

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Luana Fernandes Sofiati

Desfiar a tradição, criar outra urdidura:
o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea

Juiz de Fora
2020

Luana Fernandes Sofiati

Desfiar a tradição, criar outra urdidura:
o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sofiati, Luana Fernandes.

Desfiar a tradição, criar outra urdidura : o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea / Luana Fernandes Sofiati. -- 2020.
102 f. : il.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Poesia Brasileira Contemporânea. 2. Crítica feminista. 3. Salazar, Jussara. 4. Aquino, Mônica de. 5. Derdyk, Edith. I. Pereira, Prisca Rita Agustoni de Almeida, orient. II. Título.


Luana Fernandes Sofiati

Desfiar a tradição, criar outra urdidura:
o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea

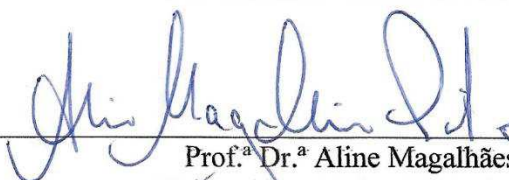
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Letras, área de concentração Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 9 de março de 2020.


BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Aline Magalhães Pinto
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof.^a Dr.^a Charlene Martins Miotti
Universidade Federal de Juiz de Fora

A cada mulher que lutou, ou ainda luta, por nossa existência em liberdade,
com poesia, ativismo político, bordado ou através da articulação desses três.

AGRADECIMENTOS

Na costura do cotidiano, a presença e o afeto de algumas pessoas se incorporaram à pesquisa e, depois de tanto trabalho, preciso agradecê-las por sua generosidade. Através de cada um que está ao meu lado, vejo se manifestar a energia e amor de Deus, a quem agradeço em primeiro.

Agradeço a generosidade dos meus pais, Flavia e Geraldo, que desde a infância me cercaram de amor e, com o esforço de seu trabalho, me permitiram ter experiências que transformaram profundamente minha visão sobre o mundo. Às minhas irmãs, Lilian e Laura, agradeço pela oportunidade de crescermos juntas, e pelo apoio que sempre me deram nas minhas ideias e projetos.

Ao Thomas, meu parceiro de vida, agradeço a delicadeza de cada gesto, de ouvir e acreditar nas minhas ideias quando ainda eram fios soltos, até a revisão deste texto, sendo suporte para mim em tantas outras esferas para além desta pesquisa.

À minha sogra e meu sogro, agradeço o carinho que há tantos anos nutrimos, o qual, sem dúvidas, me ajudou a caminhar mais firme.

Às amigas e aos amigos agradeço por serem escuta preciosa no processo múltiplo de descobertas, aprendizados e dificuldades que caracteriza a dinâmica da pesquisa, em especial Deborah Vieira, Luana Martins, Deborah Damasceno, Ágata Avelar e Vitu Marcs.

À Prisca Agustoni, minha orientadora, agradeço o entusiasmo e confiança depositados em meu trabalho, e as infinitas contribuições que suas experiências enquanto pesquisadora e poeta trouxeram à minha trajetória. Sua disponibilidade durante todo o processo trouxe a leveza necessária à elaboração desta dissertação, e me fez acreditar ainda mais na importância desta pesquisa.

A cada professora e professor que contribuiu na minha formação, agradeço o incentivo e os aprendizados. Em especial, agradeço à querida Charlene Miotti, que desde a graduação admiro pela capacidade de articular seriedade e bom humor na prática acadêmica. Ela colaborou generosamente com minha pesquisa e fez crescer meu entusiasmo a cada conversa, desde a proposta inicial, passando pela qualificação, até nos ajustes finais desta dissertação.

À Aline Magalhães, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, por ter manifestado interesse e respondido prontamente ao meu convite para integrar a banca. Ao Gustavo Silveira e à Carolina Alves Magaldi, agradeço as leituras desta dissertação e a disponibilidade em serem suplentes da banca examinadora.

