

Marina de Aguiar Casali Dias¹

Trajetos têxteis: possibilidades de percursos criativos no contexto feminino

Textile paths: possibilities of creative routes in the female context

Caminos textiles: posibilidades de rutas creativas en el contexto femenino

Resumo

Revisitando os valores modernos que se referem ao papel do artista e suas ações, o artigo propõe analisar as dificuldades experienciadas pelas mulheres em relação ao acesso do espaço público e ao gesto de compor trajetórias através dele. Sugere-se que os meios têxteis proporcionaram um meio de percurso criativo que reconhece a si e ao ambiente doméstico como paisagem a ser apropriada e construída.

Palavras-chave: Técnicas têxteis. Feminismo. Trajetórias. Modernidade. Contemporaneidade.

Abstract

Revisiting the modern values that refer to the role of the artist and his actions, the article proposes to analyze the difficulties experienced by women in relation to the access of the public space and the gesture of composing trajectories through it. It is suggested that the textile media provided a means of creative journey that recognizes the self and the home environment as a landscape to be appropriated and built.

Key-words: Textiles. Feminism. Trajectories. Modernity. Contemporary.

Resumen

Revisando los valores modernos que se refieren al papel del artista y sus acciones, el artículo propone analizar las dificultades experimentadas por las mujeres en relación con el acceso al espacio público y el gesto de componer trayectorias a través de él. Se sugiere que los medios textiles proporcionaron un medio de viaje creativo que se reconoce a sí mismo y al entorno del hogar como un paisaje para ser apropiado y construido.

Palabras clave: Textiles. Feminismo. Trayectorias. Modernidad. Contemporaneidad.

¹ Artista visual e pesquisadora. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestranda em Arte, Moda: História e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; orcid.org/0000-0003-4012-6698; lattes.cnpq.br/6208823780335467; marinaacasali@gmail.com

Introdução

As práticas artísticas configuram um modo de atravessar o mundo. Desenvolver um trabalho criativo é, por si só, entregar-se a experiência e assim agenciar uma travessia¹. Ao visar interpretar as relações entre corpo, percurso e paisagem, orienta-se neste artigo pela ideia de “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). Compreende-se a prática têxtil como um conjunto de gestualidades através das quais é possível inserir-se em lugar e um tempo, adquirindo saberes através da experiência da fatura, desbravando territórios externos e internos.

Ao refletir sobre os meios têxteis como métodos de travessia, nas quais é possível desenvolver percursos pelos territórios íntimos - corporais e domésticos; e públicos, a paisagem e a cidade; propõe-se inicialmente um resgate histórico que demonstra as limitações das mulheres em compor seus próprios trajetos, sendo confinadas no ambiente privado ou experienciando transferências forçadas, como no caso das populações diaspóricas vítimas da escravidão e das migrações impostas por guerras e genocídios. Esta realidade se justapõe aos valores modernos que celebram o acesso ao espaço público e a afirmação da sexualidade através dele; e, assim, questiona-se como seria possível para as mulheres criativas - mulheres artistas que resistiram através do tempo - produzir arte, compondo estas travessias de mundo e de si, visto que o perigo contido na experiência não limitava-se ao desconhecido atraente, o vazio necessário à criatividade; implicando um risco material que colocava em cheque seus papéis sociais, seus corpos e suas vidas.

A modernidade, com o crescimento das cidades, as inovações tecnológicas, as novas velocidades de troca de informação e transporte, inaugura um modo de experiência arquetípico² que pode ser observado a partir da figura do flâneur. A partir deste sujeito entregue à vivência urbana, que flana através da multidão em anonimato, absorvendo a essência de seu tempo; o artista moderno produz inspirado por estas tensões e deslocamentos. Este modo de produção instaurado pela modernidade é um dos pilares que solidificam o ideal artístico que tem habitado o senso comum desde o surgimento da História da Arte como disciplina, que compreende o produtor de arte como um sujeito atípico, iluminado; um sujeito, por conseguinte, masculino e branco (Nochlin, 2016, p. 14). O ponto de partida deste estudo se dá, portanto, no questionamento sobre a experiência das mulheres na modernidade, buscando compreender quais os métodos possíveis para a geração de travessias provocadas pelo gesto criador neste contexto.

