serviço da mente, apenas operando de acordo com o ordenado. Mais adiante, conclui que na verdade a mão, para além da ação praticada, é também o pensamento por trás dela. É através das mãos que podemos conhecer o mundo e compreender o espaço. Basta observar alguém na cozinha - como as mãos dançam sua coreografia própria, traçando trajetos entre armários, temperos e temperaturas. Elas guiam o corpo, e neste momento, gerenciam a vida. Ditam o ritmo. Para Focillon, o “tato preenche a natureza de forças misteriosas” (2012, p. 11), e eu acredito nele.

Portanto, se pensarmos que o trabalho nos constrói, e produz não somente objetos mas também subjetividade, a produção manual a partir de um engajamento profundo com os materiais é também uma construção de si. Para Zacarkin, “a relação causal entre artista e a técnica do bordado manual tem evoluído para uma prática sustentada de auto-descoberta através do engajamento e correspondência com os materiais” (ZACARKIN, 2017, p. 15, tradução minha⁷).

⁷ “I would suggest that the causal relationship between the artist and the technique of hand embroidery has evolved into a sustained practice of self-discovery through engagement and correspondence with materials.”

Explorar a manualidade como essa potência de experimentar, de criar, de dar corpo às marcas é fazer-se a si mesmo, é aperfeiçoar a existência. Lutar com o peso e com a leveza são desafios opostamente similares. Para muitos a leveza é de fato insustentável. Não é fácil sentir o quase-vazio das linhas nas mãos. Perde-se o controle. É preciso aguçar o tato, para que não se faça força demais, para que as mãos não saiam dançando sem considerar o peso ínfimo do algodão. “O combate [da indiferença] pede gestos sem ilusão nem desespero e é uma maneira de encontrar a espessura das coisas e dos seres: não para consumi-los, mas para ver seus modos de existir.” (SANT’ANNA, 2001, p. 117) Assim, a tecelã busca entender os modos de existir dos fios, e também dos galhos, das fibras, bastidores e agulhas, enfim, todos esses objetos interconectados pela prática, emaranhados através dos nossos gestos. Ela se coloca atenta e vibrátil, desperta para as lições que as coisas lhe apresentam. E essas, são muitas.

A leitura dos livros *A Salvação do Belo* (2015) e *A Sociedade da Transparência* (2012), de Han, foram muito importantes para minha reflexão sobre o tato e a textura e seus papéis nos processos de singularização desencadeados pelos gestos de tecer. É importante considerar a hierarquia da visão sobre tato construída pelo pensamento modernista. Em muitos momentos, os teóricos abordados por Han compartilham deste pensamento na construção de suas reflexões sobre o tato. Em contrapartida, encontrei na análise do autor sobre a relação do sujeito contemporâneo com o tato, muitos pontos de conexão com o que busco investigar neste trabalho. Por isso, minha análise sobre as contribuições de Han se constroem a partir de atritos, o que me agrada, porque acredito ser desta forma que as tramas se constroem, intercalando pontos positivos e negativos, avesso e direito.

Para o autor, a estética lisa é uma marca do tempo presente. Corpos lisos, objetos reluzentes, telas... Elas estabelecem uma comunicação positiva, sem atritos, livres de resistência. O autor constrói seu argumento sobre a aparência contemporânea do belo - que pode resumir-se na lisura e na ideia de uma transparência que se finge sinônima à verdade. Segundo o autor, essa aproximação do objeto liso a partir de uma comunicação positiva ocasiona uma perda de ritmo estabelecido entre presença e ausência, ou, pensando sobre a questão da transparência, perde-se a veladura que encobre o belo. Ou seja, o objeto liso coloca em evidência, afirma, impõe, enquanto para Han seria necessário um jogo de revelação e encobrimento para uma real contemplação da beleza, para ser verdadeiramente afetado por ela. O atrito, a quebra, o rasgo ou a textura são eliminados, porque a comunicação positiva não prevê estes elementos da negatividade.

Esse aplainamento estético reflete também um aplainamento do tempo, apresentado como uma sequência de um presente disponível. Assim, os objetos lisos seriam um sintoma de um eterno agora - as arestas de um novo modelo, o brilho da tela - enquanto “a temporalidade do belo natural é a do já só ainda não. Aparece no horizonte utópico do está por vir” (HAN, 2015, p. 41). Penso no próximo ponto, o gesto contínuo, o sempre-meio onde o têxtil se insere. Também penso que o têxtil é essencialmente construído de rasgos, quebras, como se faz a vida, onde o negativo sempre encontra expressão quando é autorizado a fruir. Que se colocam em jogo de atravessamento, de sobreposição entre positivo e negativo, no percurso entre avesso e direito e sempre no meio, sempre *entre*.

E nesse contexto, o tato se coloca como mediador destas sensações. É ele quem trabalha o avesso, e não a visão. Bastidor no colo, meus olhos tem

acesso somente ao direito, ao previsto, ao traço, enquanto as mãos trabalham em ambos os lados, e os dedos atentos precisam sentir a linha, tatear o pano, encontrar pontos de entrada e saída.

Entretanto, o autor afirma que o tato seria um sentido inferior à visão - uma percepção essencialmente moderna, como tratamos anteriormente. Aponta que “o tato destrói a negatividade do totalmente outro. Seculariza aquilo que toca. Ao contrário da visão, é incapaz de surpresa ou maravilhamento” (HAN, 2015, p. 12). Me sinto obrigado a discordar, uma vez que este trabalho compreende que a hierarquização entre os sentidos, assim como entre os tipos de saber, limita nossas possibilidades de estudo e investigação. É vital perceber o tato como uma potência do corpo, como um sentido capaz de explorar a realidade, de interpretá-la e também de produzi-la.

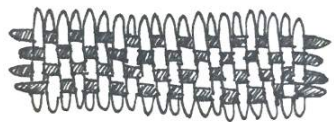
Para Pauls (2014, p. 22), a concepção do tato como sentido inferior é fruto das tradições culturais e filosóficas presentes no ocidente, que estabelecem o conceito sobre a manualidade, da mesma maneira que sobrepõe a mente sobre o corpo e a ideia sobre a matéria. Essas hierarquizações geram esta fundação sobre a qual o pensamento modernista se consolida, a partir de premissas sexistas e racistas que se somam na desvalorização de determinados sujeitos e suas produções. Segundo a autora, “ligado às hierarquias da ideia sobre a matéria e da mente sobre o corpo, está a da visão sobre o tato. Dentro da estética moderna, a visão está elevada acima dos outros sentidos.” (PAULS, 2014, p. 24, tradução minha⁸)

⁸ “Also tied in with the hierarchies of idea over matter and mind over body is that of sight over touch. Within modern aesthetics, sight is elevated over other senses.”

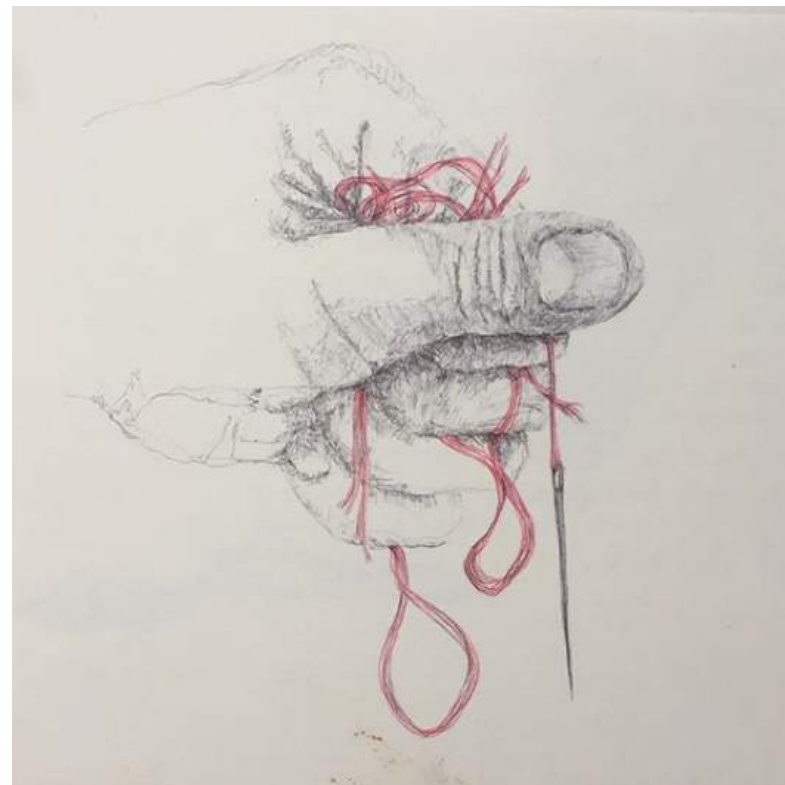
Soa muito estranho para mim, e imagino que para a maioria das produtoras têxteis, a ideia de que o tato não é capaz de suscitar maravilhamento. Que não seja capaz de gerar estados de contemplação e que se coloque apenas como modo de anular a negatividade. Retorno à Focillon, que afirma:

Mas tudo o que se faz sentir com um peso insensível ou com o cálido batimento da vida, tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços, arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de fardo tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. (FOCILLON, 2012, p. 10)

Por mais que possa haver um processo de alienação através da imposição da lisura, que se torna cada vez mais presente em nosso cotidiano, talvez anestesiando o tato, não se pode culpar o sentido em si. A visão também tem estado sob ataque através das imagens brilhantes que se lançam sobre nós. Também aliena e dessensibiliza. Assim, não serei convencida de que minhas mãos não podem sentir-se maravilhadas, porque sei que através delas posso tocar objetos que vibram e que com elas conversam, estabelecendo outras formas de diálogo, outros emaranhamentos.



Enquanto o paradigma moderno dá protagonismo ao olhar, as artistas têxteis contemporâneas demonstram outra possibilidade. Subvertendo o auto-retrato tradicional, que não por acaso representa o rosto, a atenção se volta para as mãos. Aqui, reúno uma breve coletânea:



Desenho de Julia Panadés, 2017.⁹

⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFKBicYFT5m/>> último acesso: 21/10/2020



Fotografia de Natália Rezende, 2020.¹⁰

¹⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAGC3ayl--Y/>> último acesso: 21/10/2020



“a woman’s work is never done”
[o trabalho de uma mulher nunca está completo], Eliza Bennet, S.D.¹¹

¹¹ Disponível em:
<<https://www.designboom.com/art/eliza-bennett-embroiders-a-self-inflicted-sculpture-into-her-flesh-12-27-2013/>> último acesso: 21/10/2020



“A luva”, Cecília Vicuña, 1966/1994.¹²

Para além do não-reconhecimento da potência do tato, pode-se citar a questão do utilitarismo como uma premissa para a desvalorização dos meios têxteis. É no uso prático que muitas vezes a coisa demonstra seu valor, seja pendurando vasos, cobrindo mesas ou enfeitando janelas. Desta forma, a tendência moderna em isolar os trabalhos artísticos e deslocá-los do cotidiano, estabelecendo as instituições de arte como único local de consumo, invisibiliza produções que não pretendem se desvincular da vida cotidiana e prática, pelo contrário, estão intrinsecamente ligadas a ela. A questão da autonomia da arte e seu isolamento tanto em sua produção - no espaço do ateliê - quanto na sua recepção - dentro das instituições, demonstra a necessidade de uma crítica feminista, antirracista, classista e decolonial da história da arte. Os fazeres ditos artesanais, portanto, são percebidos como práticas que muitas vezes se inserem no ambiente doméstico e comunitário, estabelecendo uma relação entre a domesticidade e a construção do cotidiano como um lugar praticado. Esse aspecto é muito importante pois tangencia a questão da divisão entre espaço público e privado e a possibilidade de inserção e expressão dentro desses ambientes.

A percepção do privado como político é um importante advento dentro do pensamento feminista, uma vez que diz respeito às condições materiais de existência das mulheres dentro sociedade patriarcal. O pensamento crítico feminista se propõe, portanto, a perceber esse espaço antes compreendido como deslocado do campo da política, como um lugar de construção e reprodução das estruturas sociais que oprimem a mulher. E os meios têxteis, inseridos dentro desta dinâmica de silenciamento e apagamento da mulher, tem suas condições de produção diretamente ligados ao campo do privado.

¹² Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/>> último acesso: 21/10/2020

No artigo Metodologias feministas para o estudo dos meios têxteis (DIAS, 2019), escrito paralelamente à dissertação, proponho a revisão de uma bibliografia feminista no campo das artes visuais, com intuito de construir uma abordagem que permita analisar trabalhos têxteis de acordo com suas condições de produção. Nesse artigo, a questão do espaço se torna um tema central, uma vez que utilizo a abordagem de Pollock no capítulo “*Modernity and the spaces of femininity*” [Modernidade e os espaços da feminilidade] (1988, p. 70), para tratar das diferentes experiências de modernidade de acordo com gênero, classe, raça e localização. Dessa forma, se o paradigma que conduz a disciplina da história da arte é o paradigma modernista, é preciso compreender de antemão quem é o sujeito que esta tal de “modernidade” contempla, para concluir que ela não foi vivida por todos da mesma forma. Desta maneira, é preciso, como sugere Celentani, o reconhecimento de outras modernidades na busca da reparação de saberes não-hegemônicos (2014, p. 23).

A originalidade, outro elemento citado por Pauls, não protagoniza os fazeres têxteis. Aquilo que tem sido chamado de artesanato diante do sistema hegemônico de categorização de produtos culturais tem a repetição como uma das suas principais características. Sendo o aperfeiçoamento da técnica manual um dos objetivos da prática artesanal, a repetição se coloca como método de conhecimento, de engajamento com os materiais e como modo de produção de subjetividade. Para além disso, em muitas culturas, a repetição de gestos e símbolos têm uma importância vital dentro dos sistemas de significação.

É possível perceber, a partir da análise de Pauls, que as premissas de análise de objetos instauradas pela ideologia moderna não permitem que as

mídias têxteis sejam analisadas dentro da totalidade de relações que sua fatura estabelece. Ou seja, é possível apontar para a dominação branca, masculinista e de lógica ocidental sobre o campo da história da arte, denunciando que as condições para que os objetos sejam designados como tal tenham sido propositalmente construídas para a desvantagem das mulheres, dos povos não-brancos e das classes proletárias, que carregam consigo suas histórias, seus fazeres e seus modos de vida.



É importante que reflitamos, através desse apanhado relativamente breve, sobre as premissas modernas em relação à arte e os estigmas que essas estabelecem para os meios têxteis, e, dessa maneira, ter uma perspectiva mais ampla de como funciona este movimento de marginalização de determinadas técnicas e de seus produtores. Foi possível perceber que essas estruturas tomam forma de hierarquias de valor, determinando quais meios serão vistos como articulações de conhecimento e quais serão percebidos como técnicas puramente manuais, segundo uma lógica na qual a corporalidade é vista como um valor negativo. Novamente, é necessário percebê-las como mecanismos de criação e manutenção das diferenças de gênero, classe e raça. Segundo Ribeiro:

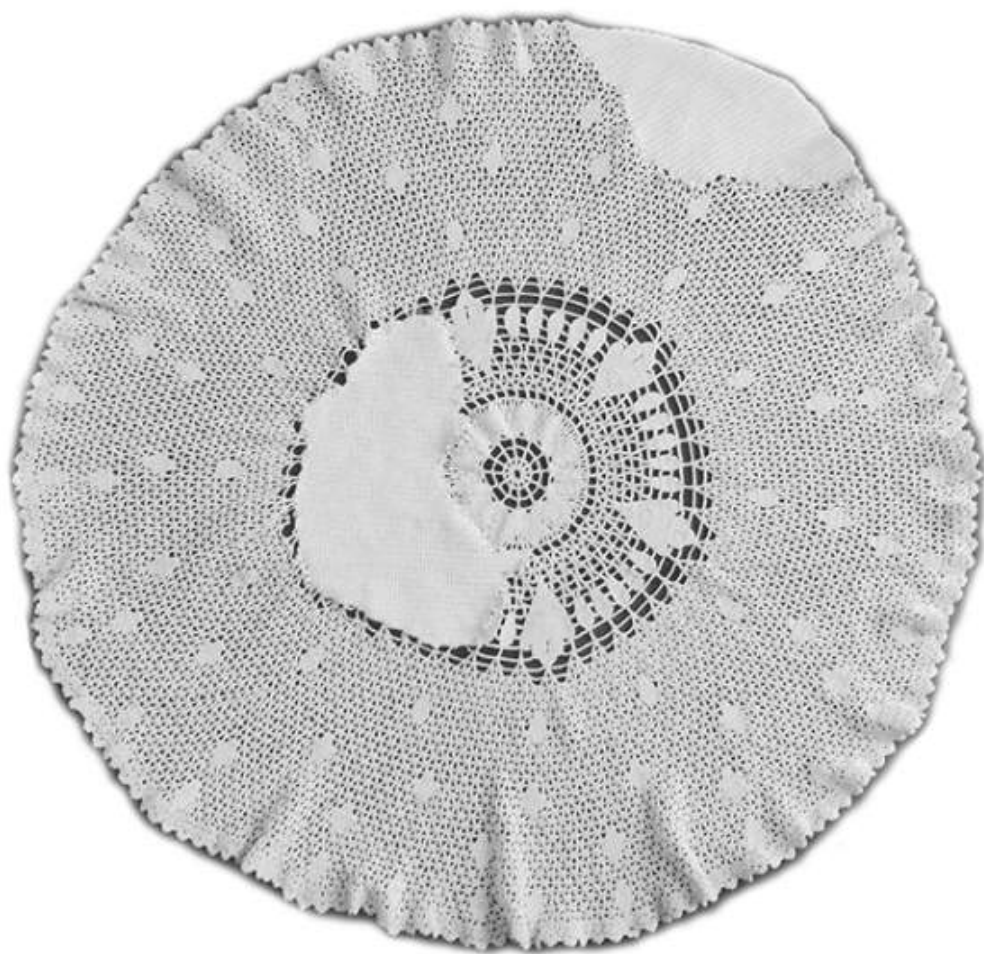
A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências de conhecimento. (RIBEIRO, 2017, p. 25)

É importante compreender, quando tratamos das linhas duras impostas pelo modelo de pensamento modernista, reforçado através da lógica colonial, é que não se trata da “imposição de linhas sobre um mundo não-linear, mas sim a de um tipo de linha sobre outro” (INGOLD, 2007, p. 2). Mais adiante, trataremos das características específicas das linhas impostas pelo colonialismo, e quais seriam estes outros tipos de linhas, vividas e experienciadas por diversas pessoas e povos através da história.