Agradeço, ainda, à Universidade Federal de Juiz de Fora, por ser uma casa tão acolhedora desde 2013, oferecendo vivências plurais que marcaram minha formação enquanto professora e pesquisadora, e permanecendo firme diante das ameaças às universidades públicas. Durante o primeiro ano desta pesquisa recebi bolsa do Programa de Bolsas de Pós-Graduação desta universidade, apoio, sem dúvidas, fundamental. No segundo ano, passei a receber financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, igualmente essencial, por me permitir dedicar tempo e esforços ao desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

Em busca de delinear como o gesto tecedor figura na poesia brasileira contemporânea, esta dissertação aborda três textualidades poéticas, a saber: o livro *Fia*, de Jussara Salazar (2016), a série de poemas “A memória das mãos”, de Mônica de Aquino (2018), e *Linha de costura*, da artista plástica e escritora Edith Derdyk (2010). A partir da recuperação de um panorama histórico das práticas têxteis, nossa investigação se envereda pelos textos poéticos, a fim de apontar quais imagens e procedimentos da tecelagem emergem nas composições. Para além da dimensão representativa, defendemos que a evocação do gesto tecedor oferece caminhos para a elaboração do pensamento e da escrita. Nesse sentido, assumimos como hipótese que as textualidades aqui em estudo integram uma linhagem de corrosão da literatura tendo em vista a relação que estabelecem com o imaginário da tradição ocidental sobre os gestos de tecer e escrever. As discussões elaboradas na pesquisa foram subsidiadas pela crítica feminista da literatura, através das proposições de Gilbert e Gubar (2000 [1979]), Elaine Showalter (1994), Lucia Castello Branco (1994), e de outros campos, com Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]), Paola Tabet (2005 [1979]) e Roszika Parker (2010 [1984]).

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Crítica feminista. Jussara Salazar. Mônica de Aquino. Edith Derdyk.

ABSTRACT

Aiming to outline the presence of the weaving gesture in contemporary Brazilian poetry, this study focuses on three poetic textualities: the book *Fia*, by Jussara Salazar (2016), the series of poems “A memória das mãos”, by Mônica de Aquino (2018), and *Linha de costura*, by the artist and writer Edith Derdyk (2010). Based on a historical overview of textile practices, our investigation aims at the poetic texts in order to point out which weaving images and procedures emerge in the literary works. In addition to the representative dimension, we argue that the evocation of the weaving gesture offers paths to elaborate a way of thinking and writing. Therefore, we assume the hypothesis that the textualities studied in this thesis are part of a corrosion lineage of literature in view of the relation that they establish with occidental tradition imaginary regarding weaving and writing gestures. The discussions elaborated during this research were based on the feminist literature (and other areas) criticism through the propositions of Gilbert and Gubar (2000 [1979]), Elaine Showalter (1994), Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]), Lucia Castello Branco (1994), Paola Tabet (2005 [1979]) and Roszika Parker (2010 [1984]).

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry. Feminist criticism. Jussara Salazar. Mônica de Aquino. Edith Derdyk.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ALINHAVAR: INSTRUMENTOS, ESCRITA E ARTES DO FIO.....	14
2.1	TRABALHOS DE AGULHA E FEMINILIDADE	15
2.1.1	<i>A humanidade e os instrumentos</i>	<i>17</i>
2.1.2	<i>Bordado e feminilidade.....</i>	<i>21</i>
2.2	ESCRITA COMO PODER INDIVIDUAL E COLETIVO	25
2.2.1	<i>Gap tecnológico na vida intelectual.....</i>	<i>27</i>
2.2.2	<i>Emergência do feminino</i>	<i>30</i>
2.3	ARTE TÊXTIL E MOVIMENTOS FEMINISTAS.....	33
3	TECER: URDIDURAS EM DUPLA VOZ	43
3.1	AS FIANDEIRAS E OS MITOS	44
3.2	JUSSARA SALAZAR.....	47
3.2.1	<i>Ritualização do espaço e tempo</i>	<i>48</i>
3.2.2	<i>Tecelãs do fio e da palavra.....</i>	<i>52</i>
3.3	MÔNICA DE AQUINO	61
3.3.1	<i>A escrita de outras Penélopes.....</i>	<i>62</i>
3.3.2	<i>Linhagem de corrosão</i>	<i>68</i>
4	COSTURAR: ESCRITA, PENSAMENTO, GESTO.....	74
4.1	EDITH DERDYK.....	75
4.2	OS GESTOS DAS MÃOS.....	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
	REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