Um dos tópicos de análise de Pollock (1988, p. 70) no que se diz respeito a produção da diferença na modernidade no campo das artes é de fato a questão do espaço. Analisando como estes demarcam fronteiras da diferença de gênero, dá ên-

¹ Bondía (2002, p. 25) justifica a percepção da experiência como travessia, afirmando: “A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova.”

² O autor Nicolas Bourriaud trabalha o conceito de flâneur como comportamento arquetípico do artista moderno em *Formas De Vida - A Arte Moderna E A Invenção De Si*, 2011.

fase à celebração desse conjunto específico de práticas pela história da arte modernista, afirmando seus mitos e representações. Além disso, afirma que espaço e sexualidade são fatores interligados, considerando que a modernidade é demarcada pela perspectiva masculina, que compõem seu imaginário com ambientes de bares, bordéis e até mesmo as ruas, nas quais a mulher torna-se um signo a ser consumido através da visão do observador. Estas mulheres, em sua vivência, estavam submetidas aos valores da feminilidade, que pode ser compreendida não como uma condição inerente ao gênero feminino, mas sim um mecanismo de controle da sexualidade, assim como um fator de diferenciação e hierarquização das mulheres entre si. As antinomias da mulher burguesa/trabalhadora, virgem/prostituta, mulher pública/privada, demonstram como a ideia de feminilidade aborda os diferentes grupos sociais e determina as experiências, condicionando a produção. Parker (1984, p. 2) relaciona o imaginário da feminilidade com o bordado, enfatizando a evocação do estereótipo da virgindade em oposição à prostituta, fornecendo uma versão infantilizada da sexualidade feminina. As produções das mulheres na modernidade, deste modo, inscrevem a diferença sexual, uma vez que evocam o ambiente doméstico e a vida privada demonstrando um valor feminino e o lugar da mulher, negando representações da sexualidade como enaltecidas pela lógica do período.

É importante denotar, entretanto, que a própria concepção de feminilidade não é compartilhada por todas as mulheres. Mulheres racializadas e pertencentes a classe trabalhadora, por exemplo, nunca foram vistas como detentoras das características inerentes ao estereótipos femininos; e, por questões de racismo e/ou por ocuparem o ambiente urbano e do labor, foram destituídas das qualidades que configuram a mulher. Muitas vezes, estes grupos estavam engajados na produção têxtil, e pela intersecção entre os preconceitos de classe, raça e gênero, tiveram suas produções invisibilizadas pela disciplina da História da Arte. Neste contexto, técnicas como cestaria, cerâmica, arte corporal e bordado, constituem um tabu na arte ocidental (BLANCA, 2014, p. 20), e, assim como o crochê, o tricô e as diversas formas de tecelagem, foram sendo apagadas do contexto da produção cultural sob o viés das artes.

E não necessariamente essa exclusão se deu como uma via de mão única, ou como um movimento impositivo, de cima para baixo. Como afirma Nochlin (1971, p. 8), as artes, assim como diversas áreas de conhecimento não pareciam atraentes para pessoas que não se enquadrassem nas categorias homem, branco e de classe alta. Segundo Pauls (2014, p. 82), a adequação aos valores do artista moderno - individualidade, sexualidade, a exposição no espaço público - também implicariam o abandono das suas comunidades, famílias, contextos e meios de produção:

Em outras palavras, o mundo no qual muitas artesãs tradicionais viveram não permitia que perseguissem esta identidade destemida e independente necessária ao verdadeiro "artista". A adaptação à arte significaria colocar em risco tudo aquilo que importava a elas. (PAULS, 2014, p.82, tradução minha³)