O intuito deste trabalho é demonstrar, portanto, uma possibilidade de articulação entre teoria e prática, ou melhor, entre experiência e sentido; na qual o conhecimento é vivido através do corpo; que seja capaz de gerar uma produção reflexiva que questione, como sugere Mombaça:

que saber sabe o corpo-que-sabe, se a corpo-política do paradigma científico instituído como hegemonia pelos processos coloniais da modernidade está fundada no apagamento desse saber do corpo em favor de uma forma única de conhecimento, cuja racionalização visa excluir justamente esse elemento vivo, errático e indisciplinar que configura o corpo - que -sabe? (MOMBAÇA, 2016, p. 348)

Busco com que as palavras e os gestos encontrem sentido nesta realidade material, e vice-versa, porque são conhecimentos adquiridos através da experiência. Sem hierarquizar referências, tampouco os elementos da minha produção, produzo junto aos materiais, junto às leituras, junto, sempre junto. Também perder o medo de buscar referências em lugares não-legitimados, de citar filmes, músicas, momentos, frases recolhidas na rua. Repetindo para mim mesma, “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 1987, p. 2). É pensar como que, através da minha prática - textual e têxtil, posso esgarçar estas tramas estabelecidas pela história, como posso intervir sobre elas usando das ferramentas que me estão disponíveis. Vale a pena lembrar do elemento corrosivo da agulha, como instrumento de resistência, descendente de ossos, arma. “A costura consome a matéria seca – o pano, o plástico, o papel – como um ácido corrosivo. Corrosivo porque costurar é avançar na matéria espessa do tempo.” (DERDYCK, 2010)



Numero 3¹³, Svantje Busshof

Interpreto - lembrando que uma interpretação é sempre uma invenção, um ato criador em si (DIAS, 2011, p. 54) - este plano têxtil como um convite para interferir sobre tramas estabelecidas. De novo, o gesto corrosivo, destruidor, devastador que é tecer. Como vento ou brisa, tem a potência de nos levar junto, de carregar tudo consigo. Este trabalho para mim é sobre isto: reconquistar o espaço da invenção, gerar singularidades no cotidiano, reconhecer que as tramas nos servem apenas enquanto somos capazes de agir com elas. E de sonhar. O tempo corrói as coisas e nós enquanto tecelãs somos agentes deste tempo. Tempo como verbo, como ação. Somos cúmplices. Eu decido, até certo ponto, o que quero construir com esse tempo-matéria, como posso tocá-lo e moldá-lo com as mãos. Decido minha postura diante dele.

Talvez as tramas não tenham se desfeito por completo. Um trabalho, sozinho, nunca teria a potência de fazê-lo. Mas um trabalho tem sim a potência de abrir uma porta, uma janela, deixar a luz de um outro sol brilhar. Existe sempre a possibilidade de criar e isso nos sustentará, eu tenho fé. Fazer as pazes com o tempo e juntos declarar um pacto, de cultivar a vida e lutar todos os dias por ela. Resistir na passividade. Padecer. Resistir sabendo que as coisas me passarão, e que me afetarei e me desmanharei mil vezes. Assistirei desmoronarem as paisagens, todas elas. Estarei aqui para ver o sertão virar mar. E isso pode chamar-se de resistência? Pode sim. E sabe por que? Porque é exatamente isso que querem tirar de nós. Nos anestesiando mostrando todos os dias esse comício de morte, de dor, notícias e decretos que se enfiem em nossas casas e gritam, nos xingam de tudo que podem, destroem aquilo que vibra em nós e depois dizem: sorria, você comeu hoje.

¹³ Disponível em: [instagram.com/svantjebusshof](https://www.instagram.com/svantjebusshof) <último acesso em: 01/08/21>

Pois bem, a resistência se dá no sentir, e sentir de verdade, no entregar-se ao luto. É dar boas-vindas a vida porque ela vem, uma hora ou outra. Nos entupindo de morte espera-se que a gente esqueça como a vida se parece. Pois escolho ser passivo, furiosamente passivo. Observar o tempo e como ver ele age. Sem relógios, sem planilhas. Se possível, até sem os olhos. Aprendendo a observar com as mãos, com os pés, sentindo os segundos pousarem na minha barriga enquanto eu respiro.

Tanta coisa que a gente pode tirar de um simples descanso de pratos - percebe? Como a vida insiste em brotar? Nesse sentido, resistir é escolher não resistir. Não estou dizendo para não lutar, muito pelo contrário, é na luta que a gente se encontra. Mas digo que para lutar é preciso estar vivo, e para tal, é preciso aceitar a vida. Nos atacam por todos os lados e nós, transbordaremos por todos os poros - pontos abertos de uma trama.

1.4 Desenhar as coordenadas de um mapa-poesia

Deixe isso com eles, o sangue, o ar, as ressuscitações, os índices de laboratório. Se preocupe apenas com as partes vitais: as dobras, os contornos, as costuras, os buracos, todos os buracos, as escaras, as pupilas dilatadas, as reações involuntárias, os riscos e perigos e manobras, e mais o que vai dentro (recheio) e o que vai fora (dedos). Você deveria se preocupar somente com isso: coisas que distinguem um corpo.

Entre as mãos, Juliana Leite



Até aqui, já falamos que as estruturas coloniais e capitalísticas impostas sobre o corpo atuam como linhas duras, atando a pesquisa acadêmica ao modelo racionalista e ceifando o aspecto vibrátil da corporalidade. Já falamos também que o tecer, como modo de existencialização das marcas da subjetividade, pode ser uma pista de um trajeto que se projeta rumo à reabilitação do corpo. Agora, iremos nos aprofundar um pouco mais no que seria este corpo-que-sabe, que traça um compromisso ético-estético de fazer-se fio condutor da pesquisa.

O texto se faz ao longo de um trajeto. É caminhante e movediço. É um mapa que reflete uma temporalidade e os gestos que a atravessam. Como todas as coisas que criamos, é um composto de muitos elementos, interações e diálogos, que ora se aconchegam, brincam e dançam, outrora se chocam, racham, e deslizam. É um trabalho que consiste em um emaranhamento de práticas, e o corpo funciona como elemento vibrátil que as incorpora. Escrever, bordar, ler teoria, anotar poemas, aprender crochê, ler ficção, ouvir músicas, assistir filmes - são experimentações praticadas cotidianamente, gerando novos estados na subjetividade e assim produzindo uma malha de relações que vai compondo esta trajetória chamada pesquisa. Um método antropofágico¹⁴ vai se apresentando, à medida que cada expressão da diferença é incorporada pelo corpo, lançando a subjetividade em um outro

¹⁴ A antropofagia aqui é trabalhada a partir das reflexões de Rolnik presentes nos textos *Subjetividade Antropofágica* (1998) e *Cartografia ou como pensar o corpo vibrátil* (1987). Para a autora, “fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar: traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo” (1998, p. 6).

tempo e espaço através dos gestos. Ele vai conquistando novos graus de vibratibilidade, estados

em que suas cordas nervosas vibram a música dos universos conectados pelo desejo; em uma certa sintonia com as modulações afetivas provocadas por esta vibração; uma tolerância à pressão que tais afetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne, recriando-se, tornando-se outra (ROLNIK, 1998, p. 8).

Tais movimentos que nos fazem vibrar as cordas de acordo com a música dos universos exige de nós uma postura. E mais do que uma postura, nos exige uma ação que elabore os afetos experienciados e os torne visíveis, seja através da produção plástica, seja através da produção de pensamento - neste caso, uma trama composta de ambas. Esta exigência de uma ação que afirme os devires produzidos a partir da experiência da diferença é o que confere o rigor ético do trabalho.

O corpo vibrátil do qual fala Rolnik é, para mim, um pano, atravessado por uma infinidade de linhas. Permite que elas costurem em sua geografia mapas dos mais diversos tempos, das mais variadas sensações. Se coloca vulnerável e passivo diante do mundo - e se arrisca.

Quando não tinha nada, eu quis
Quando tudo era ausência, esperei
Quando tive frio, tremi
Quando tive coragem, liguei
Quando chegou carta, abri
Quando ouvi Prince, dancei
Quando o olho brilhou, entendi
Quando criei asas, voei
Quando me chamou, eu vim
Quando dei por mim, tava aqui
Quando lhe achei, me perdi
Quando vi você, me apaixonei
À primeira vista, Chico César.

Um corpo que deseja, que espera diante da ausência, que se põe em movimento ao ouvir um chamado - a música “A Primeira Vista” é uma cartografia da experiência estética. Descrita por Rolnik como a “experiência do mundo como este campo de forças que nos afeta” (2013), estes “quandos” são temporalidades da experiência vivida, descrevem estados do corpo que vão sendo produzidos a partir do encontro com a diferença. Cada coordenada do corpo-que sabe dá a luz à uma ação, um gesto criador, provocados por esta subjetividade em devir. O poeta é este sujeito que se vê forçado a se transformar diante de cada encontro.

Assim, um trabalho que se interessa pelo saber do corpo deve estar atento a estas coordenadas: ao brilho no olho, aos chamados, às ausências. E deve estar preparado para a fatalidade da sua consequência: a paixão. Paixão como estado de não pertencer mais a si próprio, de ser cativado e estar cativo do que está fora de si (LARROSA, 2002). Eu sempre me considerei um sujeito apaixonado, mas antes, agarrado à ideia de identidade, via nessas consequências da paixão um problema: ela sempre me transformava e me obrigava a abandonar estados anteriores.

*

Em sua palestra “O retorno do corpo-que-sabe”¹⁵ (2013), Rolnik afirma que a superação do recalque colonial, ou seja, o resgate da confiança

¹⁵ Disponível em:
<<https://hemisphericinstitute.org/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik.html>> Acessado em: 06/01/2021

no saber do corpo é um processo que pode levar séculos. Logo, esta pesquisa se insere ao longo de uma linha que há muito vem se desenrolando, atravessando tempos e territórios, e que se apresenta como um caminho. A partir da fala de Rolnik, Mombaça traça o questionamento: “como ativar esse corpo-que-sabe, pervertendo assim a corpo-política da produção de conhecimento como está configurada no âmbito da ciência colonial?” (MOMBAÇA, 2016, p. 348) E eu incorporo esta pergunta de Mombaça à minha trajetória, me questionando como fazer do tecer um modo de existir que ative o saber do corpo, através do qual é possível transformar as intensidades que nos atravessam e que se produzem em nós em matéria de criação? **O que sabe, afinal, o corpo-que-tece?**

Como resposta, Mombaça sugere por princípio a indefinição, isto é, a impossibilidade de captar os movimentos gerados pela pesquisa de uma forma estática. Ao contrário, propor um modo que possibilite que o objeto - ou para nós, a coisa - esteja sendo constantemente recriado, transformando-se em circunstância ou, para nós, experiência. O modo cartográfico traz em si esta possibilidade, uma vez que atenta ao constante movimento das intensidades dentro do contexto da pesquisa. É ter a incerteza como elemento vivo do trabalho, como vento que entra e que traz os cheiros de fora, que dança com as cortinas, que derruba alguns papéis. Uma cartografia é um desenho vivo, que não morre através da forma, mas que se afirma na mudança.

Neste sentido, uma cartografia têxtil seria, nada mais nada menos, do que a produção de linhas. Se a cartografia sentimental ou afetiva propõe-se a colocar o corpo vibrátil dentro deste campo de forças e existencializar os movimentos percebidos a partir desta investigação, a

cartografia têxtil usa das linhas e fios como sua matéria prima. Lembrando que estas linhas que estão sendo percebidas e produzidas podem ser de valor físico, metafísico ou conceitual, se aplicando tanto na realidade material quanto no campo da invenção e do sonho. Pode-se fiar o tempo, remendar emoções, bordar a água.

Vai se delineando assim um mapa, disposto sobre o tecido do texto, composto pelos efeitos da experiência desencadeada pela pesquisa através do corpo, elaborados por meio de práticas vividas cotidianamente. Por isso, minha vontade não é responder categoricamente o que sabe o corpo-que-tece. Deixe isso com eles, os índices de laboratório. O que me interessa é tornar visível a experiência da pesquisa, seja em linhas escritas ou tecidas, transformando este emaranhado de afetos em matéria-prima.



1.4.1 Um breve comentário sobre a linearidade

O entendimento comum da palavra linearidade é fruto, ao meu ver, de uma profunda incompreensão sobre a natureza das linhas. Descreve-se um processo linear como aquele que apresenta começo, meio e fim, que descreve sem rodeios e não apresenta grande profundidade. Isto me causa um grande desconforto. É como se estivesse traindo minhas melhores amigas - como se elas, do alto dos armários me olhassem, lançando um olhar incrédulo sobre desonestidade. “Como você pode deixar que nos retratem desta maneira? Que usem a nossa figura para ilustrar um modo que nos é tão estranho? Logo nós, coisas maleáveis e facilmente embaraçadas, que corajosas atravessamos lugares e tempos, nos dobramos e desdobramos, hora visíveis e hora invisíveis - usadas para descrever um processo reto, simplório, essencialmente bidimensional. Quanta injustiça!”

Por isso faço questão de explicar que, até agora, as vezes em que utilizei o termo linearidade ao me referir ao pensamento cartesiano e a narrativa sobre a produção artística, estava tratando do entendimento comum da palavra. Mas que a partir de agora me atentarei à complexidade das linhas, e tentarei ser fiel ao que elas demonstram ser. Foi importante tratar a linearidade também a partir da sua incompreensão, exatamente para causar o desconforto que me possibilitou tecer este breve comentário.

Ademais, tenho descoberto que o processo artístico traz, sim, muitas características lineares, entre elas:

- *emaranhar-se a outros corpos;*
- *atravessar territórios;*
- *gerar movimentos através do tempo;*
- *remendar e urdir coisas diversas.*





*“Os construtores de instrumentos haviam sido recriados pelos seus
próprios utensílios.”*

2001: Uma odisséia no espaço, Arthur C. Clarke

2.1 Tecer um outro corpo

que se formam e desformam o tempo todo. (SEQUEIRA, 2010, p. 31)

Pela janela do quarto entra um vento e uma vida. Olho para fora e depois para dentro - movimentos que se complementam. O sol se põe de fim-de-tarde e as minhas mãos procuram alguma coisa que lhes satisfaça. Existe um desejo que é muito profundo, como aquele comichão que sentia nos pés quando era obrigado a ficar no banco. Quero participar do jogo de construir o mundo. Ou construir alguns mundos, ainda que bem pequenos.

Não pretendo falar da vida de todos aqueles que tecem, encontrando uma voz uníssona que ecoe um desejo comum. Só posso falar a partir deste corpo, deste lugar, deste tempo. Ainda assim, este corpo pode experimentar estados, bagunçar as próprias estruturas e abrir mais alguns ouvidos sobre a pele: para tentar deixar passar possíveis sensações, para entender o que ele pode. Percebo sintomas do tecer no estado em que me encontro. Em como minha figura atual toma forma. Em como tenho percebido as coisas ao meu redor. Busco, desse modo, compreender como o fazer - a coreografia das mãos, a interação com o material, e a experiência de mundo através da linguagem tecida - tem afetado minha percepção e meu modo de me expressar. E assim, atuado na produção de subjetividade, construindo um modo de existir.