Escrever e tecer são gestos que guardam semelhanças a partir das quais poetas e teóricos da literatura há muito vem construindo imagens e analogias. Para além das discussões de um campo de estudo, a linguagem têxtil compõe nosso léxico mais cotidiano, através de expressões que se valem dos gestos próprios desse fazer. Palavras relacionadas à tecelagem propriamente dita foram apropriadas por nossa cultura e são usadas tão corriqueiramente que acontece de nem mesmo pensarmos sobre suas origens. Assim, conectar as ideias é sinônimo de “costurar os pontos”, elaborar um raciocínio é criar “uma linha argumentativa”, e “não perder o fio da meada” é o objetivo de quem se mantém atento a uma narrativa. Temos, ainda, o nó, como metáfora a um problema, e a trama, como imagem da criação de uma história. Esta pequena seleção de expressões, que poderia estender-se longamente, é nosso caminho de entrada à pesquisa por acreditarmos que o gesto aqui proposto é o de emaranhar poesia, crítica e cultura.

Em sua dissertação sobre narrativas têxteis da América Latina, Natália Rezende (2018) colocou em relevo a aproximação entre o corpo e o elemento têxtil:

A primeira lembrança que temos do têxtil é, naturalmente, a de sua presença em nosso corpo. Ambos, têxtil e o corpo, parecem possuir uma relação inseparável que atravessa sentidos difusos como proteção, cobertura, expressão, censura e ocultamento desde os tempos mais remotos, nos primórdios da fabricação das vestimentas, com seus usos e funções adaptados às demandas de determinados contextos culturais e temporais ao longo da história (p. 29).

Fio, trama e tecido são elementos que se imbricam em nossa percepção do mundo e de nós mesmos. Nossos corpos são revestidos por camadas e nossos sistemas nervoso e circulatório são compostos de ramificações, emaranhados. Como destaca Tim Ingold (2007), caminhar, tecer, observar, cantar, desenhar e escrever são ações distintas que guardam entre si a semelhança de serem orientadas pela linha, seja enquanto fio (*thread*) ou traço (*trace*). Diante do desafio de construir uma história da linha, o antropólogo vê a necessidade de considerar também a história das mudanças nas relações entre as linhas e as superfícies (INGOLD, 2007, p. 39).

A escrita de um texto se assemelha aos processos de tecelagem na medida em que se faz a partir da amarração de signos que formam uma rede. Esta é tecida sempre coletivamente, posto que imagens e sentidos são articulados e circulam no interior de uma ou mais culturas, se considerarmos o contínuo processo de reverberação que se estabelece no contato entre

contextos distintos. Mais abrangente que uma transmissão em via única de valores e tradições, como o senso comum pensa o processo de influência cultural, acreditamos que o contato intercultural transforma cada grupo envolvido e os sentidos atribuídos a cada imagem e palavra.

A partir de sua circulação, textos criam canais de comunicação entre culturas que partilham ou não a mesma temporalidade. E foi através deles que as culturas grega e latina povoaram o imaginário ocidental, assim como também por meio deles foram continuamente reinventadas. Esses processos de contato entre culturas e textos receberam atenção de muitos estudiosos, dentre os quais Gerárd Genette (2010 [1962]) e Lorna Hardwick (2003), que integraram nosso percurso investigativo. Reconhecendo que toda pesquisa é permeada por escolhas e recortes que, invariavelmente, deixam de considerar outros caminhos e possibilidades, retomamos essas duas civilizações para exemplificar o processo de reverberação cultural por identificar nas textualidades que aqui estudamos uma relação específica com o imaginário que derivam delas.