A história da arte oferece uma narrativa que leva a concluir que mulheres não

³ "In other words, the world in which many traditional craftswomen have lived does not allow for them to pursue the fiercely-independent identity that is necessary to be a real "artist." The embracing of a fine art approach would mean an jeopardizing everything else that they care about."

teriam sido capazes de produzir trabalhos relevantes para serem considerados no contexto da modernidade, sugerindo que não retrataram com precisão o sentimento moderno⁴. Mas, analisando as condições de produção à elas impostas, e refletindo sobre a impossibilidade do deslocamento como exercício criativo, busca-se refletir quais outras trajetórias foram possíveis a partir das técnicas têxteis, que, inseridas no cotidiano e incentivadas de acordo com os estereótipos da feminilidade e da exploração da mão de obra, têm sido uma parcela vital para compreender a história das mulheres.

Gestualidades como percursos

É possível notar, portanto, que a modernidade não foi experienciada de maneira universal, e que seus valores estabelecidos como cânones impedem o reconhecimento de determinados sujeitos como produtores de arte. É por esse fato que autoras que têm investigado meios têxteis nas artes e questionado as estruturas disciplinares sugerem novas leituras sobre a modernidade, colocando em xeque a perspectiva eurocêntrica e masculinista. Segundo Celentani (2014, p. 24), a modernidade nos países colonizados instaura o racismo como mecanismo de controle da sociedade trabalhadora, controle esse não apenas econômico, mas também cultural. A partir disso, afirma:

O sujeito da história é um ser antinatural, antipopular, misógino e racista que passou pelo disciplinamento da razão contra o corpo. [...] é um homem sem corpo, que não é natureza, não é besta (com quem ele identifica também o povo, ou melhor, os pobres e os índios), e sim um “eu” ou indivíduo da sociedade mercantilista, competitiva e masculino-centrada. (CELENTANI, 2014, p. 25, tradução minha⁵)

Um fator importante na separação entre arte e artesanato e relevante para a análise da produção têxtil é a questão da arte ser associada à um processo mental, enquanto o artesanato consistiria apenas em uma expressão de destreza manual. Segundo Pauls (2014, p. 24) “A elevação do conceitual sobre o manual está relacionada às tradições culturais e filosóficas ocidentais, que demonstram um favorecimento da mente sobre o corpo e da idéia sobre a matéria.”⁶ Isto se atrela, num contexto mais amplo, aos valores racistas e sexistas fundadores das nações européias e suas colônias, que estabelecem sujeitos racializados e mulheres não como portadores de inteligência, mas apenas como corpos a serem explorados sexualmente e/ou como mão de obra.

Separar o corpo da mente tem sido portanto um dos mecanismos de deslegiti-

⁴ Aqui está uma articulação entre a afirmação de Nochlin (2016, p. 7) de que de fato, não houve grandes mulheres artistas pois o próprio ideal de arte tem sido moldado para abranger categorias socialmente inacessíveis para mulheres e pessoas não-brancas; e a reflexão de Pollock no capítulo “Modernity and the Spaces of Femininity” de que, pelas condições de produção a elas impostas, não teriam sido capazes de descrever a modernidade através de suas obras, pois sua experiência está moldada pela diferença sexual.

⁵ “[...] el sujeto de la historia es un ser antinatural, antipopular, misógino y racista que ha pasado por el disciplinamiento de la razón contra el cuerpo. [...] es un hombre que no es cuerpo, que no es naturaleza, que no es bestia (con el que identifica también al pueblo o, más bien, a los “pobres”, y a los “indios”), sino un “yo” o individuo de la sociedad mercantilista, competitiva y masculino-centrada.”

