

Bordado como ação: a linha que atravessa

Louise dos Reis Gusmão Andrade¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre relações estabelecidas entre o processo poético da feitura do bordado e o papel da arte têxtil como meio de reapropriação do espaço sociopolítico na arte contemporânea. Para tanto, contextualizo os percursos do têxtil na história, bem como apresento o processo de pesquisa autobiográfica em poéticas visuais têxteis.

Palavras-chave: *Arte têxtil. Poéticas visuais. Bordado. Feminismo.*

Embroidery as action: the line that crosses

Abstract: This article aims to reflect on the relationships established between the poetic process of making embroidery and the role of textile art as a means of reappropriating the sociopolitical space in contemporary art. I contextualize the paths of textiles in history, as well as I present the process of autobiographical research in textile visual poetics.

Keywords: *Textile art. Visual poetics. Embroidery. Feminism.*

¹ Mestranda em artes visuais no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais – UFPB-UFPE. Bolsista Fapesq–BLD–MSP. Licenciada em artes visuais no Departamento de Artes da UFRN. Aluna. Universidade Federal da Paraíba, Cidade Universitária – Campus I – CCTA – Bloco A – Sala 117. João Pessoa, PB, CEP: 58051-900. Email: lrgandrade@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0016-1085>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4825611550778449>. João Pessoa, Brasil.

Na história, o bordado sempre tomou um lugar e um contexto dentro dos espaços privados e ligado unicamente às práticas femininas e às suas domesticidades. Na arte, o têxtil sempre esteve associado à categoria de arte menor, submetido às divisões de gênero e ao machismo. Fatos que estão historicamente ligados à esfera doméstica e, à realidade, de invisibilidade e de subalternidade que o gênero feminino sempre ocupou, sustentada pelo poder da opressão de uma sociedade patriarcal e controladora, que tinha a convicção de que as mulheres nasciam para servir, obedecer e procriar, sem acesso ao mundo ao seu redor, à educação e sem qualquer vislumbre de independência financeira.

Na condição de pesquisadora em poéticas visuais têxteis, me posiciono justamente, com o olhar não canônico dos fazeres. Tomo essa pesquisa como um processo de desfazer e destecer o bordado, tornando as vistas para o avesso, onde nos cerzimos e nos reconstruímos, sem reverenciar o caminho que nos foi imposto. Para compor esse cenário de transgressão das subjetividades, o presente artigo tem como objetivo, refletir sobre as relações que são tecidas entre o lugar da arte têxtil e o processo poético da feitura do bordado como meio de reapropriação e ressignificação do espaço social e político na arte contemporânea.

A tessitura da teia

Para entender a complexidade das questões das poéticas têxteis contemporâneas e refletir criticamente a seu respeito, faz-se necessária a contextualização dos caminhos do têxtil na arte e seus desdobramentos. A historiadora, escritora e feminista britânica Rozsika Parker (1984) abre o prefácio de seu livro *The subversive stitch* com a pergunta, feita por Olive Schreiner,¹ “A caneta ou o lápis mergulhou tão fundo no sangue da raça humana como a agulha?”, à qual responde com solene negativa, em que atesta que o bordado tem sido um meio de moldar o ideal de feminilidade promovido pela cultura patriarcal nos últimos séculos. Em seu livro, Parker mapeia a relação entre a história do bordado e a mudança de noções do

1 Olive Emilie Albertina Schreiner (1855-1920), escritora e feminista sul-africana, conhecida também pelo livro *Sonhos*, exibido no filme *Sufragistas*, de 2015.

que constituiu o comportamento feminino da Idade Média até o século XX, e como, a partir dessa condição, a arte influenciou a imposição das hierarquias de gênero, divisão social de trabalho e estereótipos relacionados ao feminino, como fragilidade, dependência e submissão, servindo como agente limitador e opressor em relação ao papel da mulher na sociedade. E como tais ideias e comportamentos puderam, historicamente, transformar o significado do bordado em meramente decorativo, tomando o lugar de invisibilidade dentro da academia e do sistema da arte. Em suas palavras, “conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres”² (PARKER, 1984, p. 9vi).

Para Parker (1984), a idealização da feminilidade está refletida na história do bordado como uma confirmação de que feminilidade é um produto social e psicossocial, estando intricadamente ligado ao conceito de passividade, submissão e domesticidade na construção familiar. “A família foi identificada como o local onde a ‘psicologia inferiorizada’ das mulheres foi reproduzida, e a exploração social e econômica das mulheres como esposas e mãe foi legitimada”³ (p.3).