Em meados de 2017, quando ainda mapeava meus interesses de pesquisa, chegou até mim o nome de Jussara Salazar, por indicação de Micheline Verunschik, que sabia de meu entusiasmo pela arte têxtil. Nascida em Recife no ano de 1959, a poeta, artista plástica e pesquisadora das áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Literatura, escreveu *Fia* (2016) no contexto de um projeto de vivência literária. O livro foi escrito a partir do contato com mulheres rendeiras do agreste pernambucano. Através da partilha do cotidiano com as rendeiras, nasceram poemas que bordejam a religiosidade e a ritualização do gesto de fiar, na clave da resignificação dos símbolos, de modo a delinear as subjetividades dessas mulheres artistas, sem encerrá-las em uma definição.

O pré-projeto submetido ao programa de pós-graduação, como parte do processo seletivo nos últimos meses de 2017, tinha por corpus de análise apenas este livro, mas desde esta primeira proposta de pesquisa já havia um desejo por recolher outras vozes da poesia brasileira contemporânea. Isso porque, intuitivamente, acreditávamos haver um cenário de recuperação da arte têxtil, o que despertou nosso interesse em delinear de que modo o gesto tecedor figurava na literatura do tempo presente.

Vale mencionar que essa percepção sobre o cenário têxtil contemporâneo começou a ser construída a partir de minha entrada em um grupo chamado “Las Bordadeiras”¹, criado em agosto de 2014 no Facebook. Em 2017 o grupo tinha em torno de 10 mil membros e em 2020 já reúne mais de 13 mil membros que publicam diariamente textos, imagens e eventos

¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/lasbordadeiras/>

relacionados às artes do fio. Importa dizer que a moderação do grupo destaca no texto de apresentação a centralidade do feminismo na configuração da proposta.

No primeiro semestre de 2018, enquanto elaborávamos o projeto de pesquisa que orientou nossa investigação, tivemos contato com a série de poemas de Mônica de Aquino, poeta mineira nascida em 1979. Os poemas que integram a série “A memória das mãos”, primeira parte de *Fundo Falso* (2018), tem por figura central a tecelã Penélope. Em seus versos, a poeta conjuga o imaginário tradicional da tecelã e nuances corrosivas, o que faz de seu texto um palimpsesto em relação à narrativa de Homero. Assim, a metáfora da corrosão se estabelece como tema e procedimento de composição.

O terceiro texto alinhavado ao nosso estudo é o livro *Linha de Costura*, da artista plástica, escritora e educadora paulista Edith Derdyk. Nascida em 1955, ela desenvolve seu trabalho artístico através de diversas linguagens, dentre elas o desenho, a fotografia, a instalação e a literatura. *Linha de Costura*, publicado pela primeira vez em 1997, ganhou em 2010 uma segunda edição revista e ampliada. Sua prosa poética chegou a nós por uma dessas circunstâncias singulares que nos surpreendem. No intervalo entre conferências de um evento na UFMG, no qual fizemos uma apresentação sobre as Penélopes de Mônica de Aquino, observando as estantes de uma livraria, o nome de Derdyk, que havia conhecido pouco tempo antes através de suas instalações, chamou atenção entre muitas lombadas. A primeira aproximação a seu texto foi um gesto de curiosidade, pois o livro apresenta uma contínua reflexão sobre o ato de escrita em proximidade com as metáforas do fio e do gesto tecedor.

Com a leitura do livro de Derdyk, concluímos a seleção de textualidades poéticas para nossa investigação, compondo, com as três escritoras, uma paisagem da poesia brasileira contemporânea que orbita o fazer do fio como tema e procedimento. Diante de nós, vimos um traçado de pesquisa com três dicções poéticas distintas, unidas pelo gesto tecedor que atravessa cada texto e faz emergir, em cada trabalho, questões singulares, como a subjetividade da mulher artista do fio, a corrosão do cânone, a construção de uma linhagem do desfazimento e a potencialidade do fio como matéria de produção de pensamento.