⁶ “The conceptual’s elevation over the manual is related to the general Western cultural and philosophical traditions, which demonstrate a favoring of the mind over body and idea over matter.”

mação de práticas artísticas e culturais que centralizam a corporalidade, colocando-a como fio condutor do processo de criação⁷. Frente a estes mecanismos do racionalismo instrumental que se instaura definitivamente na modernidade e “tem perdurado até a contemporaneidade neoliberal, é possível notar que o ato de preservar, cuidar, atravessar e construir como o bordar vão mais além da técnica, constituindo-se dentro de processos intersubjetivos e de identificação”⁸ (BLANCA, 2014, p. 29).

Logo, desvinculam-se os processos manuais de um pensamento estético, como pretexto para uma hierarquização entre meios artísticos. Porém tanto na filosofia quanto nas artes - e principalmente nas fronteiras de contaminação entre os dois campos, autores-artistas têm se questionado sobre a validade destas separações, propondo uma reabilitação do corpo sensível a partir do qual seria possível desencadear processos e investigações poéticas, o que estaria de acordo com as práticas e concepções das produtoras têxteis. Como afirma Dias (2011, p. 13), parte do projeto de Nietzsche era, através da arte como modo de vida, fazer do corpo o pensador a partir do qual é possível criar o mundo, aperfeiçoando a existência. Segunda a autora, Nietzsche “exorta cada um a esculpir sua existência como uma obra de arte. A vida deve ser pensada, querida, e desejada tal como um artista deseja e cria sua obra, ao empregar toda sua energia para produzir um objeto único”.

Rolnik (1997, p. 3), ao falar sobre a questão da subjetividade em seus métodos de cartografia sentimental e incentivando a ativação de um corpo vibrátil, encontra na figura do artista um modelo de sensibilidade singular, por sua permeabilidade com os afetos que o atravessam e sua capacidade de existencialização das marcas que se fazem em seu corpo. Se a separação entre mente e corpo cai por terra e este é percebido como condutor de processos e fonte de saberes, é possível compreender os fazeres têxteis como atividades capazes de desencadear o compromisso com a criação de mundos, expressões da vontade criadora que se expande e busca aperfeiçoar a vida; interferindo no ambiente ao seu redor. Sendo o gesto de tessitura um gesto reflexivo, recursivo, a tecelã pode ser capaz de conhecer a fundo seus materiais, produzindo junto a eles, seguindo os fluxos de representação que se apresentam. É possível reconhecer as lições que a matéria contém, conhecendo profundamente a técnica, internalizando suas coreografias, suas texturas, a elasticidade de cada fio, desenvolvendo paciência para decifrar cada ponto, para desfazer cada nó.

As próprias gestualidades do tecer são atravessamentos pela subjetividade da produtora, no engajamento em um processo de criação junto aos materiais. Estes movimentos podem ser entendidos como trajetos traçados através da superfície e de si. Guimarães afirma sobre sua leitura poética sobre o bordado:

[...] compreendo o bordado como nome, o bordar como um ato e a bordadura como uma condição, um modus de estar no mundo; vincula, aproxima, cria redes e conexões. É presença, permite-se a liberdade, mesmo quando

⁷ Dias (2011, p. 50), afirma: “A crítica nietzschiana da metafísica implica a reabilitação do corpo. Eis o essencial: tomar o corpo como ponto de partida é fazer dele o fio condutor.”

⁸ “Frente al racionalismo instrumental de la contemporaneidad neoliberal, podemos percibir que el acto de preservar, custodiar, traspasar y construir como bordar va más allá de la técnica. Se constituye dentro de procesos intersubjetivos y de identificación.”

segue o risco. Possui avesso e direito, como a própria experiência, como a própria vida. É travessia. (GUIMARÃES, 2017, p. 2513)

Assim, a fatura têxtil pode ser compreendida como um modo próprio de existir, de criar e atravessar o mundo, ainda que performada em um lugar fixo - um jardim, um quarto, uma cadeira de balanço. Perceber a tessitura como um saber que se dá no corpo, capaz de gerar um modo de existência consciente e desejante, permite reconhecer que esse valor da arte - o de saltar sobre o vazio, entregar-se ao desconhecido da experiência - pode dar-se de muitas formas, que se mostram mais potentes quando analisadas em suas singularidades, à parte das hierarquizações impostas pelas matrizes disciplinares.