Em total discordância com esse conceito de idealização de feminilidade, que corrobora o discurso de inferioridade e desigualdade atrelados à “natureza do sexo feminino, por ser desprovido de razão”,⁴ Rozsika Parker (1984, p.117), argumenta que é de vital importância distinguir entre a construção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino, fazendo uma análise a respeito desses conceitos:

A construção da feminilidade refere-se ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é uma identidade vivida para mulheres que abraçam ou resistem. O ideal feminino é um conceito historicamente mutável de que as mulheres devem ser, enquanto o estereótipo feminino é uma coleção de atributos imputada às mulheres e contra a qual toda sua preocupação é medida⁵ (PARKER, 1984, p.4).

2 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: To know the history of embroidery is to know the history of women.

3 No original: The family was identified as the place where the ‘inferiorised psychology’s of women was reproduced and the social and economic exploitation of women as wives and mothers legitimised.

4 No original: The nature of the female sex, for being devoid of reason.

5 No original: The construction of femininity refers to the psychoanalytic and social account of sexual differentiation. Femininity is a lived identity for women either embraced or resisted. The

Dessa maneira, há distinção entre entender a construção da feminilidade na família, sua perpetuação nas instituições sociais e acatar a idealização cultural das mulheres que nos foi imposta. O estereótipo feminino imposto pela sociedade, institucionalizado pela cultura patriarcal, categoriza e hierarquiza tudo o que as mulheres são e tudo o que fazemos como inteiramente essencial e eternamente feminino, apagando diferenças entre as mulheres de acordo com nossa posição econômica, social e cultural, ou nosso lugar geográfico e histórico.

O feminino e o privado

Os elementos de materialidade têxtil, como linhas, tecido, bordado e costura, estão impregnados de tradição, cultura e significados que remetem a um longo processo social de estigmatização do universo feminino e da produção artesanal têxtil que por “sua natureza”, era realizada apenas por mulheres e apropriada unicamente ao uso nos lares, em peças de decoração e enxovais. O que, obrigatoriamente, as fazia permanecer em seus lares em tempo integral, vinculando-as a esse local privado como um espaço de estabilidade moral e, ao mesmo tempo, as cerceando do contato com o mundo e, conseqüentemente, de riscos que pudessem desabonar a segurança e a (assim nomeada) virtude feminina. Reforçando o estigma das “necessidades essenciais” feminina: a fertilidade, a maternidade, a feminilidade e a sexualidade.

A divisão das categorias de arte em uma classificação hierárquica de artes e artesanato⁶ (arte maior e arte menor), é geralmente atribuída a fatores de ordem econômica e social, separando artista e artesão. Enquanto

feminine ideal is an historically changing concept of what women should be, while the feminine stereotype is a collection of attributes which is imputed to women and against which their every concern is measured.

6 A ideia de que o artesanato não é arte é estigma ultrapassado, ligado a conceitos rígidos e retrógrados. O artesanato é uma representação da cultura, tradição e patrimônio de um povo, seja material ou imaterial. Como tal, possui produção estética, portanto, é uma forma de expressão artística. É necessário compreender e valorizar as funções culturais dentro das sociedades em que foram criadas. Fechar-se em conceitos antigos e cristalizados é empobrecer as formas de criação e compreensão do que é arte na contemporaneidade, bem como as complexidades sociais, o que reforça os preconceitos colonialistas em relação ao fazer dos “outros” e a hegemonia canônica.

as artes plásticas são consideradas puras/elevadas/intelectuais, as artes aplicadas estão associadas à classe trabalhadora, à manualidade. Há, no entanto, importante conexão entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino e feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento, no Renascimento, de uma separação claramente definida de arte e ofício. Subjugando a mulher à condição de “não trabalhadora” (FEDERICI, 2017). Para a autora, a precarização do trabalho feminino está diretamente relacionada à acumulação capitalista, desenvolvida na transição do feudalismo para o capitalismo, com a construção de uma nova ordem patriarcal, “baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens” (p.26), como também, na nova definição parcial das funções das mulheres na divisão sexual do trabalho, a de procriadoras: “produzir filhas e filhos para o Estado” (p.182).