Considerando os sentidos articulados pelos textos poéticos, e diante da necessidade de extrapolar as fronteiras dos estudos literários, optamos por uma abordagem orientada pela crítica feminista, por acreditarmos ser um viés de leitura frutífero à nossa investigação. Essa corrente de estudos, que ganhou força durante os anos 1970 nas universidades estadunidenses, nasceu com a proposta de oferecer aparatos de leitura à literatura escrita por mulheres e, desde então, se fortalece enquanto perspectiva analítica da cultura.

Como Elaine Showalter (1994) enfatiza em seu conhecido artigo “A crítica feminista no território selvagem”, a partir dos anos 1970, o foco dessa corrente teórica mudou gradativamente do revisionismo e reinterpretação à proposição de parâmetros e questões que não estavam contemplados pela crítica masculina, apresentada como universal. Nesse sentido, ela declara que a crítica feminista “tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana. Mais a aprender da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres” (p. 28).

A tradição é um termo anunciado em nossa pesquisa desde o título, precisamente porque o debate acerca das relações que escritoras estabelecem com ela integra nossa investigação. Embora o estudo de textos contemporâneos apresente uma dificuldade analítica dada a proximidade temporal, as imagens e construções mobilizadas pelos textos poéticos nos impulsionaram a propor essa discussão. O movimento de desfiar a tradição diz respeito ao posicionamento de textos que não ignoram a existência do cânone, até porque isso seria impossível, mas se apresentam em diferença.

Em artigo recente, Alós e Andreta (2017) recuperam a história da crítica feminista a partir de um panorama das questões que moveram escritoras e teóricas durante as últimas décadas. Sinteticamente, afirmam que “a crítica literária feminista pode ser vista como uma modalidade de prática política, na medida em que vincula reflexão teórica e ativismo, com vistas a alcançar a transformação da própria subjetividade” (ALÓS; ANDRETA, 2017, p. 28). Essa articulação entre proposições teóricas e a prática efetiva de transformação da realidade que caracteriza esta corrente crítica foi um dos aspectos centrais para que privilegiássemos sua adoção.

Cada capítulo desta dissertação se estrutura em torno de questões específicas, e os movimentos realizados em cada um se assemelham a um gesto têxtil: alinhar, tecer e costurar, respectivamente. No primeiro capítulo, nossa proposta é alinhar informações e argumentos acerca da relação construída entre mulheres e instrumentos ao longo da história sob uma perspectiva antropológica, além de abordar o papel da escrita na organização social e divulgação de valores. Ademais, delineamos como as práticas têxteis se fizeram presentes em diversos contextos culturais.

Muitos são os textos de suporte à construção deste percurso histórico, dentre os quais destacamos alguns que integram nossa argumentação mais substancialmente. As proposições da pesquisadora brasileira Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]), em seu livro *Elogio da diferença*, permitem compreender os lugares assumidos pelos movimentos feministas no processo de questionamento e transformação dos padrões culturais. Da antropologia,

destacamos o estudo de Paola Tabet (2005 [1979]) acerca da divisão sexual do trabalho e do uso de instrumentos por homens e mulheres desde as sociedades de coletoras até a industrialização. Outro texto que orienta nossa abordagem é o livro *The Subversive Stitch*, um estudo desenvolvido por Rozsika Parker (2010 [1984]) acerca da história do bordado e, por extensão, de outras práticas têxteis do ponto de vista social e artístico.

No segundo capítulo, nossa mobilização se direciona aos textos de Jussara Salazar e Mônica de Aquino, no sentido de compreender como o gesto tecedor figura em cada um. Buscando traçar eixos de aproximação, nos valem da crítica feminista e propomos nossas leituras dos poemas, sem a pretensão de esgotar as possibilidades de entrada aos textos. Nossa abordagem se estrutura como um mapeamento das imagens e procedimentos poéticos, que evidencie tanto o que há de comum entre eles, quanto aquilo que é singular.

Além dos textos que figuram no primeiro capítulo, nossas análises se orientam, de modo especial, pela visão crítica que Lucia Castello Branco elabora acerca da escrita feminina em *A traição de Penélope*, de 1994, e pela teoria proposta por Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000 [1979]) a respeito das circunstâncias vividas por escritoras, na configuração de autoria diante da tradição literária. Também se incorporam ao texto reflexões de Elaine Showalter (1994), Simone de Beauvoir (2016 [1949]) e Virgínia Woolf (2016 [1929]) sobre implicações que atravessam a atividade intelectual de mulheres.