Habitar - o ambiente doméstico como universo criativo

O ambiente público da cidade; suas ruas, bares, restaurantes e bordéis não eram permitidos para as mulheres burguesas, e eram exclusivamente laborais para as mulheres trabalhadoras. Assim, as práticas do flâneur e suas representações da cidade eram inacessíveis. A esfera pública é formada por espaços marcados pela diferença sexual e pela sexualidade masculina, que funda o ideal de artista da modernidade e do modernismo. As condições de produção das mulheres tem, portanto, imposto o espaço doméstico como espaço de criação, assim como o uso de determinadas técnicas, como as têxteis.

Na análise formal de Pollock (1971, p. 78) sobre as obras de Cassat e Morisot, a autora identifica a recorrente presença de fronteiras, estabelecidas através da introdução de varandas, muros, janelas; arranjos de justaposições e articulação de ambientes delimitando público e privado, masculino e feminino. As obras estariam de fato relacionando os espaços representados às posições de representação ocupadas pelas artistas. Se as narrativas da modernidade descrevem ambientes masculinos e posições de poder ocupadas pelo homem branco europeu, os trabalhos das pintoras permitem compreender os espaços da feminilidade da mulher burguesa. O âmbito doméstico, e a noção de uma vida criativa dentro dele está intrinsecamente ligada à fatura têxtil no contexto ocidental, que pode ser identificada como “um processo capaz de atravessar o racional e o instrumental, resignificando práticas que transitam entre o doméstico, o íntimo, o público e o privado”⁹ (BLANCA, 2014, p. 28).

Nas obras analisadas, a autora percebe uma correspondência entre o espaço social e o espaço pictórico da representação; até mesmo um senso de compressão ou aprisionamento, passado através dos recursos formais do preenchimento da superfície da tela. Pensando no caso dos meios têxteis, o espaço doméstico torna-se a superfície das obras, como no caso das colchas analisadas por Pauls (2014, p. 10); objetos através dos quais as mulheres foram capazes de expressar suas visões criativas e reflexões sobre suas experiências durante os séculos XIX e XX.¹⁰ Deste modo,

⁹ “[...]procesos capaces de atravesar lo racional y lo instrumental, resinificando prácticas que transitan entre lo doméstico, lo íntimo, lo público y lo privado.”

¹⁰ “Because quilting was a woman-dominated craft for much of the 19th and 20th centuries in the United States, it became a practice that has provided an outlet for women to express their own visions of creativity and reflections of their experiences”.

foi no ambiente privado que se fez possível exercitar a liberdade criativa, mesmo este sendo contraditoriamente um espaço de confinamento.

Se as delimitações da diferença forçaram a produção dos meios têxteis a ocuparem espaços não legitimados pela arte como no ideal construído pela modernidade, é necessário revisitar esses locais de produção, reinscrevendo significados a partir de novas posições de consumo, como sugerem os estudos feministas desde a década de 70 até as produções mais recentes. Bryan-Wilson reitera:

Enquanto um grande volume de autores enfatiza as perspectivas pessoais e privadas dos produtores da chamada Folk Art, feministas compreenderam práticas têxteis como consequências políticas e sociais que os relocavam ao reino do privado. (BRIAN-WILSON, 2017, p.17, tradução minha¹¹)

Existe, de fato, uma ambiguidade quando se pensa no espaço doméstico como o espaço de criação. É justo afirmar que esta condição surge da imposição às mulheres à uma vida dedicada ao lar, ao matrimônio e a maternidade. Mas a negação completa da potência da mulher e da sua ação sobre este ambiente através da história prejudica a compreensão de que mulheres criativas sempre existiram e estiveram em atividade. Positivar essa experiência, mesmo que contextualizando-a dentro da realidade patriarcal, é um esforço que tem feito parte do projeto de reconstrução da história das mulheres. Um bom exemplo seria a exposição “Casa Bordada”, apresentada no CRAB – Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro, de curadoria de Renato Imbroisi. As obras são dispostas formando a estrutura de uma casa, tomada do chão ao teto por trabalhos de artistas de todo Brasil. Assim, público e privado se articulam à medida que a instituição se propõe a valorizar uma atmosfera que remete ao íntimo, positivando as vivências que ali se inscrevem e afirmando essa zona como um território de produção estética.