Arte têxtil, arte de gênero

De acordo com Parker (1984), essa classificação das linguagens ao longo da história, em vez de desconstruir, reforçou as divisões de categorias hierárquicas da arte. Para a autora, não é correto chamar o bordado de ofício, pois não cumpre com o imperativo de utilitário que o define como tal, já que, em grande parte está ligado ao pictórico e por ser uma atividade artística que transforma materiais que produzem significados. “Decidi chamar de arte bordada porque é, sem dúvida, uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”⁷ (p.6). Sabe-se, no entanto, que, mesmo tendo alcançado técnicas que se assemelham às técnicas de sombreamento, luz e perspectiva relacionadas à pintura, como a *or nué*,⁸ e a *needlepainting*,⁹ o bordado não obteve o reconhecimento como cate-

7 No original: I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style and a social function.

8 A técnica *or nué* superou as distorções de fragmentação da perspectiva, quando a luz refletia em ângulos diferentes: fios de ouro colocados horizontalmente eram sombreados pelo espaçamento irregular de pontos com fios de seda (PARKER, 1984).

9 A técnica *needlepainting*, ou pintura de agulha, converte os pontos e linhas, bordados de maneira matizada, em trabalhos realistas e hiperrealistas, que simulam a pintura a óleo, proporcionando sombra, luz, perspectiva e profundidade ao bordado (PARKER, 1984).

goria da arte, o que demonstra/reforça uma das principais características dessa prática: a resistência.

O que, porém, levou as artes decorativas a ser definidas como “arte feminina e prática de mulher”? Segundo a pesquisadora e curadora brasileira, Ana Paula Simioni (2007, p.95),

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não deve ser naturalizada.

A desvalorização que os trabalhos executados em suportes têxteis sofreram e sofrem até hoje está diretamente enraizada em conceitos que ultrapassam as meras questões de estética, perpassando por imposições hierárquicas constituídas social e politicamente. Tais conceitos têm origem no Renascimento, com as categorizações da moderna história da arte como disciplina, seguindo os estudos de Giorgio Vasari, que evocava a genialidade intelectual do artista como um “dom divino”, o que lhe conferia distinção em meio aos demais indivíduos.

Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura (SIMIONI, 2010, p.4).

Ao ser alçadas ao patamar de genial, as artes derivadas do desenho, passaram a ser identificadas como belas artes ou artes puras. Por consequência, as outras artes, passaram a ser qualificadas como inferiores ou menores, associadas ao artesanato, adquirindo valoração negativa. As artes têxteis foram marginalizadas como artes aplicadas, artes femininas, artes decorativas, tidas como inferiores e que não dependem de grandes dotes intelectuais para ser produzidas, “associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico, (...) tratava-se de labor e não de arte” (SIMIONI, 2007, p.97).

Em texto publicado originalmente em 1971, Linda Nochlin (2016) ratifica e – além de questionar o princípio de moralidade e bons costumes que afastou as mulheres das aulas de modelo-vivo nas academias e, conseqüentemente, de ter acesso ao sistema da arte – coloca em xeque o

conceito de genialidade, e aponta as condições opressoras e dominantes, comparando as situações socioeconômicas, culturais e educacionais de mulheres e homens artistas, provando que as possibilidades de oportunidades de práticas artísticas estavam diretamente relacionadas ao modelo gênero-raça-meio-momento.

A situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (NOCHLIN, 2016, p.23-24).

Mesmo com a decadência das academias e com o surgimento de movimentos como o Art Nouveau (francês, austríaco, alemão e italiano) e, principalmente, o Arts & Crafts (Inglaterra), no final do século XIX – que preconizava o resgate da produção têxtil e a revalorização da condição de trabalho dos artesãos “através das reformas sociais e rejeição do trabalho mecanizado” (GRADIM, 2018, p.76) –, a divisão do trabalho não acabou, pelo contrário, houve a retomada da tradicional divisão sexual do trabalho, já que seu criador, William Morris, assumia o papel do *designer*, desenhando os padrões das tapeçarias, e as trabalhadoras bordadeiras executavam o trabalho.

O mesmo acontece na mais notória e emblemática escola de *design* ocidental, a Bauhaus, que mesmo sendo descrita como um espaço em que não haveria diferença entre o sexo belo e o sexo forte, “as mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursar os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, o menos prestigiado, foi frequentado com quase exclusividade pelo sexo feminino” (SIMIONI, 2010, p.6). Ao contrário, porém, do que seus dirigentes previam e queriam, pois “receavam uma tendência demasiado “decorativa” e viam o objectivo da Bauhaus, a arquitectura, em perigo” (DROSTE, 2006 p.40), a escola se tornou um nicho de artistas têxteis, a exemplo de Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger, Marianne Brandt.