Já a proposta do capítulo três consiste em questionar como o gesto tecedor pode oferecer, para além do aspecto temático, outros paradigmas para a produção de pensamento. Para tal, acreditamos que será necessário extrapolar os limites do que tradicionalmente consideramos literário, e articular nossa análise com noções de performance, posto que nosso objetivo é compreender em que medida a evocação do elemento têxtil pode se incorporar à prática intelectual. Essas questões emergiram em nosso horizonte a partir da leitura do texto de Edith Derdyk, o que nos revelou a necessidade de abordá-lo neste capítulo e não junto aos poemas de Jussara Salazar e Mônica de Aquino.

De saída, integram nosso arcabouço de leituras: os conceitos propostos por Paul Zumthor (2018) relacionados à performance, e noções de escrita performática conceituadas por Lia Duarte Mota (2016). Este último, por revelar uma aproximação dinâmica às expressões artísticas, compreendendo-as enquanto produções intrinsecamente ligadas aos corpos de quem cria e/ou se encontra com a obra. Destacamos, ainda, a importância da dissertação de Natália Rezende (2018), já mencionada nesta introdução, por apresentar uma antologia ampla de artistas têxteis da América Latina, além de descortinar múltiplas camadas de sentido imbricadas no gesto tecedor.

2 ALINHAVAR: INSTRUMENTOS, ESCRITA E ARTES DO FIO

A história das mulheres, como a dos homens, é atravessada pelas técnicas. Já nas sociedades de caça e coleta, a humanidade desenvolveu instrumentos que transformaram sua relação com o mundo. Desde a pedra lascada, passando pela construção de lanças, redes, embarcações, e ainda, o uso do arado, da escrita, da pólvora, o domínio da humanidade sobre a terra, outros animais ou mesmo outros seres humanos, esteve intimamente ligado ao acesso a instrumentos e técnicas e, em um estágio seguinte, ao desenvolvimento de tecnologias.

Atenta à importância das técnicas para a humanidade, em 1979, a etnóloga italiana Paola Tabet publicou um estudo no qual defendeu a existência de um *gap* tecnológico entre homens e mulheres de diferentes culturas através dos tempos, instaurado a partir de uma divisão sexual do trabalho que favorece a dominação masculina sobre as mulheres (TABET, 2005 [1979]). Neste estudo, ela questiona a noção de complementariedade e reciprocidade usada para justificar a divisão do trabalho nas atividades de coleta, caça, pesca e agricultura. Para além disso, afirma a necessidade de uma análise consistente dos instrumentos de trabalho de cada grupo, que segundo ela materializam relações de poder e domínio, as quais estão na base das desigualdades de gênero.

Desde a invenção da escrita, em aproximadamente 4000 a. C., a manipulação dos instrumentos de inscrição permitiu o registro e transmissão dos acontecimentos, a comunicação diplomática entre povos e o desenvolvimento de ciências através do tempo e espaço (QUEIROZ, 2005). Ao longo dos séculos, a escrita ocupou espaços diferentes e assumiu novos formatos: para pensarmos essa transformação podemos considerar a passagem gradativa do manuscrito à escrita digital. Se os suportes, instrumentos e formatos se modificaram com o tempo, uma característica da escrita permaneceu: a de organizar a vida social, econômica e cultural dos grupos humanos. Nesse sentido, a escrita se tornou um meio de registro do imaginário que por muito tempo sobreviveu através da tradição oral.