Esse exercício estetização da vida, como tendência moderna que se aplica à experiência do espaço público pode ser, portanto, colocado em jogo com a estetização do espaço privado - um universo criativo ao qual a mulher estabelece um certo tipo de domínio. É como Walker observa, refletindo sobre a criatividade ativa da mulher em sua casa:

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. (WALKER, 1972, p. 6)

Engajar-se na criação de um objeto e na construção de um ambiente configura um modo de existir criativo, envolvendo gestos através dos quais se torna possível gerar um trajeto pela subjetividade e pelo espaço. As mulheres tem criado universos inteiros dentro de suas casas, interferindo sobre cada canto, escolhendo ponto a ponto uma configuração estética que parecesse dar sentido a inquietações internas.

¹¹ “However, while the volume’s authors emphasized the folk makers’ personal, “private” visions, feminists understood textile practices as fraught with political and social consequences that rippled out beyond the realm of the “personal.”

A corpo da mulher que tece pode ser compreendido como um território interno, em relação de contaminação com a casa - esse primeiro lugar conquistado para moldar um mundo ordenado que configura sua própria concepção de beleza.

Novas posições, novas formas de se deslocar

Da impossibilidade de pôr-se em trânsito à criação de um universo criativo no ambiente doméstico, as mulheres têm encontrado meios de manterem-se criativamente ativas através dos anos, mantendo tradições que muitas vezes se apresentam não apenas como formas de construir o mundo e a paisagem ao seu redor, mas também como um gesto de manutenção de si. Assim, desde os anos 70 com a segunda onda do feminismo e os movimentos de mulheres, as artistas têm se interessado em resgatar os meios têxteis como forma de afirmar o valor cultural do trabalho feminino e reconhecer o papel da mulher na história da arte, denunciando a estrutura excludente que edifica a disciplina.

Este capítulo pretende reunir algumas artistas que dão continuidade às tradições têxteis, se apropriando de seus métodos. Porém, usufruindo das novas posições conquistadas pelas mulheres, podem colocar-se fisicamente em trânsito, ocupando espaços e delineando novos trajetos.

O tecer como travessia da própria subjetividade, como refletido anteriormente, toma outras dinâmicas na era da tecnologia e da produção de conteúdo nas redes sociais. Uma artista que articula estas questões é Marissa Noana, que confecciona um trabalho confessional através da palavra bordada, exposto via instagram. Os fragmentos narrativos vão compondo a tessitura de uma paisagem subjetiva, construída de frases, fatos e memórias que se conectam, hora ocultas, hora aparentes. A artista executa uma cartografia sentimental, como sugere Rolnik (1987, p. 2), ou seja; um mergulho na geografia dos afetos, inventando pontes de linguagem para fazer sua travessia.