Inumeráveis serão sempre os estilos de existir e registrá-los em suas múltiplas manifestações é quase uma impossibilidade. Não passam de matéria fluida, híbrida, inflamável. Talvez o que se possa deles captar seja apenas os nós mais visíveis dessa escorregadia trama, suas linhas de força, seus pequenos coágulos. Pensar em estilos de viver é pensar em topologias

Inumeráveis são os estilos de existir: tecer é um deles.

*

Para Lemos, somos chamados para tecer pelo encantamento. “É um chamado para a realização da nossa potência, indica um caminho a seguir” (LEMOS, 2020, p. 91). Talvez tenha sido isso que me aconteceu anos atrás naquela sala de aula. O mundo das linhas me sussurrou e me chamou para brincar. Mas a mão não iniciada resiste ao gesto, e é na negatividade do não-saber, do não-conseguir, na temporalidade do ainda não que mora a semente do trajeto do aprendizado têxtil. Estabeleci, desde então, um compromisso com a prática, o treino, o ensaio, e também com a alegria de criar e com a tristeza de não ser capaz. Vou negociando sentimentos e sensações pelo caminho. Fiz as pazes com o fracasso, aprendi a tratá-lo bem. Vou tentando, tateando, de novo e de novo e de novo. Mais uma vez.

A vontade instaurada em nosso corpo pelo encantamento, por algo que vibra e nos exige experimentar, nos move em direção ao domínio do próprio gesto - não a um ponto final, mas um horizonte que se reinventa a cada passo dado. Ao tecer eu me oriento em direção ao aperfeiçoamento, ao melhor de mim em forma de um pedaço de pano.

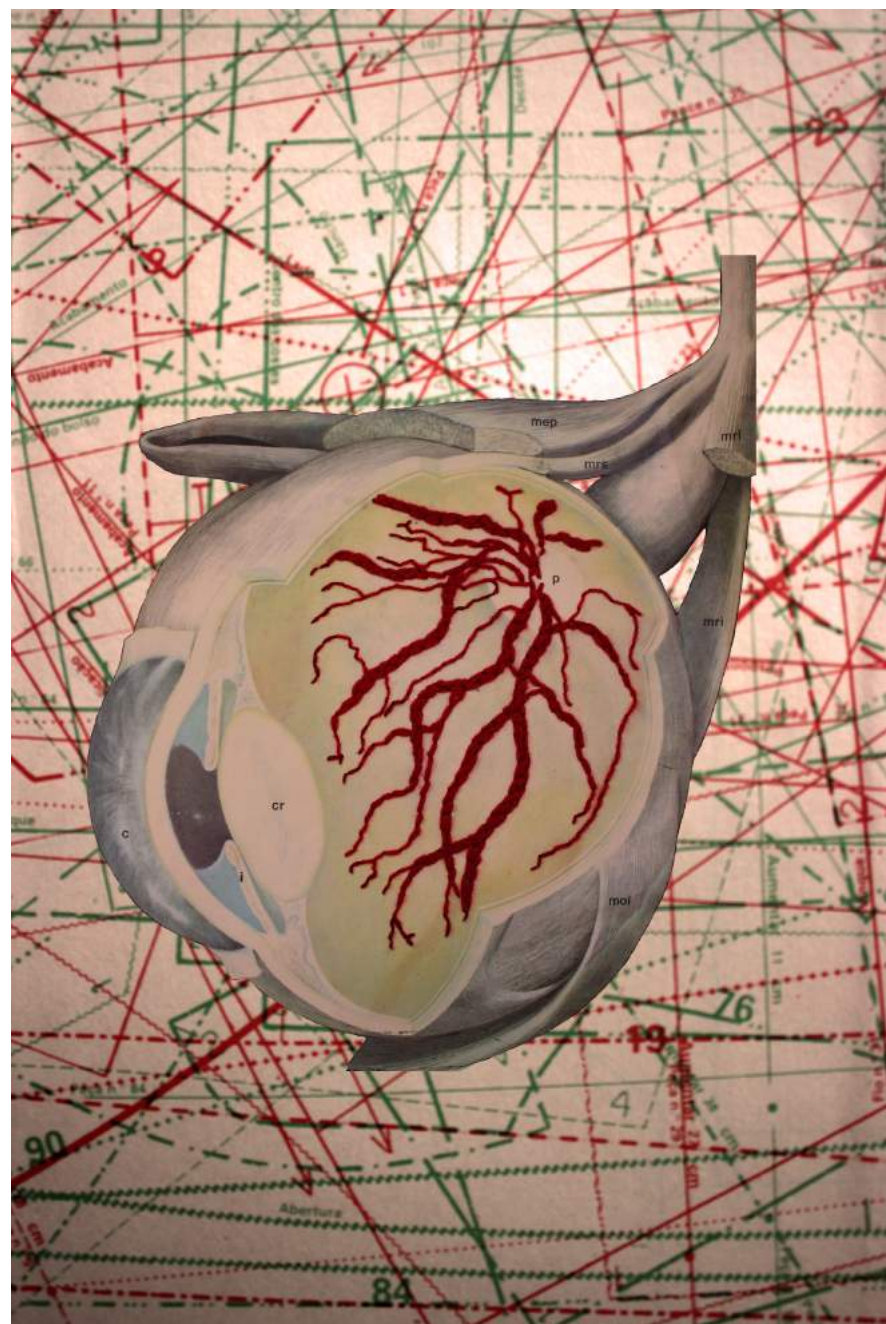
Quando me posiciono diante de um trabalho e tenho em mãos linha e agulha, compreendo que posso também me posicionar diante do mundo e percorrê-lo. Desejo, portanto, ativar meu corpo para que ele viva a experiência do trajeto. Cada coisa que faço é um modo de me construir.

Cada gesto exige uma determinada tensão, cada ponto demanda um tempo. Cada trabalho é um pedaço de mim que vai para o mundo, uma marca que sai para passear. “Em outras palavras, o bordado pode refletir um mundo interno ao mesmo tempo que é produzido através de conexões com outros materiais, assim penetrando as texturas do que pensamos, sentimos e tocamos.” (ZACARKIM, 2017, p. 34, tradução minha¹⁶)

Fui forçado então a tecer um novo corpo. Cheio de buracos por onde as linhas passem, com um coração bem acolchoado para suportar as pontadas das agulhas e alfinetes. E um novo olho que veja de perto, que leia o texto das coisas, apreendendo a textura e ternura das mesmas. Que repare nos jardins pelo caminho e me permita ver o outro não naquilo que me é familiar, mas naquilo que me escapa. Esse aqui e esse agora: um pequeno nódulo de tensão na trama da vida em que a gente se encontra. Preparar o corpo para aproveitar este nó sem pressa de desfazê-lo. Entender a alteridade como um campo de forças em movimento, forças que como o vento e a água podem ser brincados, experimentados e tocados com sensatez e respeito.

O novo olho talvez possa observar nas coisas pequenas incandescências, belezas que elas trazem acesas dentro de si.

¹⁶ “In other words, embroidery can reflect an internal world at the same time that it is made through the connections with other materials, thus it penetrates the textures of what we can think, feel, and touch.”





Tenho atentado às rachaduras. Gosto das plantinhas que nascem sapecas dos asfaltos, brotando quase como que de brincadeira. Observando como se comportam, da maneira que o chão tende a rachar, como se complementam as linhas de movimento das pedras, sinto um certo prazer ao notar os abalos sísmicos em mim. Olhando as plantas, acolho lições de resistência e ganho um pouco mais do território da invenção. O território de existir por linhas tênues, sem o compromisso de caber. Ao invés disso, me espremer por buracinhos, soltar sementes no vento, contaminar sarjetas.

Brotar pelo meio é opor-se a um destino que progride em direção a algo, é acariciar riscos, acumular êxitos e retumbantes fracassos, é se infiltrar por alguma vizinhança, fazendo conexões, é povoar o cotidiano de incertezas, é recolher-se numa tenda de silêncios, num gesto de delicadeza diante do que está a se formar e maturar diante de si. É fazer vingar um sujeito, cuja pupila arquiva imagens do fora, recusando-se a fazê-las coincidir consigo mesmo. É aprender a avançar com a fatal coragem de não saber o que esperar dos encontros. É desembarcar em terra firme, aos berros, sem saber no que isso vai dar, apenas dobrando-se aos imponderáveis da existência. (SEQUEIRA, 2010, p. 30)

Desses acontecimentos, que ninguém percebe, é que se nutre a linha axial interna de nosso destino. A falha, a rachadura se fecham mais tarde; podem cicatrizar e cair no esquecimento; mas em nossa câmara secreta mais recôndita nunca cessam de sangrar.

Demian, Herman Hesse

Ao caminhar esse caminho através dos gestos da tessitura, assisto a milhares de pequenos nascimentos e pequenas mortes, mundos deixam de existir, bichos se estranham e se atacam selvagememente e as plantas insistem em brotar no asfalto - a vida é teimosa. Tecer é atravessar os territórios da topologia de si (GUIMARÃES, 2017, p. 2522), e essas paisagens do nosso corpo encontram, colidem e se dissolvem na paisagem do mundo. Assim, quem tece, tece a si - percebe, constrói, destrói, participa. Assim, o sujeito da artesanaria pode tornar-se um sujeito da experiência, um corpo de passagem, e pode reconquistar através de seus gestos a vibratibilidade do corpo. Este, torna-se investigador da própria potência, detetive de si, ensaísta de gestos. Ele deseja descobrir aquilo que pode. As mãos vão dando a luz a novos verbos, descobrindo em si a habilidade e o hábito.

[...] os verbos da mão que tece; apertar, atar, apalpar, amarrar, esticar, bater, cardar, pentear, enrolar, urdir, esfregar, torcer, pressionar, tramar, segurar, jogar, pegar, tocar, juntar, furar, tatear, agarrar, puxar, estender, enrolar, alisar, trançar, beliscar, liçar, embrulhar, enlaçar, envolver, desatar, tensionar, fiar, desfiar, laçar, cortar, tecer, entretecer, sacudir,

Imagine que, de olhos fechados, você se proponha a redescobrir o espaço à sua volta. Sua mão vai aos poucos ganhando território, conhecendo as texturas das coisas - que o olho já conhecia bem, mas às quais você nunca apreendeu com o tato. Você percebe como é fácil a lisura dos seus eletrônicos - os dedos deslizam pelas telas do celular, do notebook - até depararem-se com a pilha de livros. Cada capa apresenta às mãos uma diferente sensação. Alguns são tão escorregadios quanto o modo acrílico da tecnologias, já outros entregam sua velhice ao longo da sua superfície esgarçada. Depois dos livros, os tecidos - um lugar para se deliciar. Se um tecido pode imitar a água, este tecido é a seda. Dobrá-la sobre si e fazer os dedos deslizarem gera um movimento fluido, quase como se fosse possível sentir a trama escorrendo. “Quase vejo o homem antigo respirando o mundo pelas mãos, esticando os dedos para transformá-los numa rede capaz de capturar o imponderável” (FOCILLON, 2012, p. 10).

O gesto de tatear apresenta ao corpo um antigo modo de agarrar o mundo. De capturá-lo, ainda que momentaneamente. Um modo que remete a um passado e um futuro; que o conecta com os primórdios da humanidade quando através das mãos o ser humano conheceu a areia, as pedras, o mato; e com um futuro no qual as mãos e seus instrumentos nos levarão sabe-se lá aonde. Então, partindo do verbo tatear para o agarrar de um mundo, seguimos, quase prontos para tecer um corpo.

São muitos os gestos desta tessitura, de uma vida, de uma subjetividade. Mas com certeza o remendo é um dos mais importantes. Remendar é falar com escombros. É andar sobre ruínas com os pés atentos.

É verbo de junção que encarna uma atadura interna. Assim, tecer me ensina a construir territórios, a cicatrizar as feridas, dedicar tempo e carinho a essa subjetividade esfarrapada. O remendo é uma das ações mais humanas que existe.

A forma remendada não se pretende semelhante à original. Ela é a marca de um acontecer, ressignificado pelo gesto e pela coragem de se recompor. Implica reconhecer o corpo como um lugar bastante frágil, totalmente sujeito ao mundo.



“a benignidade dos corpos e a calcificação das tristezas.”, Marissa Noana.



Remendos Bestiales, Francisca Núñez-Reveco.¹⁷

Conheci novas palavras, as teci sobre a minha pele. Se eu disser que não doeu é mentira. “Só uma picadinha de formiga”, diz a enfermeira, enquanto costura meu queixo aberto pelo chão de pedra. Esses fios de remendo devem ser muito bem escolhidos. Devem ser resistentes, compostos de sutilezas que nos sustentem. Cada um sabe quais são esses fios fortes que podem nos reparar, amenizar os rasgos, cauterizar as feridas. Refazer-se não para parecer novo mas, pelo contrário, interagir com o tempo e seus efeitos. Coletos os meus fios de experiências que o corpo não pode negar - tudo muito sutil. Passar café para os amigos, chorar na rua. Essas são as coisas que valem a pena para mim, e que eu escolho usar como um modo de viver tecido na minha pele, cicatrizada, desenhada, que se abre e se fecha o tempo todo.

Assim, nasce um corpo-carretel, com sua linha-língua, seu olho tecido e um coração cravado de agulhas e alfinetes. O corpo adaptado às ferramentas, que une-se à elas, e é por elas transformado.

As ferramentas das tecelãs devem ser consideradas em complementaridade com a matéria, na exata medida entre o impulso da mão e a resistência da matéria. Cada ferramenta determina na alma da artesã um coeficiente de domínio. [...] vontade de domínio da mão é de dominar o seu próprio gesto (tempo, força e destreza) em relação com a matéria e ferramenta. (LE MOS, 2020, p. 213)

*

¹⁷ Disponível em: [instagram.com/francisca_nunez_reveco](https://www.instagram.com/francisca_nunez_reveco)

Fiando e desfiando, quem trama aprende que nenhum tecido é perene. E vê na efemeridade dos seus panos um reflexo de si: observa seu próprio corpo se desfazer. Se percebe como este trabalho inacabado, persistente na inconstância. Encontra na tessitura um método de captar estes breves momentos, retratos de suas mutações, estatutos de uma subjetividade em movimento.

Nas redes sociais, nos deparamos com muitos rostos - todo mundo tem, pelo menos, um. O rosto é uma zona intermediária, não é ele propriamente corpo, nem alma ou espírito. Mas é através dele que se comunicam as sensações - dores e prazeres corporais e espirituais são sempre entregues por lágrimas ou sorrisos, ou ainda por olhos.

Mas existe uma padronização dos rostos e a maneira como são produzidos e se apresentam. O rosto, ele mesmo um produto social, se codifica e se acomoda em expressões que se pretendem neutras, alisando e aplainando a superfície. Eu mesma tenho um rosto de *selfie* - um que construí para que meus olhos não digam tanto, para que meu nariz não saia saltando da tela, para que meus pelos não derramem sombras pela minha pele. São compostos de angulações e texturas pré-determinadas, na maioria das vezes, os rostos com os quais nos deparamos no meio social.

Enquanto deslizava o dedo pela tela do celular em uma coreografia monótona, me deparei com um dos rostos da série “Fragmentos”, de Mão Negra. Compostos de linhas de cores diversas, os “Fragmentos” são o rosto em seu estado de maior porosidade, e os trabalhos cartografam um momento no tempo, um recorte do movimento de construção e desconstrução de uma subjetividade. Essa representação do sujeito como um

movimento que não pretende fim, mas que se coloca sempre no meio, é um recurso muito recorrente em trabalhos têxteis, o que me faz refletir que talvez os gestos da tessitura nos ajudem a cartografar estes processos de maneira singular, pois a própria coreografia das mãos sobre os fios e os tecidos pode ser vista como uma representação dos processos subjetivos de construção e desconstrução do rosto e do corpo. Assim, o tecido se estabelece como o território poroso e movediço, por onde, através do instrumento da agulha, a tecelã transita e produz a si mesma.