A relação das artes têxteis no Brasil, também seguiu esse caminho e, mesmo com as quebras de paradigmas do modernismo, reforça a gênese das categorias de arte, dos gêneros maiores e dos gêneros menores. Enquanto os homens se apropriavam da idealização intelectual dos projetos

(gênero do autor), as mulheres se ocupavam com o trabalho secundário, o de execução das tarefas manufaturadas (gênero da produção). Tivemos vários casos emblemáticos de divisão sexual do trabalho dentro dos círculos modernistas. Um dos exemplos notórios foi em relação à artista Regina Gomide Graz, que precisou negociar sua posição no cenário artístico em relação a seu marido, o arquiteto e *designer*, John Graz. Suas tapeçarias eram descritas como “arte sem grande valor estético por não ter sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade” (SIMIONI, 2007, p.104), apesar do grande volume de obras que produziu e por sua importância na arte têxtil brasileira, chegando, aliás, a ser proprietária de uma fábrica de tapetes, que levava seu nome. Simioni (p.106) é categórica quando comenta:

A trajetória de Regina Graz é indicativa do quanto a história social da arte precisa proceder à crítica das suas próprias categorias e juízos analíticos caso proponha-se a compreender a produção das artistas mulheres e as razões dos juízos e percepções que as relegam a posições secundárias.

Na arte contemporânea houve uma ressignificação na maneira como as/os artistas passaram a abordar a materialidade têxtil e suas questões, e os diferentes meios de ativar o espaço a partir do próprio corpo e de objetos do cotidiano; assim, artistas fizeram das subjetividades poéticas a forma de subverter e transgredir os padrões hegemônicos, produzindo uma nova relação com o meio e com o público. Essa expansão artística promove, por meio das memórias, reflexões a respeito das tensões inerentes às produções dos artistas, posicionando suas obras no plano político, e quando associam seus discursos à promoção de debates que convocam o público a ampliar e potencializar o pensamento a respeito das realidades que urdem o tecido social. Artistas como Rosana Paulino, Rosana Palazyan, Adriana Eu, Vanessa Ximenes, Júlia Panadés, Louise Bourgeois, José Leonilson trazem uma nova roupagem, uma nova trama às narrativas autobiográficas, entrelaçando os fios entre as histórias de si e de outros, provocando novos sentidos e dimensões. “Esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e a arte contemporânea” (CHIARELLI, 2002, p.4).

É nesse território político-afetivo que se situam as poéticas visuais têxteis, um terreno diverso e vasto, onde se instalam as incertezas e as irregularidades, marcado pelas experiências, memórias e pela interferência direta do corpo que, por meio da ação contínua das repetições, faz do gesto

o desenho. “E nesse gesto, afeta também o que tradicionalmente se entende como arte têxtil, permitindo que as bordas dessa categoria sejam redesenhadas repetidas vezes”¹⁰ (MADDONNI, 2020, p.198).

Faço, desfaço e refaço

Demorei muito tempo para desemaranhar os novelos do porquê os fazeres manuais e as domesticidades a que eles remetem, e dos quais tentei fugir, estão quase que instintivamente imbricados no meu processo criativo. “O que significa a presença do fio em minha vida?”; “O que me leva a explorar a linha no meu processo criativo?”; “Como as memórias afetivas e autobiográficas podem ser resignificadas através das materialidades têxteis?”; “Qual a força dessas narrativas?”; “Quais experiências essas narrativas podem provocar?”, são perguntas recorrentes nesse processo, nessa construção, de olhar para dentro, de reconhecer-me. E o reconhecer a mim mesma como artista visual que pesquisa o têxtil, despertando para o lugar em que estou inserida, me possibilitou/capacitou a entender que dessa investigação nascia a tentativa de borrar as margens hegemônicas, de romper com os cânones aos quais os fazeres tradicionais estão suturados, e os transgredir e dar-lhes novos sentidos.

Na arte contemporânea muitos artistas visuais tomam para si as poéticas autobiográficas. Essa escrita de si, entretanto, geralmente em primeira pessoa, não segue um gênero documental, duro, fechado; evoca trabalhos que não estão interessados em uma verdade absoluta e individual, mas que se direcionam para uma narrativa voltada para os interesses sociais e questões do seu tempo. Um processo autobiográfico que se abstém da pessoalidade e se abre às “redes da criação” (SALLES, 2008) e conexões, se deixando contaminar e afetar por memórias coletivas, culturais e suas variadas possibilidades de desdobramentos poéticos. E é dessa costura de cumplicidade de trocas, de narrativas e atravessamentos, que vem se construindo a poética nesse processo de criação.