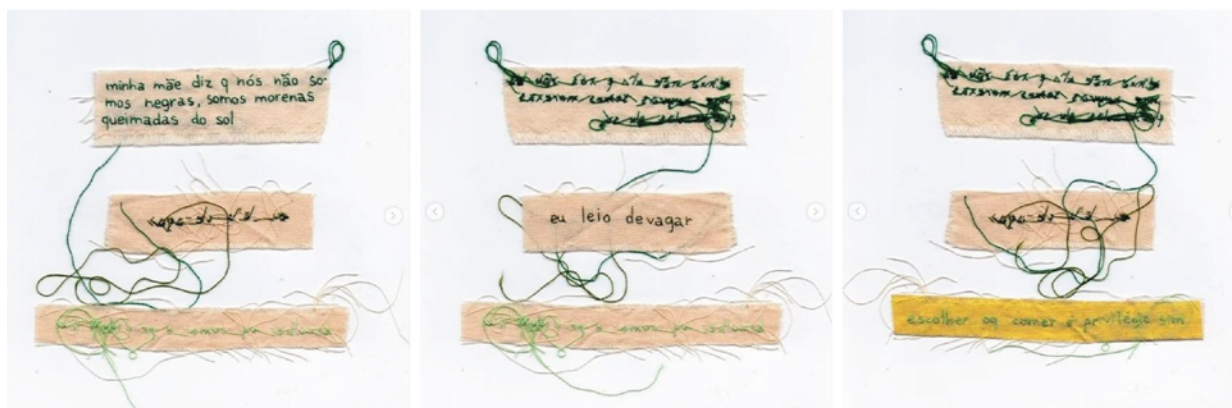


Fig. 1 - S/ título, Marissa Noana, fotografia, 2019.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByJMPfngNY/> (acessado em: 25/10/2019)

A exposição do avesso pode apontar também um novo atravessamento, no qual as mulheres ultrapassam a esfera do íntimo, ou até mesmo abrem as portas e janelas deste universo criando novas formas de acesso. Se as técnicas de bordado eram ensinadas como métodos de disciplina e controle das mulheres, impondo a cópia de modelos e a execução de um avesso perfeito; este movimento rompe com a tradição da domesticação e da feminilidade controlada, denunciando a fatura e negando a perfeição de um duplo comportado e sem erros. Simbolicamente, revela um aspecto singular do trabalho; brinca com a duplicidade que revela o secreto, demonstrando uma imersão em si e uma busca de desenvolvimento da subjetividade através dos gestos de travessia inspirados na agulhas (DIAS, 2017, p. 59).

Considerando que, à menos de 100 anos as mulheres casadas precisavam de autorização do marido para viajarem, ou que mais da metade da população brasileira é fruto de uma diáspora forçada instaurada pela escravidão, ou, ainda, que milhares de pessoas são levadas a migrarem por conta da exploração capitalista do território e seus recursos naturais; o deslocamento é definitivamente um ato político. Como afirma Lima (2019) “é preciso viver para tornar-se, é preciso deslocar-se para ver.” A mobilidade, assim, configura um modo de experiência, e como notado, este modo foi só recentemente conquistado por determinados grupos. Assim, a possibilidade de transitar através do espaço e produzir poeticamente a partir desse movimento é relativamente nova no campo da produção feminina e têxtil. Torna-se recorrente, também, coletivos que trabalham a partir deste tipo de produção no campo da intervenção urbana, como é o caso das ações do Coletivo Linhas (MA), que propõe instalações de crochê nas cidades; ou os bordados grupais do Coletivo Avesso (CE) no Poço da Draga, entre tantos outros grupos brasileiros de mulheres que têm se reunido para ocupar a cidade com gestos de tessitura. A tendência a formar coletivos deriva, segundo Pauls (2014, p. 108), “da validação que mulheres recebem das comunidades criativas, que podem ser necessárias para que se sintam seguras o suficiente para expressar seus sentimentos através de práticas criativas”¹². Essa validação também pode estar, no caso das proposições citadas acima, associada à questão da segurança de produzir no espaço público e das singularidades do corpo-mulher que se coloca em trânsito num contexto patriarcal.

Pensando ainda sobre trajetos e ações da subjetividade, e sobre ideia de que mover-se através do espaço é também mover-se através de si, produzir em movimento pode ser uma forma inovadora de pensar a fatura têxtil. A artista Clara Nogueira desenvolve uma investigação sobre as mulheres tecelãs de Pernambuco, onde cria um mapeamento afetivo da produção têxtil no estado. A partir das idas e vindas da produção da pesquisa, produz “linhas de ônibus”¹³, trabalho em vídeo no qual interfere sobre as cortinas dos veículos, que se sobrepõe a paisagem.