Outros verbos são importantes para um corpo que aprende o que pode: gestos de vínculo. As linhas vão me ensinando como é possível juntar as coisas. Reflito sobre como posso dar sentido àquilo que me passa, colocando para jogo minhas sensações e aproximando-as de outras imagens, outras paisagens, costurando músicas em minhas roupas, bordando objetos estranhos. E aí a vontade visceral de entranhar-se no mundo, sem nunca saber por onde, começa a tornar-se mais simples, ganha sentido. E assim, ensaiando nas coisas, aprendo a tramar-me às pessoas - criando vizinhanças, pensando formas de estar junto, lembrando que um vizinho é pra sempre (KRENAK, 2016, p. 170). Para Krenak, diante da nossa incapacidade de habitar o mundo e, portanto, de participar de sua construção, as alianças afetivas se tornam cada vez mais rarefeitas:

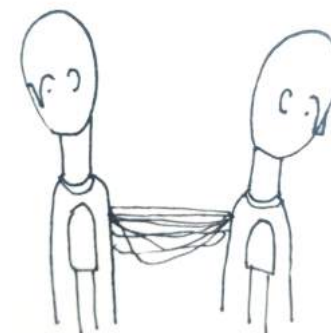
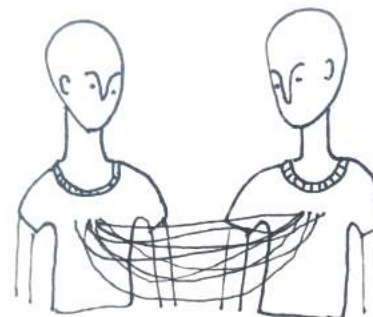
As pessoas são só uma passagem para alcançar algum outro lugar, algum outro acesso. Elas não contam em si, não dão tempo, não possibilitam a construção ou a formação de ideias, o estabelecimento de afetos que não busquem um objetivo imediato, que possam prosperar e constituir um ambiente criativo, de invenção, de criação no sentido mais prazeroso, em que os afetos são espontâneos. (Ibid., 171)

Dando tempo e espaço para que as relações se formem, entendo finalmente a necessidade do atrito, da tensão, do desconforto às vezes causado por movimentos de fora que ressoam em mim. E que bom é enredar-me nelas, formando estas redes de afeto, este outro corpo muito maior do que o meu, sem contorno, composto de todas as gentes que estiveram presentes na construção deste trabalho. É aqui que pretendo operar, nestas zonas de emaranhamento.

Tenho percebido que as coisas, juntas, ganham sentido e potência. Que imagens se transformam à medida que dialogam com outras imagens. Que os fios podem revezar entre a unicidade e o pertencimento à meada, e que mudam à medida que se entranham no pano. À medida que nos entranhamos uns nos outros, nessa selvageria que é ser humano e sentir, vamos descobrindo potências, construindo algo que não pode ser captado por um momento ou outro, mas que se estabelece com um movimento de constante costura de linhas que se cruzam ao longo do tempo.

Ninguém é automaticamente meu aliado, só por sermos iguais. Alianças não nascem naturalmente e sem cuidado... Elas crescem sobre duas condições: que você e eu, nós dois, compreendamos que precisamos um do outro, e tenhamos coragem de nos perguntar o que isso significa.

Trinth Min-Ha apud Ramos







2.2 Habitar um avesso do tempo

Tenho bronquite asmática. Quero falar uma coisa ou duas sobre a falta de ar. Quero dizer que há dias em que eu respiro fundo, forte, e ainda assim, sinto o peito apertado, sinto literalmente a falta, ar negativo que não alimenta, não me fornece o necessário para viver, para levantar da cama, para seguir em frente. Sinto como se habitasse um grande vazio. E não era a Terra este lugar único, entre todos os planetas e galáxias conhecidos, em que existe ar, ainda abundante, ainda alimentando aquilo que chamamos de vida? E ainda assim, meu corpo, teimoso, se recusa a senti-lo. Meu peito o enxota, e um assovio fino ressoa pela minha garganta enquanto eu me sinto afogar. Meu corpo - essa máquina de vida - não sabe como sentir o ar. Por alguns momentos, entre me levantar da cama e tatear as gavetas em busca da bombinha, ele desaprende.

Agora eu quero pensar na falta de tempo. A queixa mais comum do mundo. Será que o corpo desaprendeu a sentir o tempo? Porque o tempo, assim como o ar, é abundante. Pode encher-lhe os pulmões, os olhos, as mãos. O tempo não falta. Ainda assim, como a falta de ar, a falta de tempo nos aperta o peito e nos afoga. Como pode isso? Há tempo. Eu prefiro escolher pensar assim. Prefiro ensinar meu corpo, todos os dias, a senti-lo, para que ele nunca me falte.

Pelbart (2011) diz que o tempo tem mudado. Faz sentido, pense comigo: houve o tempo em que o tempo era percebido como ciclo, um eterno retorno - repetição dos mitos, histórias, os mais velhos ensinando aos mais jovens lições cheias de segredos escondidos, que só a revisitação

constante através de uma vida inteira possibilitaria desvendar. Não se engane, esse tempo ainda há, e há quem ainda more nele. Imagino que nesse tempo não haja começo ou fim, apenas um sempre meio, porque o início já traz em si a semente do fim e vice-versa, o fim é semente de um recomeço.

Depois veio o tempo da escrita. A partir da possibilidade de acumular o tempo, gravando os acontecimentos e narrando de forma cronológica suas histórias, fragmentamos o tempo em três: passado, presente, futuro. Mesmo sabendo das chances de darmos de cara com o passado ao virar a esquina, nos enganamos a ponto de acreditar que existe uma seta de tempo que aponta sempre para frente, sugerindo um futuro mais brilhante, mais reluzente e estabelecendo que o passado é a parte do tempo que já superamos. Bobagem. Aqui, o passado é chamado de velho e fica para trás. O que é velho é silenciado e guardado em prateleiras, para servir de relicário. Seus segredos ainda são sussurrados, mas ainda assim é muito difícil de ouvir, porque o presente e o futuro se tornaram mimados e barulhentos, e querem chamar toda a atenção para si. Então imagine a nossa surpresa quando o passado faz seu glorioso retorno, ganha uma eleição, e celebra a morte de 100 mil brasileiros com um churrasco no Distrito Federal.

Então chegamos no hoje, e descrever o tempo de agora é difícil. Pelbart diz que:

Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. A direção do tempo se dilui a olhos vistos. Também a espessura do tempo evapora, nem mais percebemos habitar o tempo, e sim a velocidade instantânea,

ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação.
(PELBART, 2011, p. 76)

Redemoinho. Turbulência.

“Quando sentir que o mar estiver forte demais, não se debate. Guarda o ar dentro dos teus pulmões e espera.” Não sei se foi minha mãe-mãe, ou minha mãe-mar quem me disse isso, na minha memória as falas das duas se misturam. No fundo das águas, agarrada à areia, eu espero as ondas mais fortes passarem. O ronco da arrebentação grita sobre a minha cabeça, e ali eu me sinto no avesso do mundo, ouvindo todos os sons abafados, como se estivesse do outro lado do tempo.

Algo me diz que para lidar com este turbilhão, preciso aprender a não me debater e esperar. Guardar o ar dos meus pulmões. Se o presente decidir rugir sobre a minha cabeça, trazendo todos os ecos do passado e se o futuro grita comigo lá do outro lado da calçada, eu preciso parar. Preciso esperar e me guardar no avesso. Ar e tempo nunca faltam, o que falta é o preparo do corpo e o saber se virar no meio do redemoinho.

Nota: o capitalismo nos joga num mar de inverno com as mãos amarradas, coloca um bote colorido no horizonte e ainda toca uma música pop para animar a cena.

Pensar a tessitura como um modo de vida que nos ensine a nos virar no redemoinho, que nos transporte ao avesso, nos permitindo encarnar uma postura diante do tempo. Se só sabemos experienciá-lo através dessa velocidade instantânea, se apenas nos debatemos reféns da força das águas, que o tecer possa nos ensinar uma espera, uma calma, uma paciência vital para salvar o ar dos nossos pulmões. No fone eu escuto uma frase que ecoa “*change your mind and you change your relation to time*” [mude sua mente e você muda sua relação com o tempo]¹⁸.

Que relação estabelecemos com o tempo? Como ele nos é ensinado, internalizado e, a partir disso, experienciado? Han fala sobre uma Sociedade do Cansaço (2010), uma sociedade positiva que procura ter do tempo um aproveitamento total, eliminando a negatividade em gestos essencialmente positivos. Quando falamos, lá no primeiro capítulo, de uma construção de subjetividade capitalística, falamos de um projeto que busca interferir diretamente na nossa percepção e relação com o tempo, construindo um desejo coletivo de maximizar a produtividade.

E não consigo me desfazer disso, estes afetos me atravessam o tempo todo, violentamente. Quantas vezes durante este processo, não pensei que deveria estar escrevendo mais, bordando mais, “evoluindo” na técnica do crochê, e pior: estando mais presente nas redes sociais. Este último, um sintoma grave. Não sejamos ingênuos: esta necessidade de existir nas redes, fazer-se presente, postar muito, postar tudo - estamos produzindo conteúdo, de graça, para grandes empresas. Empregando nossa força de trabalho para o lucro das mesmas e nos sentindo mal quando não cumprimos estas metas. E por mais que eu me conscientize, que eu estude e saiba que isso não passa de

um grande esquema de aprisionamento e exploração da subjetividade, não consigo evitar que estes afetos, estes sentimentos de impotência e de insuficiência, me atravessem e me derrubem de vez em quando.

*

Acabei de colher um pensamento: o tempo é como uma trama de crochê. Composto de uma repetição de pontos, em uma coreografia de eterno retorno. No nosso percurso da vida, algumas questões nos acompanham, sempre voltando. Mas nós mudamos, e nos tornamos mais sábios, mais preparados para lidar com elas. Assim, com uma colcha que eu comecei a tecer com muita dificuldade, com os dedos duros; os movimentos atravancados foram se tornando cada vez mais fluídos e minhas mãos, mais hábeis. Podemos ser assim com as questões que nos acompanham. Fazer o exercício de conhecê-las toda vez que elas aparecerem. Praticar a proximidade, desenvolver uma destreza. Construir junto delas a trama da nossa existência. Aceitando também as etapas de aprendizado à medida que elas se revelam mais profundas, difíceis e complexas. Aceitando a dureza dos dedos, a falta de ritmo. Demorando-se.

Um dos sintomas do efeito da Sociedade do Cansaço é a nossa falta de tolerância com esses momentos em que as coisas não funcionam como esperado. Quando ainda não encontramos o ritmo, ou as palavras certas, quando o corpo ainda resiste à prática. A obsessão pelo resultado envenena o processo.

Por isso valorizo o gesto de tecer como um ensaio. A escrita também. Por isso encho baús com trabalhos inacabados, com fragmentos de trama

¹⁸ Trecho da música Good Thoughts, bad thoughts da banda Funkadelic (1974)

que talvez um dia encontrem forma, mas talvez não. Dar forma é ação e é na ação que a vida se expressa. Gestos atravessando os segundos. Dias afirma que

Esse movimento de vir à forma, é preciso entendê-lo em relação ao tempo, sem o qual, perderíamos a dimensão do devir. Uma forma, uma vez realizada, não dura eternamente - o tempo se encarrega de destruí-la. É uma característica da vontade criadora tender a um aumento de potência, crescer, expandir-se. Tender a um aumento de potência, querer crescer não tem nada a ver com a busca desenfreada de um objetivo fora do tempo. O querer crescer da vontade criadora é a afirmação da temporalidade. (2011, p. 69)



2.2.1 Conversar com nossas linhas

O tempo que passa pelas prateleiras é um tempo calmo. A luz que incide sobre o pequeno quarto durante a tarde revela pontinhos de poeira que viajam pelo ar amarelo. Esse tempo, em que me torno anexo das outras coisas - as plantas, as caixas, os livros - parece-se com um tempo de biblioteca: silencioso, velho e cheio de segredos.

Mas há os dias em que nos encontramos - eu e ela. Os dias em que ela escolhe o azul. Ouço-a falar que comprou o tamanho de linha errado, e por isso não me usa muito. Gosto porque suas mãos me encontram cheias de receios, trêmulas, ensaiando pequenos gestos envergonhados. Gosto também desse outro tempo - de estar entre as mãos. Os dedos ainda são bem lisos e trazem consigo uma certa inquietude inerente aos jovens, mas mesmo eles dizem que não vêem a hora de estarem mais sábios e de conquistarem seus primeiros calos. Dá para ver que ela tem pressa e, quando diz errar, dá dois suspiros. O primeiro é de raiva comigo, porque eu teimo e faço nó, faço graça pra juntar na agulha, tomo meu tempo de fazer as coisas. Sinto até medo do primeiro suspiro, a raiva contida como se uma barreira segurasse um mundaréu de água pronta a romper. Mas logo depois vem o segundo, que é uma conversa, entre ela, o ar, o tempo e as próprias mãos. O ar entra para dar espaço pro tempo falar - e o tempo fala que é preciso paciência: pede presença, pede para que ela acorde as outras partes do corpo que dormem e pede pras mãos que tomem as rédeas da coisa toda.

Eu aprendi a gostar do carinho que sucede o segundo suspiro. É um carinho de quem acalenta um erro. As mãos um dia me sussurraram - bem baixinho que foi pras orelhas não ouvirem - que mexer com os fios foi uma

forma que a menina inventou de se perdoar. Tornou o perdão uma coreografia, uma dança juntos aos acasos.

Ela mexe comigo sempre pensando em água. As mãos disseram que é saudade de casa. Que morava bem no meio do mar, e agora o barulho das ondas fica ecoando nas orelhas, como quem traz uma concha dentro de si. Então agradeço pelos dias que ela escolhe o azul, mesmo que minha linha não seja do tamanho certo e que eu goste de tomar meu tempo, e que faça graça só pra ouvi-la suspirar.



2.2.2 Errar

“E o que é um erro?” Me pergunta a estridente linha rosa-choque.

“É um imprevisto, algo que acontece e atrapalha nossos planos.” Eu explico categoricamente enquanto desfaço uma sequência de pontos que tomou um rumo inesperado. “Tudo bem”, ela me responde, “então é como um acaso”.

“Sim, mas um que não gostamos.” Senti-a enrijecer entre meus dedos: estava chateada comigo. Isso é comum, as linhas tendem a ser coisas teimosas e de personalidade bastante forte. Achei melhor seguir explicando antes que ela se tornasse ainda mais difícil de manusear. “Erro é aquilo que nos atrapalha de alcançar o resultado final que almejamos, entende? É um acaso sem muito valor”.

“O valor do acaso é o tempo. E com o tempo, não existe isso de muito ou pouco.” E silenciou, esquecendo-se de mim e voltando a falar a língua que só as linhas escutam.



Quando buscamos viver apenas através de gestos positivos, ou produtivos, esperando que estes sejam eternizados sob uma forma, não sobra espaço para o não fazer nada ou fazer muito pouco, e a negatividade deste tempo de vazio tem que conviver com a culpa e a ansiedade que a necessidade de produzir implica. Assim, também não toleramos o tédio, uma vez que a cobrança de um aproveitamento máximo do tempo nos exige sempre apresentar resultados para nossas ações, justificando nosso “uso” do mesmo. Falhamos em perceber que os resultados de uma ação, de um gesto ou de um processo, nem sempre apresentam-se em um plano visível, e que toda produção é também uma produção de subjetividade.

É preciso lembrar que esta dissertação está sendo escrita durante a pandemia do novo coronavírus, ou seja, um período onde estas questões se tornaram centrais na existência de muitas pessoas. Vou apontar dois movimentos que observei, tanto nas redes sociais quanto na minha convivência: o primeiro é o discurso do aproveitamento máximo do tempo de isolamento - aprenda ioga, bordado, crochê, faça agachamentos, leia livros, pratique novos idiomas - prove para o mundo que você não está para brincadeira! O segundo é o do tédio, do sentimento de não conseguir fazer absolutamente nada, não encontrando estímulos para se mover diante do cenário atual - e principalmente uma postura de desolamento diante do vazio.

Esses dois movimentos, entenda, não os percebo dissociados um do outro - acredito que ambos têm nos co-habitado. E também quero dizer que talvez seja difícil analisá-los de uma posição tão próxima, inserida no contexto do isolamento, e que isso não passa de uma tentativa de cartografar o presente à medida que ele se apresenta. O que se passa é que existe uma

simetria entre ambos movimentos, são discursos que se retroalimentam. A necessidade de maximizar a produção, mesmo que em um cenário pandêmico, tem a mesma raiz do desolamento diante do tédio. Pois a necessidade de preencher um cronograma de atividades, de recusar-se a sentir o tempo por si só, de negar o vazio e o silêncio do tédio tem a mesma origem de uma postura de abatimento diante do mesmo. “Quem se entedia no andar e não tolera estar entediado, ficará andando a esmo inquieto, irá se debater ou se afundará nesta ou naquela atividade” (HAN, 2010, p. 34).

Ambos os movimentos seriam o mesmo que debater-se no tempo-redemoinho. Seja um debater-se positivo, que tende a maximizar a produção, seja debater-se na tristeza, na entrega ao sentimento de impotência. Então fico me questionando como seria uma produção que não funcione de acordo com as construções da sociedade positiva, que aja na subjetividade sem provocar estas sensações de esgotamento, sem promover o desejo de positivar a experiência, e sim de existencializar os afetos que pedem passagem, engajando-se a partir de uma postura sensível.