10 No original: Y en ese gesto también afectar aquello que conserta se ha entendido por arte textil, permitiendo re dibujar los bordas de dicha categoría una y otra vez.

Bordar é verbo, é ação. É trânsito entre as ambiguidades. O direito e o avesso. O que é aparente e o que se volta para dentro. O que se diz perfeito e o imperfeito. E é na imperfeição, o lugar em que os afetos operam, onde as memórias residem, onde os pontos se transformam em cartografias e registros pelas marcas e cicatrizes que moldam nosso corpo.

A linha é movimento e, porque estamos em constante movimento, estamos intrinsecamente ligados a essa movência. “Quando uma pessoa se move, se converte em uma linha”¹¹ (INGOLD, 2015b, p.111), deixa rastros. Ingold considera dois tipos de linhas, a que segue e a que atravessa (p.112). A linha que segue é o nosso próprio caminho, o nosso movimento no mundo, a nossa trajetória de vida. A linha que atravessa é a que promove as conexões, que conecta pontos, ou seja, a linha que entrelaça o indivíduo a grupos diversos, com diferentes identidades, e cria narrativas afetivas que estão ligadas, diretamente, às memórias.

A proposta de materializar as memórias a partir dos sentidos, tema dos trabalhos aqui apresentados, me faz refletir sobre a recorrência do lugar do feminino no meu trabalho. Ao esmiuçar os vestígios das mulheres presentes em minha vida, fortaleço minha identidade, a construção da memória comunicativa (ASSMANN, 2016) que nos une, e a poética que emerge do trabalho, que se coloca entre dois extremos: a aparente fragilidade matérica e sua negação, pela força de suas narrativas. Dessa maneira, encontro-me em constante elaboração entre o discurso e a concepção do trabalho.

Remexer nos guardados acorda os sentidos que “desdobram o sentimento da presença e ativam a consciência de si” (LE BRETON, 2016, p.12). Essa consciência se amplia ao abrir uma caixa de fotos antigas, usada na busca de fotos para compor o processo de criação do videoarte intitulado *Caixa de memórias*. Além de renovar as saudades, surge o pensamento sobre o lugar que aquelas mulheres das fotos ocupavam, todas elas, mesmo as que nunca conheci, mas que sei que fizeram parte da minha história. As casas sempre caprichosamente arrumadas, os móveis brilhando, os vestidos incrivelmente engomados, os trajes dos homens, impecáveis. Sorrisos com-

11 No original: Cuando una persona se mueve se convierte en una línea.

placentes posados para as fotos. Homens em pé, mulheres quase sempre sentadas e recatadas. Às vezes, em grupos separados, mulheres de um lado, homens de outro. As crianças, sempre com as mães, quase nunca com os pais. E por mais que tenha certeza do quão insubmissas elas eram, o enigma dos retratos perfeitos, feitos para figurar em álbuns e porta-retratos, permanece (Figura 1).

Figura 1

Louise Gusmão, Caixa de memórias, 2021, videoarte, 30 x 40cm
Fonte: Acervo pessoal da artista. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/162216787/Caixa-de-Memorias-2021>.



Ao retecer os labirintos da existência em busca de saídas, faço do meu corpo filtro/casulo, para a metamorfose dos sentidos; das dores e saudades ativas; da ausência; do valor das coisas esquecidas (STALLYBRASS, 2008) que estão poderosamente associadas à lembrança e que absorvem a presença ausente. Essas presenças dos corpos ausentes são ativadas pela memória não como metáfora, mas como metonímia “baseada no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar” (ASSMANN, 2016, p.119). A presença é materializada em forma de relicário, em uma caixinha que pertenceu a minha avó paterna. Representadas como patuás¹² sagrados são minhas avós e minha mãe, minhas guias, trazendo bordadas em si, as características que arrematam o liame dessa urdidura: *Força, Coração e Determinação*. O fio vermelho remete ao fio da

¹² Patuá é um objeto consagrado que traz em si o axé, a força mágica do orixá (candomblé ou umbanda), do santo católico ou guia de luz, a quem ele é consagrado.

vida, à força da conexão que nos une, são os rastros que perfuram o presente, como se esse fosse “uma membrana permeável (...) tecida como uma malha ou rede de fios finos” (INGOLD, 2015a, p.281) (Figura 2).

Figura 2

Louise Gusmão, *Patuás*, 2021. Objeto, bordado sobre impressão fotográfica em tecido e fios sobre caixa de madrepérola, 22 x 27 x 12cm

Fonte: Acervo pessoal da artista.