¹² “Therefore, the validation that women receive from creative communities may be necessary for them to feel safe enough to express their feelings through creative practices.”

¹³ Disponível em: shorturl.at/swxBZ (acessado em: 25/10/2019)



Fig. 2 - Frames de "linhas de ônibus", Clara Nogueira, vídeo, 2017.

A artista articula, desta forma, um modo alternativo para o fazer, que se põe em movimento, em um deslocamento simultâneo ao da linha e agulha. Pode-se refletir sobre como as novas tecnologias tem aberto possibilidades para a linguagem têxtil, podendo introduzir o fator do movimento, da luz, da interlocução entre imagens e sons; bem como formas alternativas de pensar a fatura, inserir-se no tempo e no espaço, ou mover-se por dele.

Gestos através do tempo

Foi possível, através de um breve vislumbre sobre as condições modernas da produção estética das mulheres, demonstrar os artifícios de invisibilização e estigmatização usados pelas matrizes disciplinares para rejeitar a possibilidade de considerar o gesto de criação através do ambiente privado, instaurando o pensamento de que saberes manuais não refletem uma atividade simultaneamente corporal e reflexiva. Dessa maneira, a divisão entre os espaços público e privado e a separação conceitual entre mente e corpo tornam-se importantes fatores de análise para a compreensão do valor das produções têxteis no contexto feminino.

Apesar disso, o ato de tecer estende-se através do tempo. Ganha continuidade pelas mãos das mulheres que, ainda hoje, mantém vivas as tradições ancestrais do tricô, crochê, bordado, tapeçaria, entre tantos outros métodos que compõe o fazer têxtil; permitindo que as práticas se reinventem, ganhem novos significados e espaços. Entrando em contato com novas superfícies - os muros, as telas de celular, a areia da praia e o asfalto - demonstram que a fatura configura sim um processo estético, de articulação entre forma e pensamento, ativando os saberes do corpo,

deixando-se guiar pela manualidade na construção de outros mundos possíveis. Se antes era apenas sobre o espaço da casa que a mulher era capaz de expressar seus sentimentos pela criação, hoje a rede cada vez mais firme de apoio e produção permite que esses passos sejam dados para fora do beiral da porta. Ainda assim, pensar a casa sob esta nova ótica, nem positiva, nem negativa, mas sensível, permite reconhecer esse espaço e assim compreender os diferentes lugares a partir dos quais se produz, nas tentativas cotidianas de fazer o mundo, produzir a realidade, interferir sobre o espaço e ser interferida por ele.

Em conclusão, é possível pensar a fatura e o gesto criador como um percurso, uma trajetória. No caso das técnicas aqui trabalhadas, podem ser verdadeiras travesias que, no ir e vir entre direito e avesso, na repetição dos pontos, na sobreposição de linhas que formam tramas; constroem um caminho que ativa o corpo, protagonista de um processo de criação de si, da própria vida, e dos mundos que rodeiam as mulheres que tecem.

Referências

BLANCA, R. 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, J. L. 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.

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

CELENTANI, F. G. **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.

DIAS, M. C. Bordado e subjetividade: O bordado como gesto cartográfico. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 23, p.50-61, jan. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13278/9714>. Acesso em: 30 mar. 2020.

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

LIMA, D. **O MELHOR DA VIAGEM É A DEMORA**. 2019. Disponível em: <<https://valongo.com/>>. Acesso em: 28 out. 2019.

NOCHLIN, L. **Why Have There Been No Great Women Artists?** Tradução de

Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

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

PAULS, M. A. **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.

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

ROLNIK, Suely. **CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. 1987**. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 30 mar. 2020.

ROLNIK, S. **Uma insólita viagem à subjetividade**: fronteiras com a ética e a cultura. fronteiras com a ética e a cultura. 1997. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 30 mar. 2020.

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

Submetido em: 28/10/2019

Aceito em: 11/11/2020