Penso que é preciso receber o tédio como ele vem. É preciso preparar-se para ele, construir um terreno sólido para que pouse, para que exista e permaneça o quanto que for preciso, para que mantenha-se ali no intuito de arejar os pensamentos, de fertilizar o solo. Para Han “Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual” (2010, p. 34). O tédio constitui portanto uma etapa muito importante de qualquer produção, especialmente quando tratamos de uma produção criativa como é no campo dos fazeres têxteis e na escrita.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais

devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

A postura derrotista diante do tédio, como se esse demonstrasse um fracasso, impede que ele cumpra sua função em nossas vidas. O têxtil me ensina que é preciso parar, atentar a estímulos mais sutis, que só encontram expressão a partir de uma ausência, num silêncio mais profundo. Demorar-se no tédio torna possível deleitar-se com ele, tirar dele um proveito que não necessariamente desencadeia diretamente numa produção no campo do visível, mas que com certeza atua na produção da subjetividade, tornando o corpo um solo mais fértil, acolhedor - espaços que constroem a rede de pescar afetos.



Ainda assim, percebo que muitas vezes, ao invés de receber o vazio de braços abertos pensando, bom, chegou o momento de silenciar, o enxotamos do nosso cotidiano encontrando novas atividades, novos estímulos, imagens brilhantes que nos distraiam. Mas coisas só existem devido ao contraste. Como opera nosso próprio peito, que só sabe pulsar o sangue pois existem ali cavidades que o impulsionam. Sem este espaço vital, nada pulsa. Eliminando o vazio perdemos o sentido - inclusive o da vida. Levamos a positividade ao ponto da exaustão, varrendo tudo que se apresenta negativo para debaixo do tapete.

Este ato de debruçar-se sobre o vazio, não para impor sobre ele uma forma, mas como um exercício contemplativo, um escutar espreitando, uma escuta que pode ser feita também com os olhos e com as mãos, é um exercício importante e que a tessitura promove enquanto prática. Fazer do corpo trama é compreender que, simultâneos aos muitos fios que compõem nossa subjetividade - e aqui tantas coisas se entrelaçam entre amores, medos, sonhos, fracassos, encontros e afetos - existem também os espaços negativos que esses cruzamentos geram. E esses são importantes canais de passagem, para a luz, para o vento, são portas e janelas no nosso corpo.

*

A forma como muitos trabalhos de produtores têxteis retratam o vazio nos demonstra que a fatura pode nos ensinar modos de conviver com ele, de apropriar-se dos buracos na trama do corpo e de construir uma possibilidade de troca com o silêncio, a pausa, a falta e todas essas expressões da negatividade. O corpo, assim como a expressão criativa, se apresenta como este tecido composto de fios e os vazios que seus entrecruzamentos promovem - criar é essencialmente gerar lacunas, espaços, é manusear o contraste entre o que é e o que não é.

É como na obra Chalequito, de Cecília Vicuña. A artista cria uma veste de pontos tão largos, que a maior parte dela é composta de vazio. Constrói esta roupa quase toda negativa, alarga estes espaços de passagem de afeto. E porque nada está previsto para estes espaços, quase tudo cabe. Tudo opera na possibilidade do vir-a-ser. As obras de Vicuña sempre operam a partir dessa temporalidade, são objetos em processo. Seu significado mora na experiência possibilitada por eles, no caráter passageiro, breve, e profundamente subjetivo que apresentam. É importante lembrar que sempre que falamos de Vicuña, estamos falando de uma artista interessada no conhecimento profundo das cosmologias andinas, em relação ao fio e a todos os aspectos da vida que ele é capaz de conectar. Assemelha-se ao que Krenak afirma ao dizer que é preciso aprender a viver com nada. “Viver com nada é diferente de viver sem nada” (2020, p.8). Esta sabedoria vai sendo adquirida à medida que percebemos que este vazio que estressa a mentalidade da sociedade positiva, é uma companhia importante com a qual é possível conviver. Viver com nada é acolhê-lo, trabalhando a espera, a paciência, o cuidado com as coisas que agora não são, mas que amanhã podem ser. É compreender o vazio como negatividade necessária à forma, o tédio como descanso espiritual, a pausa como momento essencial do trajeto.

É possível também acolher um fazer devagar-quase-parando, que eu consideraria próprio das pessoas que conciliam diversos aspectos da vida com aquele da criatividade e da criação. É um fazer fragmentado que eu não ousaria nunca dizer ideal, mas que existe e por isso é digno de nota. É um fazer que acontece entre o cuidado - da casa, da família - o trabalho, um fazer que se insere nas frestas do cotidiano. Mas que ainda assim mantém vivo o gesto, mesmo que em minutos dispersos, da mesma forma que todas as noites Penélope desfazia os fios do seu sudário, mantendo viva a esperança e o amor.

Além dessa aceitação do tédio e do vazio como elementos vitais para a criação, Han também coloca a atenção profunda como uma característica

importante para as práticas culturais (2010, p. 33). Segundo ele, o excesso de positividade também se apresenta como excesso de estímulos e isto modifica a nossa economia de atenção. O que pode, na minha opinião, resultar a longo prazo em um afastamento cada vez maior dos fazeres manuais, pela atenção profunda e a paciência que estes demandam.

Era muito comum, nos momentos em que eu bordava em lugares públicos, que as pessoas conversassem comigo sobre a fatura. Esses diálogos sempre foram muito interessantes, especialmente para mim como pesquisadora; e é importante perceber como não-praticantes têxteis se posicionam diante do fazer. Uma das frases mais recorrentes era: “Eu nunca teria paciência”. Bom, criar leva tempo. E é tão curioso para mim que as pessoas sempre se assustem com essa quantidade de tempo que se apresenta no bordado.

Para mim, um dos aspectos mais encantadores do tecido é exatamente o tempo contido nas tramas. Pois é visível, pela própria textura que se apresenta, a quantidade de horas experienciadas em uma peça. O número de pontos, as camadas, a relação entre objeto e fio, tudo isso são linguagens temporais em diálogo. Quanto mais aprendo a tecer, mais aprendo a ler este tempo-têxtil.



É preciso lembrar que a velocidade anula o corpo (SANT'ANNA, 2011). Urgente é, portanto, lembrar-se dele. Tecer, neste contexto, pode significar uma escolha pela lentidão, que o ativa e nos permite senti-lo, real, presente, potente diante do tempo. Vou de Krenak, sempre que preciso de ajuda para entender o que da vida importa:

Dilatar esse tempo ordinário das nossas relações e possibilitar a criação de vazios para as visões, para os sentimentos das pessoas, para as elaborações que um coletivo pode ter sobre aquilo que é o sonho. Aquilo que é sonho. [...] É quando o meu pensamento consegue tocar uma ideia que vai além da percepção de um sítio, de um território, de determinado lugar na geografia, e começo a pensar nesse ambiente que nós compartilhamos, que é a Terra, que é um planeta. [...] Isso, para mim, é o que eu poderia experimentar como uma ideia de cosmovisão. (KRENAK, 2016, p. 171)

Para Krenak, a dilatação do tempo é vital para esta criação de uma vida que faça sentido, que encontre sentido em nós, para a possibilidade de vínculos afetivos e de um compromisso com a partilha, que não vale somente para o espaço no qual vivemos, mas também da subjetividade e todos seus afetos que são, também, experienciados coletivamente. E o que dilata o tempo é exatamente o afeto, não se resumindo na relação entre pessoas, mas também entre as coisas, a matéria, o mundo a nossa volta que é composto de tantos elementos com os quais podemos, juntos, criar.

Compreender o tempo como matéria do trabalho, entender a trama como uma dança através dele, com ele, como uma escolha política por um ritmo que dê sentido à vida.

O corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância “em si”. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro, um corpo a outro. (SANT'ANNA, 2011, p. 105)

Tornar-se um corpo de passagem - ou melhor, compreendê-lo como passagem pois ele já o é, queira ou não - é abrir-se às intensidades do tempo, é moldá-lo, é torná-lo matéria de criação.



Assisto os morros serem tomados pelas nuvens. São antigos vulcões. Observo a tempestade se aproximando, cobrindo a areia, mudando completamente a aparência da orla. Sou apaixonado pela paisagem fria e cinzenta desses lados; árvores úmidas, cheiro do frio. Toda paisagem tem suas consequências, castiga. Quando o céu decide desabar sobre nós, a terra vem junto e o mar se agita. Durante alguns dias tudo se movimenta, e nunca se sabe o que pode cair, desmoronar, o que o vento pode levar embora. Podemos, ou melhor, deveríamos poder apenas construir algumas casas para nos proteger, deveríamos poder não aterrar os nossos rios, e deixar a restinga respirar. Toda essa água precisa ter para onde ir.

Sinto a força que caminha em minha direção, uma musa cinzenta atravessando o céu e a terra, dissipando suas saias sobre o mar e se transformando nele pelo caminho. Toda paisagem tem suas consequências, e nunca se sabe quanto tempo a chuva vai durar, quanto tempo vai cobrir o mundo em tons de prata.

Acolher as tempestades no corpo - deixar trovoar e escorrer, deixar rugir e ressaquear.



permitir que as
lágrimas caiam
que chova
respeitar o tempo
e o espaço da
água
dentro e fora do
nosso corpo



2.3 Traçar um horizonte inquieto

A natureza do ato criador, com seus intermináveis portos de chegada e de partida, materializa uma pontuação indefinível: linha intensamente infinda com ritmos e intensidades, tônicas e cadências, dissonâncias e concordâncias inimagináveis até o momento em que ela acentua um peso e tonifica uma paisagem.

Linha de Horizonte, Edith Derdyk

No subcapítulo “Como teias de aranha”, pudemos observar as linhas duras impostas pela lógica colonial e sua atuação no contexto da produção de subjetividade capitalística. Agora, poderemos compreender as propriedades e diferenças entre estas linhas e algumas outras, e suas consequências para aqueles que seguem seus trajetos como práticas vividas cotidianamente.

Como havia trazido anteriormente, para o pensamento de Ingold a questão não se dá na imposição de linhas sobre um mundo não-linear, mas na sobreposição de um tipo de linha sobre outro. Andar, tecer, observar, narrar, escrever, dentre tantas outras atividades humanas, acontecem através de linhas. Compondo trajetos, apresentam movimento e crescimento, e ao longo delas é que a vida dos seres, humanos e não-humanos, é experienciada. São o modo de construção e a funcionalidade destas linhas que definem, para Ingold, suas características e consequências na vida daqueles que as seguem.

Uma linha é, para o autor, resultado da marca de um movimento contínuo sobre uma determinada superfície. Já o fio, pode estar isolado ou enredado em outros filamentos, mas não está desenhado sobre um plano.

Dessa maneira, “quando fios se transformam em linhas, superfícies são formadas, e quando linhas se transformam em fios, elas se dissolvem” (INGOLD, 2007, p. 2, tradução minha¹⁹). A observação dos constantes movimentos nos planos visível e invisível como sugere a cartografia sentimental tem sido, neste contexto, uma observação dos movimentos das linhas e fios, atentando às suas relações com as diversas superfícies e refletindo sua atuação sobre estes planos. Quais linhas duras rodeiam meu corpo e esta produção? Quais rachaduras vão sendo provocadas por estes insistentes mundos que teimam em nascer? Como posso aprender a tramar a partir da variedade de fios que percebo ao meu redor?

Existem, portanto, diversas maneiras de produzir linhas. Redutivamente, pode-se retirar matéria, para criar rastros de gestos sobre as superfícies. É o que acontece nas trilhas, nos caminhos muitas vezes percorridos que acabam gravando no chão as marcas da passagem. A linha redutiva é uma espécie de insistência.

“O mais louco é que não existe prova de que viveram lá. Atravessavam só para desenhar.” - Ela me contava com empolgação através dos olhos verdes, iguaizinhos ao mar do seu bairro. Tinha acabado de começar no novo emprego de guia turística - “Fico imaginando que devia ser muito importante, o que quer que seja que eles queriam dizer.”

A minha cidade tem muitos registros de inscrições rupestres, no Morro das Aranhas, no Matadeiro, no Pântano do Sul... E na Ilha do Campeche. Era lá que ela trabalhava. E era lá que ela observava, com os olhos verdes de mar, aqueles desenhos que se encontravam com a água. E se

¹⁹ “[...] whenever threads turn into traces, surfaces are formed, and whenever traces turn into threads, they are dissolved.”

perguntava para quem haviam sido feitos, em nome de que, de quem? E de onde viria esta importância, essa teimosia, que fazia o povo da ilha atravessar o mar, para marcar as pedras com sua geometria. “Cada centímetro cravado na pedra leva tempo, então imagina quantas vezes, quantos mares, eles atravessaram?”

Caminhar, de novo e de novo, o mesmo caminho. Atravessar diferentes mares. Tramar na repetição do gesto. Insistir nele e insistir na matéria. Marcar o mundo de diversas formas, por teimosia e insistência.

As linhas também podem ser de origem aditiva, aplicando determinada matéria sobre a superfície, como é o caso da pintura, do bordado e da caligrafia. Existe a linha provocada por colisão, atrito ou desgaste, manifestada em forma de cortes, vincos e rachaduras. E também as linhas fantasmas, linhas de valor metafísico que, apesar de parecerem menos reais, têm efeito material sobre nossas vidas. São as linhas que unem as estrelas para formar constelações, ou as fronteiras entre territórios, estas cicatrizes na face da terra²⁰.

É preciso treinar o olhar e restaurar o corpo. Fazê-lo vibrar de novo, atento às linhas que o rodeiam. Distinguir os fios que as compõem. Entender do que são feitas e como se comportam.

Todos estes tipos de linha podem ser divididos em duas categorias principais no pensamento de Ingold - e aqui pode-se compreender melhor as características do tipo de linha imposto pelo pensamento moderno e a ordem colonial. Estas características estão ligadas a relação da linha com o tempo e com a construção da ideia de lugar.

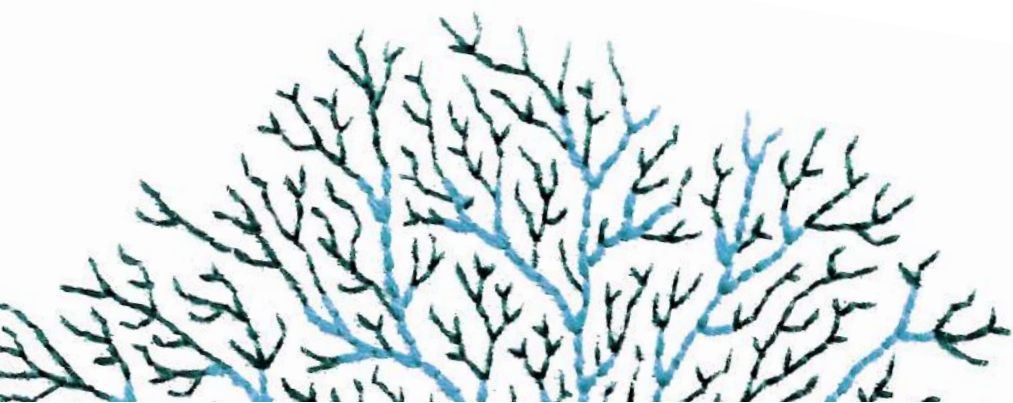
²⁰ Trecho da música “We rise again”, da banda Gogol Bordello (2013).

Ao descrever uma linha contínua desenhada livremente sobre o papel, Ingold afirma que: “Como qualquer gesto, o florescimento incorpora uma duração. A linha que emerge é, portanto, intrinsecamente dinâmica e temporal” (INGOLD, 2007, p. 72). Essa linha se faz livre e toma seu tempo. Existe a partir de um gesto que se inscreve na superfície como uma trajetória. Ao longo dela, constrói-se uma jornada. O corpo incorpora a linha através do gesto tornando-se linear e viajante.

E enquanto viajante, não possuo destino final. Me movo e me transformo em linha durante o movimento, deixando um rastro sobre a terra. Quero avisar a todos da minha passagem, quero que saibam de mim os postes, as flores da sarjeta, os cachorros e gatos da rua. Quero participar da vida pelo caminho. Me emaranhar no corpo de quem eu amo e desfazer os nós de desafeto. Quero habitar o mundo e ser mais um fio a construir sua trama: ínfimo, mas significativo. Pedaco de coisa. Este convite à participação, que mover-se ao longo da linha sugere, seria para o Ingold um convite à habitação. Habitar um lugar e um tempo, habitar um trajeto e um corpo.