No bordar, ao mesmo tempo a agulha perfura e fere o tecido, abrindo caminhos e fendas, e a linha sutura, cirze, reparando os danos, refazendo o tecido-pele. Como metáfora para o recomeço, o refazer. Para refazer, é preciso desfazer. Ao contrário, porém, do que muitos pensam, desfazer não é tempo perdido, é abrir a fenda, pôr à mostra cicatrizes, preparar a pele para uma nova ação, um novo verbo, o retecer. Retecer é restaurar, é se recriar.

Nossa condição no mundo é corporal e se dá no campo dos sentidos, do sensorial. O corpo é condutor... as coisas que o cercam agem sobre ele, e a elas ele reage. “São estados anímicos que nos impregnam e alargam as extensões dos sentidos” (DERDYK, 2001, p.17) – a memória lança uma resposta, o “corpo entusiasmado” (p.17) responde por inteiro. Este corpo entusiasmado se deixa viajar no tempo, voltar à infância, arrebatado pela lembrança de cheiros, gostos, texturas e sons. Um tempo em que as linhas das tapeçarias e crochês teciam a potência dos domingos com brincadei-

ras e muitas guloseimas, nas casas das avós. E em uma delas havia uma xícara de porcelana com florezinhas rosa, minha preferida e que hoje ocupa um lugar nas presenças ausentes. Esses domingos fazem lembrar um trecho de uma crônica de Rubem Alves:¹³ “Quem pensa que a comida só faz matar a fome está redondamente enganado (...) depois de comer, as pessoas não permanecem as mesmas. Coisas mágicas acontecem”.

Embora a urdidura imperfeita desse corpo entusiasmado esteja voltada para o avesso, sem deixar transparecer os nós, emaranhados e suturas que arrematam essa trama, os rastros dos ritos de infância parecem suspender o tempo e construir um lugar de resiliência, no tempo do sensível, das riquezas afetivas, aqui ressignificadas na materialidade têxtil (Figura 3).

Figura 3

Louise Gusmão, *Dia de domingo*, 2021. Objeto, bordado à mão tridimensional sobre xícara de porcelana e fios, 10 x 10 x 5cm
Fonte: Acervo pessoal da artista.



Ser colocada nesse paradoxo temporal, em que a memória me toma, no entre o espaço e o tempo, faz-me evocar os mitos que têm como metáfora narrativa o fio da vida. São duas forças que se cruzam e pelas quais os destinos são atravessados, a linha, que remete à vida, ao tempo, e a trama,

13 A Festa de Babetete, originalmente publicada no Correio Popular, disponível em: <https://www.orientandoquemorienta.com.br/a-festa-de-babette-rubem-alves/>.

que remete à história e à artesã que a tece. “Estórias” que têm como pano de fundo fusos, agulhas, tecedura, teias e aranhas, mas que refletem a respeito do poder sobre a vida; a constituição do feminino; e a forte conexão da narrativa como forma de resistência, de luta pelos direitos femininos e subversão aos padrões impostos. Além disso, o fio traz em si a metáfora da ligação – ele une, ata, conduz. É veia em fluxo, cordão que alimenta a vida.

Metáfora que remete à maternidade, que opera no campo da catarse dos sentimentos, dos sentidos e das incertezas, e transborda no nascimento de dois indivíduos: o filho e a mãe. Esse fio vermelho, simbólico, é aquele que permanecerá intrincado entre mãe e filho. A ligação, o elo perpétuo e invisível. Uma teia que, como a da aranha, é retirada do próprio ventre e é tecida contínua, precisa e delicadamente na nossa linha do tempo. E seguirá fluindo, sujeita a nós e emaranhados, mas esse tecer incessante de afetos jamais deixará de estar entrelaçado em nossas vidas, em nossas memórias. Mesmo quando as Moiras cumprirem seus papéis, decidindo nossos destinos (Imagem 4).

Figura 4

Louise Gusmão, *Ligação*, 2021. Impressão fotográfica em tecido sobre fios, 20 x 20cm
Fonte: Acervo pessoal da artista.

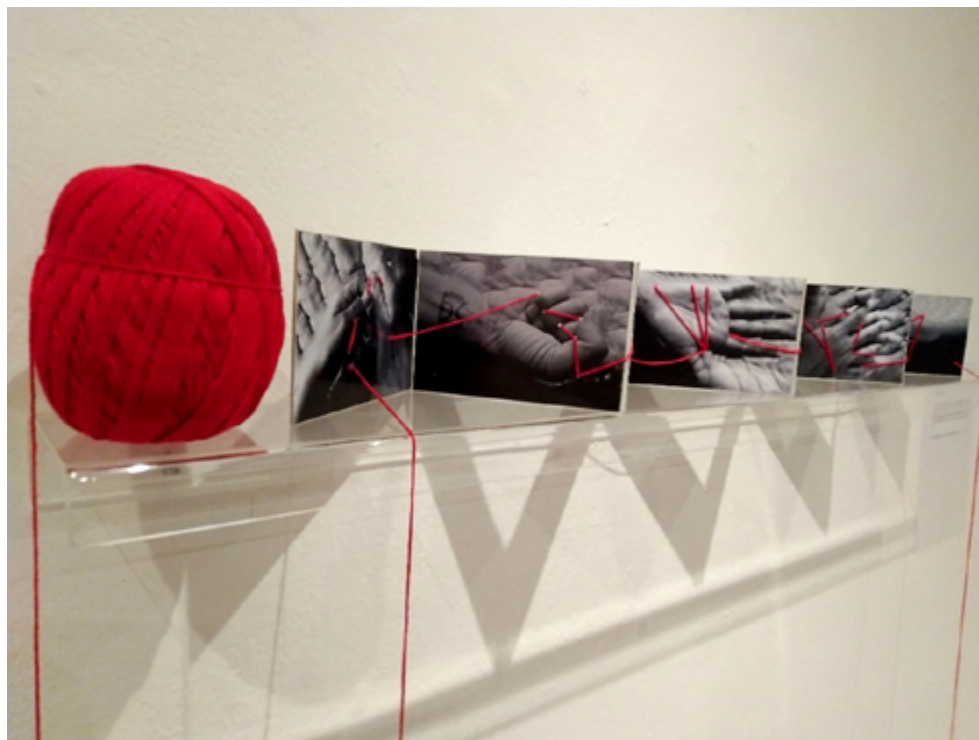


Figura 5

Louise Gusmão, *Linhas da pele*, 2016-2021.

Livro de artista. Fios sobre impressão fotográfica em vinil, sobre PVA, 120 x 10cm

Fonte: Acervo pessoal da artista.



De todos os sentidos inerentes ao ser humano, o tato é o mais propício à memória. É o sentido do corpo por inteiro e o disparador dos outros. O procurador das coisas reais. O mensageiro da sensação da presença. A força e a fragilidade.

A pele é o envoltório genuíno e metafórico do corpo e do próprio ser. É através dela que o sensível opera, que as fronteiras com o outro se desmancham, que os fluidos se esvaem; e nela os rastros são impressos.

Tatear é reconhecer a si, é borrar limites, é perceber a própria existência. “O tato burila a presença no mundo” (LE BRETON, 2016, p.208), e a pele é a “metonímia da pessoa” (p.206).

A mão é o instrumento primeiro do tato. A portadora dos encontros com o outro e com as coisas. A que explora o mundo e anula a passividade tátil. “É instrumento enraizado na carne” (LE BRETON, 2016, p.215) de um corpo que carrega veias, cicatrizes, linhas e heranças, naturais ou adquiridas. A mão não é mera executora. A mão é gesto. É a força de um corpo que, no ritmo lento e processual do bordado, incessantemente, faz, desfaz e refaz, a obra aberta que é a vida (Figura 5). “A linha é o prolongamento de mim mesma (...) eu tenho a linha costurada na minha mão” (DERDIK, 2010, s/p).

Cerzindo os pontos

Segundo Cecília Salles (2008, p.15), o processo de criação e a obra dele decorrente constituem um seguimento de ações inacabadas, passíveis de erros e acertos, falíveis, móveis. Para ela, o ato criador é

sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final.

As influências aleatórias e imprevisíveis que acabam interferindo arbitrariamente no processo fazem parte da construção desse entrelaçamento entre as exterioridades e as interioridades. Entre o que é estável e aquilo sobre o qual não se tem controle. O ato criador é mutante, volátil, sempre à espera de que algo novo o venha transformar e está diretamente ligado à experiência, que é, como reflete Bondía (2002, p.21), “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” aquilo que nos afeta. E é dessa experiência, da práxis, dos seus desdobramentos e do intervalo que está entre o antes e o depois da experiência, do “atrito entre a intenção e a realização, entre o desejo e a matéria, entre o indefinível e aquilo que faz esse algo ocupar uma forma palpável” (DERDYK, 2001, p.12), da diferença entre o que se intenta realizar e o que o que se realiza, que o processo artístico e de reflexão se nutre.