Porém, as linhas, ao longo da história, têm sido gradualmente destituídas dos movimentos de onde emergiram (INGOLD, 2007, p. 65). Mais nitidamente, é como se a linha inicial proposta por Ingold, traçada a partir de um gesto contínuo sobre o papel, tivesse sido transformada em uma sequência de pontos. Incorpora, portanto, um caráter conectivo - não mais propõe uma travessia, mas remete a ideia de uma passagem rápida orientada por uma sequência de destinos fixos. Essa linha fragmentária é bastante simbólica do pensamento moderno, e pode ser ilustrada em sua própria concepção de tempo - narrado através de uma linha que conecta determinados eventos históricos pontuais.

Essas duas categorias simbolizam portanto dois distintos sistemas de conhecimento. A primeira, a linha de habitação, propõe um saber de aprendizado contínuo, adquirido ao longo do movimento. Um saber como trajeto não progressivo, mas processual, suscetível às intempéries do caminho - aberto à pausa, ao temor, ao cansaço - um modo de saber engajado ao mundo e a si. A linha que se faz presente na jornada. Assim como não prevê destino final, ela é em si o trajeto e a experiência; e o saber adquirido ao longo dela é contínuo, não prevê encerramento. Para Larrosa (2002, p. 24) “o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” A experiência têxtil tem sido um movimento gerador de linhas sobre o corpo, frutos destes trajetos que vêm se compondo ao longo destes anos de pesquisa. Linhas que saem de mim e se lançam no



mundo, e vice-versa. Linhas que atravessam superfícies visíveis e invisíveis e um corpo que padece, abrindo buracos em si para que lhe passem os afetos.

A mecânica do movimento e a produção do conhecimento estão, portanto, interligadas, pois o saber articulado pela linha de habitação é produzido pela experiência, e esta é composta por gestos. Já para o segundo tipo de linha categorizada por Ingold, o ato de mover-se possui um único objetivo - conectar os pontos fixos pré-estabelecidos. Esta linha não habita, mas ocupa. Seu trajeto não será determinado pelo sentido, mas sim terá em vista uma otimização do tempo da locomoção. Quanto mais rápido, melhor. Reduz ao máximo a possibilidade de atritos. Protege-se das intempéries. Anestesia-se para evitar os riscos da experiência. “É um roteiro que vai saqueando o caminho. Ele não semeia no caminho, ele só colhe.” (KRENAK, ano, p. 171)

Um exemplo visual: animais na rodovia. Nosso país, entrecortado no território e na bandeira pela ideia da ordem e do progresso, traça grandes estradas sobre as matas, pradarias e sertões. Nos acostamentos corpos de capivaras, cobras e caxinguelês demonstram a existência prévia de outras linhas, que compunham a travessia desses bichos que vivem, assim como nós, entranhados à Terra. Esta é a diferença essencial a ser compreendida entre as linhas que nos são impostas, e aquelas que expressam movimento e crescimento. É a diferença entre a viagem e o transporte. Entre a jornada e a sequência de destinos pontuais.



Orientadas por pontos fixos, as linhas de estrada que recortam nosso país prevêem a experiência do trajeto da maneira mais otimizada possível, no menor tempo e com o menor número de interferências por parte do ambiente que se atravessa. Diferente de uma jornada, pouco importam os momentos do trajeto que não são o destino propriamente dito. Pouco importam as vidas que beiram a estrada e a história que cada lugar traz consigo. O projeto colonial se dá na construção da ideia de lugar adaptado à linha que o constitui. Portanto, compreendendo as linhas como conectores de pontos, ignoram-se as linhas prévias que se entrelaçam ao longo do território.

Além disso, ignora o próprio corpo que se locomove. Ele, devidamente repartido e anestesiado, não quer viajar. Não quer nem ser corpo, na verdade. Prefere assemelhar-se à máquina, ao carro, ao avião. Quer velocidade, pois “[...] muito do imaginário ocidental associa o espírito à capacidade de passar por todos os lugares sem tropeço, atravessar qualquer porta ou pensamento, vencendo, livre de choques ou dificuldades, os limites do tempo” (SANT’ANNA, 2001, p. 24).

Esse corpo é um turista, e não um sujeito da experiência. Quer chegar a um certo ponto e para isso, negligencia o trajeto. Ele esquece que o tropeço é o momento que lhe pede para olhar melhor o chão. Que o atrito é a prova de se estar ali. Que é no balanço da carroça que as abóboras se aconchegam.

A questão é que esse corpo tem sido cada vez mais induzido à encarnar as novas velocidades e estas estão cada vez mais rápidas - você já conhece o novo pacote de internet de 100 mega? Desacostumou-se com a lentidão, e por isso, senti-la torna-se cada vez mais difícil.

Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (LARROSA, 2002, p. 23)

Muitas vezes percebida como deficiência, a lentidão pode na verdade tornar-se uma escolha consciente, uma opção, um outro modo de velocidade a ser experimentada pelo corpo. E como tudo que diz respeito ao corpo, é preciso transformá-la em hábito e prática, ou seja, reabilitá-lo a sentir estas outras temporalidades mais vagarosas. A tessitura, neste sentido, ensina a prática da habitação, a mover-se ao longo das linhas, instaurando um gesto recursivo que vai sendo encarnado pela subjetividade como um modo de vida.

Esse modo aprendido não somente será ativado durante a tessitura, mas prevê uma continuidade mesmo nos períodos de pausa entre um trabalho e outro. Ele ativa um estado de vibratilidade do corpo que, uma vez aprendido, pode ser experienciado a qualquer momento, atentando a todo tipo de linha que se apresenta durante a experiência de habitar o mundo. Assim:

As nossas experiências diárias produzem geografias de ações e organizam nossa caminhada, o cotidiano é um lugar praticado. O cotidiano contribui para a configuração de espaços, de lugares e paisagens. Espaços e paisagens que se configuram a partir da interação entre objeto, sujeito e lugar. Na fusão e interpenetração do espaço interior-exterior (GUIMARÃES, 2017, p. 2516)



O corpo atenta-se às linhas produzidas por geografias de ações, percebendo o modo como ele habita ou ocupa o espaço. Coloca-se vibrátil diante das muitas relações que acontecem sobre os lugares, desenvolvendo uma consciência da sua participação. Quando borda, compreende estar sendo atravessado por afetos, captando aquilo que está no mundo e trazendo para dentro de si para depois, devolver ao ambiente as sensações que foram transformadas pela sua interpretação. É no ir e vir da agulha entre direito e avesso, na interpenetração dos espaços, que as sensações e sentimentos compõem este trajeto vão deixando sua marca na subjetividade.

Quando faz crochê, aprende a voltar sempre ao mesmo ponto sem indisposição, pois descobre que cada nova dobra, apesar da mesma coreografia prevista, é performada de maneira diferente pelo corpo. Atenta-se às sutilezas, aperfeiçoa os modos de enlaçar, entrar e sair, vai unindo-se à agulha à medida que incorpora o gesto. Na habitação, a locomoção e a percepção estão intimamente ligados, percorrer é perceber. Ao percorrer esta linha, o corpo encontra-se inserido em um campo de forças e intensidades.

Mas é preciso pensar que a liberdade para locomover-se é, ainda hoje, limitada a diversos grupos - e aí podemos pensar a partir das categorias mulher, negro, indígena, lgbt+ - pois o direito à habitação como modo de participação da construção da trama do mundo tem sido negado estruturalmente, e é interessante pensar sobre como outros modos de trajetória têm sido incorporados como método de atravessamento das paisagens internas e externas. Podemos pensar de

novo no caso do Bispo e os muitos metros de tecido percorridos ao longo de sua vida vivida num quarto. Ou no corpo de Leonilson sobre a cama de hospital enquanto ele tecia suas últimas obras. Ou ainda em todas as mulheres que habitaram o âmbito privado e nele construíram seus trajetos têxteis.

Podemos compreender então que a tessitura representou para muitas gentes a possibilidade de percorrer linhas de habitação, ensinando ao corpo esta forma de percepção singular das intensidades que permeiam as paisagens. Assim, tecer configurou um modo de viajar, possibilitando a experiência de outras velocidades e permitindo um engajamento na construção do lugar durante o percurso.

Viajar, creio eu, é o modo mais fundamental pelo qual os seres vivos, humanos e não-humanos, habitam a terra. Por habitação eu não quero dizer tomar um lugar em um mundo que tem sido previamente preparado para a população residir. O habitante é, ao invés disto, alguém que participa de dentro do processo contínuo de construção do mundo e que, ao deixar um rastro de vida, contribui para a tessitura desta textura. (INGOLD, 2007, p. 81, tradução minha²¹)

²¹ Wayfaring, I believe, is the most fundamental mode by which living beings, both human and non-human, inhabit the earth. By habitation I do not mean taking one's place in a world that has been prepared in advance for the populations that arrive to reside there. The inhabitant is rather one who participates from within in the very process of the world's continual coming into being and who, in laying a trail of life, contributes to its weave and texture.

E viajar, bom, isto não requer mover-se sobre um tanto de terra. A viagem principal é de si para si (KRENAK, 2020, p. 2). Quando a gente sai em busca da vida, se formos através das linhas de habitação, descobriremos ela em nós, e veremos o quão abundante ela é, pulsando através de todas as coisas. Assim, seja caminhando por aí ou simplesmente transitando entre o avesso e direito de um pano, a experiência do trajeto vai revelando ao corpo o quanto de vida ele tem, o quanto ele pode - sua potência. E ele vai se compreendendo parte deste emaranhado de coisas vivas, vai criando um modo de estar junto delas.

Tornar o trabalho em arte uma experiência e um percurso cotidiano e ancestral, sempre em vias de atualização e construir uma relação íntima com o que fazemos, desvelando a linguagem. A arte nos permite essa ação, esse movimento. O artista é aquele que desloca coisas no tempo e no espaço, transformando-as em modo. (GUIMARÃES, 2017, p. 2516)

Assim, constrói-se uma nova sensibilidade perante os deslocamentos - dos mais óbvios aos mais sutis. Aprendendo a mover-se, é possível olhar a partir de outros ângulos e posições, e também com as mãos e com os pés, compreendendo que a mecânica do movimento está sempre em estado de contaminação com a percepção do mesmo. E estas “estratégias de deslocamento desafiam o mundo de compartimentalização e os sistemas de dependência que ele engendra, enquanto preenchendo o movediço espaço

da criação com uma paixão chamada encantamento” (MINH-HA, 1991, p. 23, tradução minha²²).

Este trabalho também deixa um rastro. Que sai lá da minha cidade e atravessa a ponte morrendo de medo, e que troca a água por um mar de morros me cercando por todos os lados. Ele segue ao longo dos meus deslocamentos e os lugares vão se misturando, enquanto aprendo a costurar as geografias em meu texto como quem escolhe os fios de uma tapeçaria - dosando memórias, agora, misturando terra e água. Não tem jeito, meu nome traz em si um eco de onda, e essa água salgada acaba sempre impregnando minhas palavras. Ainda assim, sinto outras coisas se inscrevendo em meu corpo: nessas Minas Gerais os cheiros das estações são outros, assim como também são as cores e sons. Aqui, ao invés do azul do mar encontrar-se com o verde dos morros, são eles que crescem em direção ao céu. Me sinto um pouco de ponta cabeça, e essa minha constituição insular aprende a dançar com outras marés, quase invisíveis, mas que se movimentam aos olhos atentos.

²² “Strategies of displacement defy the world of compartmentalization and the systems of dependence it engenders, while filling the shifting space of creation with a passion named wonder”





A tecelã vê sua fibra como a poetisa vê sua palavra. O fio sente a mão, como a palavra sente a língua. Estruturas de sensação no sentido de sentir e significar, a palavra e o fio sentem a nossa passagem.

Palabra e Hilo, Cecília Vicuña

2.4 Falar a língua das linhas

Eu só acredito em palavras que surgem do movimento e crescimento de gestos. Acredito nas palavras que provêm da experiência de um percurso, o significado é uma construção que leva tempo. O sentido que damos às palavras é aquele que elas encontram em nós. Assim, quando eu falar de amor, esta palavra entrará nos seus ouvidos e encontrará no seu corpo um modelo que lhe caiba. Encontrará imagens, sons, frequências que compõem esta intensidade que você, há muito, tem chamado por este nome.

Somos enredados pela linguagem - este elemento que, por estar vivo, não cessa de se transformar. Forçados a conhecer o peso e a textura dos fios que compõe estas linhas, vamos conhecendo o processo de gestação da trama narrativa.

Essa é a importância das palavras, a importância da linguagem. “As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras” (LARROSA, 2002, p. 21) pois nós nos construímos através delas, com elas. E existem modos de se relacionar com a linguagem, com a tessitura de um texto, está na hora de falar disso.

*

As palavras não me saíam - dançavam, presas às paredes da garganta. Foi por isso que aprendi a dizer com as mãos. Através delas, mundos brotavam de mim sem esforço, me lançando para fora dos domínios da minha própria mente. Parecia que havia nelas uma autonomia, uma

vontade. Eram e ainda são a parte mais corajosa de mim, ensaiavam naquele tempo uma liberdade que eu ainda não conhecia. Foi desenhando e escrevendo que sobrevivi à escola, às filas de espera, aos terminais de ônibus. Á uma vida que me perturbava profundamente por eu nunca saber ao certo como me posicionar diante dela. As mãos me deram uma postura para lidar mundo, e com elas aprendi a intuir uma forma de viver.

Muitas vezes não me interesse em falar. Participo da conversa de outras maneiras: sou toda-ouvidos, toda-mãos. Me ocupo de processar no corpo as sensações, de entregá-las a matéria para que se transformem em outra coisa. Parece que as palavras me traem enquanto o silêncio é um acalanto. Mas não me engano e nem romantizo: o silêncio já me foi mordação. E aí entra a necessidade urgente de diferenciar, aqui e agora, o silêncio que nos acolhe e nos conforta abrindo espaço para significação, e o silêncio imposto, aquele que vem apagando as palavras da nossa existência.

O silêncio-acalanto é um silêncio onde se pode morar por um tempo. São os dias em que nada acontece, se esticando preguiçosos ao longo das horas. Pontos flanam através do tecido, memórias permanecem guardadas em baús. Ele não dói a garganta, ao invés disso, conforta o corpo. Um silêncio que seja como um céu que recebe o voo de uma pipa. Já o silêncio-mordação é de uma ordem do não poder, linha dura que amarra e oprime, atando um nó na garganta. Este silêncio machuca. Posso pensar em muitos momentos em que não consegui ou fui privada de falar - mas prefiro não fazer isso. O importante é nos atentarmos para a diferença entre silenciar por escolha e ser silenciada por imposição. Esta compreensão será necessária para refletirmos sobre a potência do têxtil como linguagem que abarca o silêncio em seu modo, seja como mecanismo de repressão, quanto como

uma linguagem de liberdade, pensando que a agulha pode ser uma espécie de fala, um objeto que interrompe silêncios, que espeta o dedo e desperta alma (GUIMARÃES, 2015, p. 4070). Ambos os silêncios estão entrelaçados nesta prática.

Portanto, quando falamos da tessitura como linguagem é preciso atravessar alguns territórios: o das imposições e silenciamentos sociais que relegam sujeitos ao lugar do corpo e confinam nas mãos a possibilidade de expressão; e também o da liberdade, de quando é possível dar linha ao pensamento e através dele experimentar viagens e vertigens. Esses lugares não estão necessariamente separados, podendo emaranhar-se em um só corpo a linha dura e a linha de fuga.

Para Parker (2010), a atenção profunda da bordadeira a afirma na ficção como uma mulher submissa e alienada, e a passividade de sua figura atenta foi representada como um convite para que seu silêncio fosse quebrado. Sua escolha pelo bordado sugeria que ela não teria nada a dizer. Mas a autora afirma que neste silêncio se escondia uma potência: ela se punha a pensar. E ao pensar, dava origem a novos mundos, transformando a agulha em um instrumento de subversão.

A presença e a prática do bordado promove estados mentais e experiências de si particulares. Devido à sua história e associações o bordado evoca e inculca a feminilidade na bordadeira. Mas pode também levar as mulheres à uma consciência das limitações impostas pela feminilidade, promovendo em alguns momentos um meio de negociá-las, e

em outros provocando um desejo de escapar delas. (PARKER, 2010, p. 11, tradução minha²³)

Blanca (2014) por sua vez, afirma que o bordado foi imposto aos povos nativos da América do Sul como forma de instauração das ideias do matrimônio heterossexual dentro da tradição cristã. Os motivos da tessitura, antes articulados em múltiplas cores e com seus sistemas próprios de significação, foram embranquecendo-se e tornando-se rituais de inculcação da feminilidade. Ainda assim, a tessitura também foi meio de resistência perante a colonização, cumprindo um papel vital na ressignificação de práticas e rituais. Desse modo, a linguagem está sempre sujeita a ser transformada, e o fazer se coloca como modo de negociação entre o que se pode ou não dizer, entre a criatividade subversiva e a imposição.

A matéria que dá vida às palavras e às imagens está encharcada das condições de produção nas quais se insere. Precisamos, portanto, falar dos modos de tecer, modos de silenciar e modos de dizer que estão presentes neste trabalho. Ele parte da articulação entre os dois tipos de silenciamento - e um cuidado na vazão cedida a cada um deles. Teço, assim como também desenho, pinto e escrevo, porque por um tempo as mãos foram as únicas partes de mim capazes de dizer alguma coisa. Mas esse silêncio inicialmente imposto foi se transformando em um lugar seguro, um campo de possibilidades, e a prática têxtil tem um papel vital nesta transformação.

²³ “The presence and practice of embroidery promotes particular states of mind and self experience. Because of its history and associations embroidery evokes and inculcates femininity in the embroiderer. But it can also lead women to an awareness of the extraordinary constraints of femininity, providing at times a means to negotiate them, and at other times provoking the desire to escape the constraints.”

Ela ensina que só o vazio pode moldar a forma, assim como só o silêncio pode dar a luz à uma palavra. Silenciar é plantar sementes no caminho - como um campo que amanhece orvalhado e cheio de pequenos brotos.



A linguagem incorpora um modo de vida. As palavras definem o processo de dar e produzir sentido, de criação de realidades e funcionam como mecanismos potentes de subjetivação (LARROSA, 2004, p. 21). O modo de fazer linguagem determina a experiência da mesma. Ao optar por falar através dos fios, transformo a língua em linha, e também em agulha, fazendo do corpo este território-pano a ser atravessado pelas palavras.

Dalmaso (2016) chama este processo de Fiandografia. Ela cria este nome a partir da observação das aranhas, que trazem um órgão - a fiandeira - responsável pela produção de seus fios. Logo, este modo de produzir linguagem se inaugura no corpo, que secreta suas palavras. Compromisso este em dizer aquilo que está nas entranhas, em linhas produzidas lá nos lados mais avessos de quem somos. Deixar que o corpo cozinhe esta matéria borbulhante e a transforme em fios que irão compor a trama da história.

E, se escrever ou narrar é puxar um fio, é preciso que ele seja tocado. E ao tocar esta matéria crua da linguagem, percebe-se que o fio que agora é torcido e aquele que é resgatado do passado pertencem a um mesmo novelo (INGOLD, 2007, p. 90). Todo fio é cria do tempo e do gesto. Se o silêncio é semente, o primeiro momento se dá quando as sensações ainda não encontraram palavras, ficam todas guardadas embaixo da terra: potências. Depois, ao madurar e dar luz ao algodão, é preciso colher a matéria bruta - ideias e pensamentos ainda em um estado primevo - e arrancá-la do caroço, colhendo e seletando este corpo ainda disperso. A escrita vem se anunciando à medida que vamos pinçando matéria suficiente para se trabalhar, e percebemos os primeiros sintomas da forma. Mas é no gesto bruto, na construção de frases tortas e esfarrapadas, que o texto vai sendo batido até tornar-se um corpo, contínuo e maleável. Nasce o fio da linguagem.

Fui me permitindo conhecê-lo com as mãos tímidas, urdindo e trabalhando com a matéria enquanto ela fazia o mesmo comigo. Secretando e conhecendo minhas palavras, fui aprendendo a língua das linhas, construindo a trama do meu trabalho através de uma linguagem que corresponde a um modo de viver (ANDALZUA, 2009, p. 307). Observei a contaminação entre a escrita e a tessitura, e como interagiam entre si, até tornarem-se partes indissociáveis de um conjunto. Vou aprendendo a manusear as palavras, praticando o artesanato da escrita. Construindo um texto cheio de frestas, rachaduras de pensamentos que colidem, e que podem se contradizer. Brisas e ventanias passando por entre as palavras. Os vazios, na escrita, são cheios de significação (DIAS, 2010, p. 29), tem seu papel vital na construção da trama. *Hasta quando no lo soy, lo soy*²⁴. Escrever, desenhar letras, unir palavras, e ainda coletar imagens, cheiros e sons, vou formando texturas, através de pensamentos e sensações que se entrelaçam.

Em busca de um modo de dizer - dar sentido àquilo que me passa - vou construindo um modo de existir. Uma linguagem que trabalhe com gestos, que acolha e saiba dosar os silêncios, que sinta com os dedos o peso e a textura das palavras. É assim que busquei narrar essa experiência, na expectativa que minhas palavras encontrem em você algum sentido, um outro corpo para pousar e que juntos possamos criar algo.

²⁴ A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta quando no lo soy, lo soy. (ANDALZUÁ, 2000)



2.4.1. Anotar

À medida que vou costurando matéria, corpo e pensamento, nascem saberes. Daqueles que só podem ser produzidos pelo corpo, neste caldeirão fervendo. Me explico melhor: se interpretar é um gesto de criação, ao adquirirmos conhecimento estamos entregando ao corpo a missão de criar, nessa cozinha cheia de cheiros e sabores que é a subjetividade, o sentido daquele saber.

A minha maneira de dar voz a essas descobertas é anotar. Sempre foi. Acumulo pilhas e pilhas de caderninhos de bordo de todas minhas insólitas viagens à subjetividade (ROLNIK, 1997). Agora, o meio têxtil foi incorporado como modo de anotação. Muito diferente da caneta que passeia deslizante pelo papel (eu nunca escrevo a lápis), o bordado me solicita uma longa demora entre letra e letra, palavra e palavra. Acredito que isto tenha mudado minha relação com a linguagem. É preciso medir a linha - dar fio à língua - e atravessar direito e avesso do que quero dizer. Assim, percebi que algumas frases se recusam a serem bordadas: não encontraram sentido. Já outras, demoraram-se ao longo dos meses: não estavam prontas. A demora nas palavras me fez compreender que fazer linguagem é atentar-se à cada milímetro de traço, cada milissegundo de som. É encontrar cadência para as ideias, poesia para o cotidiano. É um processo alquímico.

Frases saltavam do texto e me pediam corpo, e lá ia eu dar-lhes uma casa no algodão, fazendo viajarem ida e vinda no processo de dar e criar sentido. E assim surgiu a série “anotações”²⁵, fragmentos de textos, frases e palavras que, de tão sentidas pelo corpo, precisaram se transformar em um.

²⁵ As “anotações” estão inseridas neste trabalho e vão compondo a trama da escrita.

*O fio está morto quando está solto, mas está animado no tear: a tensão lhe dá
um coração.*

Palabra e Hilo, Cecília Vicuña



3. Curar: construir um espaço ainda que em sonho

Está aí algo que ainda tenho de você em mim: a habilidade de tomar as linhas soltas, as partes inexplicadas que sempre existem, dando a elas um encaixe, um lugar possível e modesto no conjunto de uma trama.

Entre as mãos, Juliana Leite

A proposta inicial deste projeto previa, ao final do processo, que as obras e textos produzidos fossem organizados em forma de exposição. Diante do cenário atual da pandemia do novo COVID-19, isso não será possível. Pensei, pensei, pensei muito. Qual o propósito de uma pesquisa em artes que não se torna pública, que não permite o acesso à produção que desencadeou?

Cogitei fazer uma exposição virtual, mas cheguei à conclusão de que não haveria sentido. Falamos tanto de tempo, de tato, de afeto e para mim estas coisas demandam convivência, permitindo fluxos entre os materiais e as pessoas que estão ali, presentes. E depois de pensar muito, de chorar as pitangas da impossibilidade, decidi fundar-me nela. Demarcar o território do impossível e habitá-lo. Vou me permitir, portanto, neste subcapítulo, descrever um espaço que ainda não existe. Vou só desejá-lo, por enquanto. Mas através da tessitura deste texto, talvez plantar uma semente de uma futura montagem, um espaço que com certeza não será a reprodução exata destas palavras, mas que nascerá através delas.

Primeiro, é preciso delinear algumas das minhas concepções sobre curadoria, que vem da minha experiência com a organização de exposições, e também com referenciais teóricos que venho colhendo e que me fazem

refletir sobre alguns pontos que são, para mim, vitais para pensar a questão da montagem, do espaço e dos trabalhos que o compõe.

Curanderia: convalescer através de gestos que tramam, encontrando sentido no espaço.

*

Com essa tua insistência sobre os objetos você aprendeu, aprendemos a inventariar, a organizar itens dispersos em coleções que dão a eles um sentido ou, se não isso, ao menos um arranjo em comum. Como a mão do Santo Antônio, incolável mão, que por fim se tornou uma figa apoiada sobre o minipires, formando a partir de então, a figa e o minipires, um novo corpo de partes avulsas, porém indissociáveis. (ibid., 2018)

Curadoria vem mesmo do verbo curar, propondo uma ação, um gesto em direção ao outro. Uma disposição em construir um espaço que produza sensações nos corpos e que de alguma maneira nos mova, nos atravesse, nos tire do lugar. É através da experiência estética que vamos reabilitando o corpo, retomando sua vibratibilidade, encontrando formas de revigorá-lo. Como tomar uma canja bem forte. Existem muitas maneiras de perceber e se relacionar com a curadoria, mas acredito que para mim ela sempre foi mais um gesto, um verbo, do que qualquer outra coisa. Sugiro também que existam muitos modos de cura sendo produzidos o tempo todo por mãos que estão desavisadas de museus, de instituições, de teorias e postulados - são gestos que compõem trajetórias cotidianas. Entre mudar um vaso de lugar, trocar as cortinas e juntar a figa de Santo Antônio ao minipires, as pessoas tendem a organizar seu mundo a partir de gestos que

aperfeiçoam a existência, interagindo com o espaço ao seu redor, produzindo montagens que encontrem sentido em suas vidas. A curadoria pode ser o poder de operar pequenos milagres cotidianos. Por isso me encanta encontrar por acaso pequenas montagens, poder participar de momentos de coisas se encontrando e ganhando sentido à medida que se juntam, fazendo parte de um coletivo indissociável unido pela beleza, pela graça ou pelo sentido. Ou pela simples brincadeira de participar do espaço.

Um texto que marcou profundamente a minha trajetória e que deslocou meu olhar em relação ao que a curadoria é e pode ser foi “Em busca dos jardins de nossas mães”, de Alice Walker. Nele, a autora reflete sobre a potência criadora das mulheres negras americanas, suas ancestrais, e questiona quais foram as possibilidades destas mulheres artistas de viverem sua arte em um mundo que as negava inclusive o direito a seus próprios corpos.

Neste sentido, estes gestos descritos por Walker, de tampar buracos nas paredes com girassóis, são pequenas curas. São instintos não de sobrevivência, mas de potência, de aperfeiçoamento da vida através da arte.

Eu noto que é somente quando minha mãe está trabalhando com suas flores que ela se encontra radiante, quase ao ponto de estar invisível – exceto como Criadora: mão e olho. Ela está envolvida no trabalho que sua alma demanda. Ordenando o universo à imagem de sua concepção pessoal de Beleza. Seu rosto, enquanto prepara a Arte que é seu dom, é um legado de respeito que ela me confere, por tudo que ilumina e nutre a vida. Ela me deixa o respeito pelas possibilidades – e a vontade para agarrá-las. (WALKER, 1972, pág. 6)

Walker fala que às vezes para encontrarmos a resposta para a fonte que alimenta o espírito criativo devemos olhar para cima e depois para baixo. E eu achei engraçado, relendo agora este texto, me dando conta de que olhar para baixo foi um dos movimentos mais importantes que fiz durante este período de isolamento.



3.1 Olhar para baixo

Por algum tempo aquele apartamento me chamou. As plantas convidavam minha curiosidade infantil, que queria bisbilhotar e ver tudo com as mãos. Orbitei por algum tempo o apartamento 102 do bloco Estocolmo, vizinho ao meu: Copenhagen. Observava ele regar as plantas, dar canjica aos pássaros, e as pulgas me sussurravam ao pé das orelhas.

E eis o que descobri quando entrei pela primeira vez: que ali não havia objetos, e sim coisas. E estas coisas vibravam e interagiam entre si, todas elas vivendo como numa malha pulsante de relações, construindo o sentido uma da outra, como uma montagem. Montagem feita por muitas mãos ao longo do tempo. Ali, ele construía um mundo onde tudo tinha nome: a panela Tia Isabel, Wulfs, o liquidificador, Jennifer, Roxanne e Bicileide.

E as pessoas que entravam, eram captadas instantaneamente naquela teia, tomadas por um fluxo que existia entre todas as coisas, sendo convidados a participar. Quando voltavam de viagem, traziam sempre consigo algum tesouro, que logo descobria seu lugar na trama da casa. Muitos lugares habitavam aquele lugar - conchas, pedras, brinquedos. É como se aquela sala parada conhecesse o mundo todo. E tudo novo que entrava, modificava a malha de relações que ali se estabelecia, dando as coisas novos sentidos. Assim, tudo mudava constantemente - desenhos recebiam novas cores, plantas passeavam, e todos os santos eram bem-vindos naquilo que se pode chamar de altar, mas que se parece mais com uma floresta.

No apartamento 102 tem sempre comida, e tem sempre algo que pode ser trocado - uma bananada por pó de café, um desenho por um livro, um momento do dia por uma folha seca. E ali o tempo parece dilatar-se abrindo

espaço para as relações, que acontecem numa leveza quase que flutuante. E o papel dele, como mão e olho que davam àquele universo a imagem da sua concepção de Beleza é esse, de alimentar aquelas relações que ali pulsam. Com um carinho e uma delicadeza que trazem um deleite em estar vivo. Porque são estes gestos de cuidado que fazem dele um curandeiro - um dos mais poderosos que já conheci.

E esta é a história do meu vizinho, e do apartamento 102 do bloco Estocolmo. É a história de todos nós: pessoas que se encontram e, juntas, constroem mundos.



Essa história importa porque faz pulsar algumas questões que me surgem ao pensar em espaços expositivos, como são e como podem ser. Como se afirma através da tradição modernista, aquele que frequenta uma exposição é chamado de Espectador. Esse sujeito é um cara fragmentado, cujas pernas reproduzem um trajeto sugerido pela sequência expositiva das obras, dispostas através de uma narrativa curatorial, e cujo olho pretende captar aquilo que está por trás delas, um discurso. E suas mãos, onde foram parar as mãos? Aliás, onde está o corpo - que não é pernas, ou olho - mas um composto de sensações e fluxos de comunicação e troca entre o dentro e o fora?

O corpo, dentro da galeria ou museu é como um vírus, um alerta vermelho, um bug em um sistema previamente programado. O espaço expositivo cumpre com o projeto moderno de desabilitação do corpo vibrátil e sua sujeição à supremacia do olho e da mente sobre todo o “resto”. Claro que sempre houve subversões, rupturas e fissuras que foram sendo abertas ao longo da história da arte moderna e contemporânea. Percebemos cada vez mais possibilidades de acolhimento do corpo sendo propostas por artistas, curadores e equipes de museus. Mas também não é raro vermos Bichos e Parangolés enjaulados em caixas de vidro, investidos de um valor aurático de fantasmas de grandes nomes. Grandes nomes estes que eu acredito estarem se revirando no túmulo diante do absurdo destas investidas mercadológicas que ficam transformando ações, ideias e sonhos em itens de venda.

E por isso sinto vontade de afirmar que o espaço com o qual eu sonho se inspira mais no apartamento do meu vizinho do que em qualquer exposição ou montagem que eu tenha frequentado, apesar de que algumas

foram muito importantes. Mas de certa forma aquele espaço me ensinou que é possível um ambiente que seja como uma reunião de vidas (INGOLD, 2012), onde nos inserimos dentro destes fluxos de materiais, não como agentes, mas como participantes, compreendendo que as coisas estão vivas e interagindo constantemente entre si e conosco. Lembrando que

A coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. Seguir esses materiais é entrar num mundo, por assim dizer, em fervura constante. (INGOLD, 2012, p. 35)

As coisas habitam portanto um Ambiente Sem Objetos, um lugar aberto à participação e que não restringe a vida, mas, pelo contrário, permite os fluxos de materiais que dão forma e a dissolvem. Como vimos anteriormente, para Ingold (2012) os objetos seriam fatos consumados, existindo apenas para cumprir sua função determinada, já as coisas estão vivas e transbordam, lançando fios ao mundo, emaranhando-se. Assim, “No ASO, as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque elas têm agência. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (INGOLD, 2012, p. 33). É a possibilidade da construção de um ambiente sem objetos, mas repleto de coisas, pessoas e fluxos de materiais o que me encanta na curadoria, sempre atentando às coreografias e gestos envolvidos na sua composição.