A arte têxtil opera em um espaço de experimentações em que a conexão entre os processos, materiais, motivações e condutas, se traduz em cruzamentos que são diversos, constituindo um esquema de possibilidades abertas em partes que se combinam e recombinaem sem restrições, sem, no entanto, se mesclar de forma homogênea e híbrida, gerando um conceito que Icleia Borsa Cattani (2007, p.11) denomina mestiçagens:

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais.

Nesse contexto estão inseridas as questões metodológicas que tratam da poética e da *poiética* visual. Questões que estão diretamente ligadas à ma-

terialidade do trabalho, ao modo como ele se constitui e às motivações criadas a partir das experiências vividas. Uma espécie de cartografia afetiva, que perpassa as subjetividades pela poética do bordar. O corpo que borda e costura não é um corpo inerte. É um “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p.31), que promove conexões com o meio, como o externo, mas, ao mesmo tempo, com o íntimo. Ou seja, transita nos territórios do privado, mas também do político. Um modo de estar no mundo, afetando e se deixando afetar.

A força do bordar afetos e memórias, livremente, sem limitações, entregue aos propensos erros que encontro pelo caminho, e que me levam a desmanchar e recomeçar, geram pensamentos que estimulam o ato criativo; esses pensamentos são passados para o tecido pela linha e pela agulha que, no vai e vem de seus movimentos, fazem desse tecido o suporte para as narrativas que surgiram da experiência do errar e acertar. Muitos são os erros e as tentativas de acertar, muitos procedimentos são feitos e refeitos, para que, assim, gerem significado. Me alinhando, assim, à reflexão de Sandra Rey (2002, p.133):

Para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra.

Compartilhei neste artigo, os caminhos que percorri em alguns trabalhos realizados no percurso de mestrado em artes visuais, no intuito promover uma pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento da prática artística, contemplando os entrelaçamentos de sua própria produção. Uma pesquisa em artes que evidencia minha produção autoral como o processo em si, em que – como inerente às pesquisas em poéticas visuais – os estudos, reflexões críticas e formulações teóricas são gerados, simultaneamente, pelos desdobramentos do processo de criação, pelo caminho percorrido, fornecendo os parâmetros para a continuidade dessa investigação.

Busco fazer desses atravessamentos gerados a tessitura que sutura e ressignifica as narrativas, minhas e de outras mulheres, em trabalhos materializados na mestiçagem de elementos e em cruzamentos que possam originar sentidos à pesquisa. Uma poética tecida no entre, nas fendas e vãos, reais ou virtuais (CATTANI, 2007), que consiga provocar experiências que transbordem para além da investigação. Nessa tramação, a cos-

tura vai se desfazendo e se refazendo, em um processo de maturação e buscas constantes à medida que meadas e novelos de linhas se entrelaçam. No tempo da criação, é inevitável que algumas tramas permaneçam na esfera do inacabado, talvez esperando que a insistência na pesquisa se faça breve – afinal, o inacabamento faz parte da continuidade. Entendo o ato criador na pesquisa em artes como um movimento processual que se assemelha ao bordado: entre o pensamento e o ato se faz a potência do tempo que modifica o curso do liame e se abre para novas tramas, que seguirão o caminho da linha.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.115-128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, jan.-abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZ-VDxX/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 20 nov. 2022.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Colocando dobradiças na arte contemporânea. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*, 2 ed. São Paulo: Lemos-Editorial. 2002 [1996]. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110500#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%-2C3930%2C2199>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Derdyk, Edith. *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

Derdyk, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933*. Trad. Casa das Linguas Lda. Koln: Taschen, 2006.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo, 2017.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. *A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980*. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.31.2019.tde-18032019-104032. Acesso em: 28 nov. 2022.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015a (Coleção Antropologia).

INGOLD, Tim. *Líneas: una breve historia*. Trad. Carlos García Simón. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2015b.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

MADDONNI, Karina. Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Revista Papeles de Cultura Contemporánea: procesos de artificación del arte textil*, Granada, n.23, p.193-217, 2020. Disponível em: <https://una-edu.academia.edu/KarinaMaddoni>. Acesso em: 10 nov. 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo, 2016.

PARKER, Rozsika. *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. London: The Women's Press Limited, 1984.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa*, Campinas, v.2, p.1-19, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/Artigo-sII/anasimioni.html>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.45, p.87-106, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso em: 10 nov. 2022.

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

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