É o espaço que tenho construído em sonho. Um lugar que convida para morar um pouco, para passar um tempo e para que o tempo ali, passe. Que tenha café e quem sabe uns biscoitos, uns bolos. Também quero tapetes, e para isso vou ter que chamar para junto alguém que os saiba fazer. Eu ainda não cheguei lá, ensaio apenas uns enfeites de mesa, uns fragmentos de trama, umas coisinhas esquisitas e inacabadas. Os tapetes vão ser estendidos por quase todo espaço. Só uns respiros de chão entre eles. Lembrar de tentar encontrar a medida certa. E eles são para sentar, ficar à vontade. Preciso chamar alguém que saiba fazer tapetes e que não se importe que se sentem neles. Almofadas também são importantes - isso posso eu mesma fazer. É bom que assim eu aprendo algo novo.

Algumas imagens eu já sei que conversam entre si - como o olho tecido e a tapeçaria malfeitinha - ficam bem lado a lado, os vermelhos se encontram enquanto o olho parece querer capturar a textura da madeira e dos fios que escorrem. Observa o desmanchar da trama. As mãos que brincam com o fio vermelho também entrariam bem no conjunto. Vão compondo assim um corpo meio estranho, mas conexo. Já outras coisas eu não sei dizer onde vão parar, melhor esperar senti-las no espaço, esperar que peçam para serem organizadas a partir daí.

Montar para mim tem muito disso: respeitar um equilíbrio entre as minhas escolhas e as escolhas das próprias coisas. Tentar ouvi-las, habitar junto delas o espaço. E, se possível, quero chamar outras pessoas para participar da construção dele. Gente que mexa com planta, gente que faz arte, gente que gosta de ajudar. Também partindo do princípio de que as coisas, ao serem organizadas a partir de uma montagem, adentram em um novo estado, um estado de exposição, torcendo seus possíveis significados a

partir dos diálogos que estabelece com umas com as outras, com o espaço e aqueles que dele participam. Segundo Simões,

Se escolho algo que pode ser montado, é por sua capacidade de ser apresentado de diferentes formas. Por que me interessa o vão que se abre na breve seleção de novos fragmentos. Esse vão é, para além de operacional, algo da ordem do político. [...] político como aquilo que é capaz de alterar, rasgar e produzir novas esferas do sensível. (2019, p. 35)

Observo minhas produções dispostas sobre a parede do meu pequeno quarto, convivendo com plantas, pedras e utensílios do meu cotidiano. Coisinhas muito banais encontram sentido ao serem colocadas em diálogo com outras imagens, cores vão se descobrindo e conhecendo, enquanto formas guiam os olhos e indicam um caminho de observação a seguir. Espero que no espaço expositivo elas também possam estabelecer estas torções de significado, que não está atrelado a uma ou outra coisa em si, mas que se estabelece nos *entres* e nos *quandos* - na temporalidade daquele encontro.

Gostaria de um espaço em que as obras pudessem encher as paredes, morando com objetos, plantas, materiais - coisas vivas - para que seus sentidos se torçam, dilatem e se movimentem, quase como que provocando umas às outras. A estética abarrotada, incorporada inicialmente porque produzo em um quartêlie de 3x3m, me lembra de um Atlas Mnemosine. De qualquer forma, me agrada a contaminação entre o espaço de criação e o trabalho poético, que se encontram e ganham vida em um tempo cotidiano, habitado pelo hábito.

Quero dispor materiais - linhas, papéis, canetas - para que possa haver também um espaço de produção. Para quem quiser. As agulhas e alfinetes cravadas no Coração da Bordadeira. É um trabalho, sim, mas pode mexer, pode usar. Potes de linha a serem preenchidos, junto dos que já estão cheios. Lembrar de comprar bastante palmito nos próximos meses, para juntar mais potes. Podem servir também para as plantas, as bromélias. Lembrar de decorar o espaço com elas. Dispor também uma parede onde estas produções, de quem se dispôs a participar, possam ser colocadas. Mas se quiser colocar em outro lugar, ou levar para casa, pode também. Dos trabalhos presentes se pode sentir as texturas, descobrir os avessos. Ver com as mãos, sim, com carinho, com cuidado, e de preferência sem medo. As coisas amarelam, mofam, esgarçam. Faz parte de fazer parte do tempo. Coisa que a Arte tem tentado escapar, produzindo objetos intocáveis, imutáveis, eternizados em templos brancos onde as horas não passam, onde há sempre luz, onde o corpo perde a sombra e se torna este intruso no ninho do tempo fora do tempo. Mas no espaço que construo, ainda que em sonho, há lugar para o corpo. E se você der sorte, vai ter café. E talvez um bolo.

3.2 Um tempo que escorre, um corpo que se desmancha

Se eu disser que passou muito rápido, além de clichê vai ser mentira. A verdade é que aconteceram muitas experiências de tempo neste período de 3 anos de pesquisa. Houve momentos muito lentos, de divagar vagorosamente. Houve acelerações e testes de velocidade. Houve tempos compartilhados e solitários, tempos secos e úmidos.

Assim, esse momento é apenas uma demarcação sobre uma malha aberta, um alfinete sobre uma dobra, um breve arremate sobre um trabalho que como todo trabalho estará sempre em construção, em processo. Cada leitor pode construir sua própria trama de relações e uma experiência singular a partir deste encontro, traçando sua própria linha sobre este trajeto de pesquisa.

Mas eu e este trabalho, eu e este outro corpo que tenho criado, não habitaremos mais o mesmo tempo por um tempo. Não compartilharemos este cotidiano e este hábito de pesquisar. As abas abertas no navegador serão outras, o café terá outros motivos. Todo processo pede por um gesto de encerramento, um corte, um rasgo, para que se torne mais fácil a compreensão da passagem de um estado a outro. É a hora em que o cordão é finalmente cortado e o fruto é entregue ao mundo. Dói e é bom.

Como um tecido gasto pelo tempo, o corpo se transforma. A urdidura perde firmeza, e os primeiros pontos começam a se soltar. Quem acredita que um texto ou um tecido se pretendem eternos não entendeu nada. Arremates e pontos finais não são encerramentos, são apenas etapas de uma gestação, e o que nasce não está morto, e por isso nunca cessará de se transformar.



Algumas palavras, tecidas sobre a pele com tanta força, começam a se desfazer, já não encontram mais sentido ali. O tempo há de agir sobre todas as coisas, e a gente que é humano, que é tecido, que é carne, precisa aceitar isso o quanto antes. E atentar o olho à beleza dos deslizamentos, dos abalos e das ressacas. Da forma que se entrega ao tempo, e por isso, muda. Me sinto grata por ter podido tocar esta matéria feita de linha e pensamento; uma pipa, um paraquedas colorido, agora entregue ao sabor do vento.

Tudo o que você toca,

Você Muda.

Tudo que você Muda,

Muda você.

A única verdade perene

É a mudança.

Deus é mudança.

A parábola do semeador, Octavia Butler

Porque o risco de tocar e deixar ser tocado, o risco de estar vivo e presente, é esse: o de mudar, de ser transformado pelas coisas. De dar de cara com a diferença e inscrevê-la no corpo. É de perder de vista seus fios na trama do mundo, sem saber onde termino eu e onde começa o outro. A única pista deste mistério que é muito maior que a gente, são as marcas dessa experiência, tecidas em nossos mantos, cada uma em sua própria jornada atravessando o mundo.

E assim como meu baú cheio de bordados inacabados, assim como as peças de crochê que não viraram nada, e assim como todas as coisas em

aberto, cá estou: um momento. Esse tempo, o de agora, vai escorrendo, os prazos vão apertando, a bolsa por acabar. E o resto da vida pela frente. E sobre o meu corpo este manto. Assim como uma troca de pele, as palavras e imagens tecidas sobre este meu pano vão ainda se desmanchar e dar lugar a outras línguas, outras fibras. O que se vai são pedaços de mim que eu entrego como uma oferenda para o mundo. E assim vou, junto de quem gosto e que me fortalece, carregando nos bolsos as minhas conchas, minhas flores secas e minha curiosidade, me costurando na carne deste mundo.

*

Espero que tenha sido possível partilhar meus gestos, nisto que eu chamei de uma cartografia têxtil. Cartografia que pretendeu mapear a minha produção poética, em articulação com as outras tantas intensidades que atravessam o meu corpo - entre músicas, teorias e ficções, filmes e fragmentos, aos quais eu busquei dar sentido através desta habilidade de tramar ensinada pelas linhas.

No subcapítulo 1.4 eu perguntei: afinal, o que sabe o corpo-que-tece? Bom, acredito que a resposta esteja presente em cada palavra e espaço vazio deste texto. Nos direitos e avessos dos meus bordados. Nos enlaces dos meus crochês. A verdade é que o corpo-que-sabe sabe muito pouco: suas verdades são sempre temporárias. Ele sabe da necessidade de não saber, habilidoso em livrar-se das baboseiras de um eu fixo, centrado e imóvel. “Cronista de tudo e de nada, o perseguidor de miragens, ladrão silencioso de palavras dos outros”²⁶. Sabe muito pouco disto que é o saber erguido em mármore e carimbado em tinta. Mas sabe aquilo que sempre

²⁶ ISHQ & MUSHQ, Amor e Cheiro, de Pryia Basil.

soube e que sempre há de saber: que vive. E que, vivo, tem o poder de se transformar, e tem à sua disposição uma gama de sentidos que lhe permitem lançar gestos ao mundo.

Sempre fui uma pessoa movediça. E acreditava que a falta de solidez era meu pior defeito. As identidades colavam e descolavam da pele como tatuagens de chiclete. Quando conheci o método cartográfico e quando me foi sugerido largar o vício da identidade em detrimento de uma investigação sobre uma subjetividade transitiva, tudo isso me acalentou de alguma forma. Hoje compreendo que meu manto cheio de furos e remendos é exatamente aquilo que me protege do esgotamento, mesmo que às vezes tenha me sentido muito próxima dele.

Me despeço de um cotidiano que, sem a bolsa CAPES, não teria sido possível. Este mergulho num presente que já se foi, esta atenção aos gestos e intensidades que compunham um cotidiano foram essenciais para que a pesquisa chegasse ao formato que tem agora. É importante afirmar isto pois, na realidade de luta por recursos escassos que vive a pós-graduação, precisamos lutar e sonhar com um futuro em que todo estudante possa dedicar-se ao seu trabalho com a devida presença, tempo e atenção. E isso só a luta por direitos nos garantirá.

No mais, apenas agradecimentos rodeiam minha cabeça neste momento final. Mas eles pertencem ao início do texto, entregando logo de cara a co-autoria desavisada que todos meus pares têm neste trabalho. A trama do mundo é sempre tecida por muitas mãos e os gestos, que, ainda que mínimos, importam. São mãos, brincando com os fios da vida.

EPÍLOGO

As dunas se estendem à minha frente, prolongando-se na restinga, enquanto os pássaros lutam contra as correntes de vento trazidas pelo mar. Sempre senti que estar à beira d'água torna tudo mais intenso e nos deixa expostos, frágeis. Não confio em pontes, logo elas não me garantem segurança alguma. Ser um sujeito insular nos faz ser ilha aonde quer que estejamos. Vim para contar para minha mãe que não volto mais.

De uma forma ou de outra esta é a paisagem que trago dentro de mim: uma areia branca e fina, um mato raso cravejado de rosetas, raízes secas e retorcidas que sustentam árvores baixas. As praias, nos lugares frios, podem ter um aspecto desolado. O mar quase nunca é bonito, tem cor de garapa, e as ondas não respeitam nem elas mesmas: se chocam uma contra a outra como gente que se tromba em um metrô de cidade grande. São as forças que eu descobri dentro de mim. São intensidades que se manifestam quando não me sobra nada, quando eu sinto que não existo mais. Me lembro das plantas e de como elas vivem o inverno, se alimentando das entranhas úmidas destas montanhas de areia. A insistência dos pássaros. A imensidão ruidosa desse mar. Aqui, aprende-se a falar rápido para enganar o vento.

É o meu Desterro. Só pude compreender o nome da minha terra ao sair dela, e assim, tornei-me mais ainda sua filha. Seu filho também. O pescador que sai para alto mar e a mulher que espera em casa, de pirão pronto. Me tornei um pedaço de chão solto, tendo em vista sempre um oeste distante e montanhoso, mas inalcançável devido à minha condição. Assisti à morte de muitas pátrias do alto destes morros de mim, e descobri

uma nova espécie de pertencimento. Compreendi que posso nele fundar um modo de existir, aprendido pelo meu corpo desde que me soltaram pela primeira vez nesse cenário e eu corri, acompanhada de um cachorro e de uma alegria que nunca morre, pois é meu amuleto, minha paixão pelo mundo.

Essa paisagem escreveu este trabalho: simultaneamente árida e cheia de vida, com ventos retumbantes e pássaros teimosos, um choque hostil, porém amoroso da terra com o oceano. Núpcias entre dentro e fora. O eu e o outro. E a intuição de um modo de viver este encontro.

REFERÊNCIAS

ANDALZUÁ, Glória. COMO DOMAR UMA LÍNGUA SELVAGEM. **Cadernos de Letras UFF**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 305-318, jan. 2009

ANDALZUÁ, Glória. Falando em línguas:: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan. 2000.

BLANCA, Rosa. EL BORDADO EN LO COTIDIANO Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿PRÁCTICA EMERGENTE O TRADICIONAL? *Revista Feminismos*, Salvador, v. 2, n. 3, p.19-31, set. 2014.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. /, n. 19, p.20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/site/rbe/rbe>>. Acesso em: 25 out. 2019.

BUTLER, Octavia. **A parábola do semeador**. São Paulo: Morro Branco, 2018.

CELENTANI, Francesca Gargallo. **Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América**. Ciudad de México: Corte y Confección, 2014. Disponível em: <<http://francescagargallo.wordpress.com/>>. Acesso em: 25 out. 2019.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray: art and textile politics**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2017. 326 p.

DALMASO, Alice Copetti. **Fiandografia::** experimentações entre leitura e escrita numa pesquisa em educação. 2016. 99 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação e Artes, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. 184 p.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Tradução de Samuel Titan Jr.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Mariana. O FIO COMO PAISAGEM NA MEDIAÇÃO CASA, CORPO E OBRA. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, Campinas. Artigo. Campinas: [s.i.], 2017. v. 1, p. 1 - 11.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HESSE, Herman. **Demian**. 22. ed. Biblioteca do Exilado, 1925.

HOOKS, Bell. **Art on my mind**: visual politics. New York: The New Press, 1995.

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. Nova Iorque: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, [S.L.], v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012. FapUNIFESP (SciELO). Tradução de Leticia Cesarino

KRENAK, Ailton. 2016 “As **alianças afetivas**. Entrevista a Pedro Cesarino” In Incerteza Viva. Dias de estudo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida é selvagem**. São Paulo: Dantes Editora, 2020.

LEITE, Juliana. **Entre as Mãos**. São Paulo: Record, 2018.

LEMOS, Liliane Benevenuto. **Fiando o canto**:: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã. 2020. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cultura, Filosofia e História da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MINH-HA, Trinh T.. **When the moon waxes red**: representation, gender and cultural politics. Nova Iorque: Routledge, 1991.

PARKER, Rozsika. The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine. Londres/nova Iorque: I.b. Tauris & Co. Ltd, 1984.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. 2011. 99 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAULS, Melanie Anne. **Piecing together creativity**:: feminist aesthetics and the crafting of quilt. 2014. 216 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts, Department Of Women's And Gender Studies, College Of Liberal Arts And Sciences, Chicago, 2014.

PELBART, Peter Pál. Desvios do Tempo. In: SEQUEIRA, Rosane Preciosa; MESQUITA, Cristiane (org.). **Moda em zigzag**: interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 75-86.

PELBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. In: DERDYCK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. p. 283-289.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 1988.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? São Paulo: Feminismos Plurais. 2017.

ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. 1989. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. 1996. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> . Acesso em: 18 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. 1993. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> . Acesso em: 18 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. 1998. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> . Acesso em: 18 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. 1996. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> . Acesso em: 18 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. 1998. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> . Acesso em: 18 fev. 2018.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado::** processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem::** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Liberdade, 2001.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. **Rumores discretos da subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

SOFIATI, Luana. *Entre gestos de costura e escrita*. 2020. Disponível em: <<https://www.revistacupim.com.br/post/entre-gestos-de-costura-e-escrita>> Acesso em: 30 set. 2020.

VICUÑA, Cecília; ALCALÁ, Rosa. **Palabra e Hilo**. Edinburgh: Mourning Star Publications, 1996.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**. Harcourt, 1972. Tradução de Letícia Cobra Lima.

ZACARKIM, Amanda. **Crafting Ourselves::** producing knowledge and constructing identities through contemporary handmade embroidery. 2017. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts And Culture, Radboud University, Nijmegen, 2017.

ZANELLA, Andréa Vieira; FURTADO, Janaína Rocha. RESISTIR. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (org.). **PESQUISAR NA DIFERENÇA: UM ABECEDÁRIO**. Petrópolis: Sulina, 2012. p. 205-206.