Tomando por premissa a centralidade das técnicas na vida da humanidade, como detalharemos neste capítulo, Tabet (2005 [1979]) afirma a existência de um “subequipamento constante da parte feminina da espécie humana”² (p. 66, tradução nossa). Segundo a pesquisadora, esse processo se desenrolou a partir de uma alienação das mulheres no desenvolvimento de instrumentos que ampliaram as capacidades humanas de manipulação e intervenção na natureza. E se a divisão sexual do trabalho organizou em esferas apartadas

² Texto original: “subequipamiento constante de la parte femenina de la especie humana”.

homens e mulheres, interessa à nossa investigação recuperar os instrumentos definidos tradicionalmente como femininos e de quais formas eles foram utilizados. Nessa perspectiva, elegemos as agulhas e fios como objetos de interesse da pesquisa. Como destaca Rozsika Parker (2010 [1984]), no prefácio de seu amplo estudo sobre a história do bordado, a história das mulheres está intimamente ligada a essa técnica. Segundo a historiadora de arte,

Ao mapear a relação entre a história do bordado e a mudança das noções do que constituía o comportamento feminino desde a Idade Média até o século XX, podemos ver como a arte implicou a criação da feminilidade através das classes e que o desenvolvimento de ideais e comportamento feminino determinou o estilo e a iconografia dos trabalhos de agulha. Conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres.³ (PARKER, 2010 [1984], n. p., tradução nossa)

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é apresentar um breve percurso histórico da relação das mulheres com a escrita e o fio, ambos entendidos como instrumentos, de modo a compreender as diferentes configurações assumidas ao longo dos séculos. A fim de estruturar nossa investigação, o estudo se desenvolverá de modo a responder às seguintes perguntas: a) A partir de quando as práticas de agulhas foram associadas às mulheres? b) Como o domínio da escrita representa poder e autonomia no nível individual e coletivo? c) Em que medida podemos afirmar que o *gap* tecnológico do qual fala Paola Tabet também se estabelece na atividade intelectual? d) Desde quando e como as técnicas do fio foram usadas na produção artística, sobretudo quando falamos em arte feminista? e) E, por fim, que lugar o bordado e outras técnicas têxteis ocupam na sociedade contemporânea e quais significados eles carregam?

2.1 TRABALHOS DE AGULHA E FEMINILIDADE

A associação das mulheres com a matéria têxtil é tão antiga que é impossível identificar a partir de quando começou a ser construída a ideia de que mulheres são naturalmente mais aptas a criar com as mãos. Para entendermos como essa relação foi se modificando de acordo com as épocas, em nossa investigação consideramos a inserção do trabalho têxtil nas práticas cotidianas das mulheres numa perspectiva histórica, mas também a presença dessa prática na esfera representativa e o impacto disso na construção de identidades

³ Texto original: “By mapping the relationship between the history of embroidery and changing notions of what constituted feminine behaviour from the Middle Ages to the twentieth century, we can see how the art became implicated in the creation of femininity across classes, and that the development of ideals and feminine behaviour determined the style and iconography of needlework. To know the history of embroidery is to know the history of women.”

femininas. Nesta seção, abordaremos questões sociais que colaboraram para a associação entre feminilidade e trabalhos de agulha. Por uma divisão metodológica, a representação das mulheres fiandeiras⁴ será tópico do nosso segundo capítulo.

Como aponta Jean-Yves Durand (2006), o trabalho de costurar vestes remonta ao Paleolítico. Retomando uma pesquisa feita em 1936 pelo arqueólogo André Leroi-Gourhan, Durand (2006) destaca que, a partir deste estudo, a suposição de que a população pré-histórica se vestia apenas com peles grosseiramente unidas começou a ser desconstruída. Isso porque foram encontradas agulhas variadas e em grande número nos sítios arqueológicos:

o facto de terem perdido tantas agulhas indica que, a partir de uma certa altura, a costura tinha passado a ser uma actividade importante para eles e a notável finura das suas agulhas de osso só se justificava para a realização de uma costura fina sobre peças de roupa relativamente sofisticadas (DURAND, 2006, p. 10).

Embora seja muito arriscado afirmar a exclusividade das mulheres na realização da tarefa, sabemos pela divisão do trabalho que, desde a Pré-História, o lar⁵ é o espaço das mulheres. Dada as limitações de mobilidade impostas às mulheres pelas consecutivas gestações e pela criação dos filhos, elas assumiam o trabalho de coletar nos arredores enquanto os homens se distanciavam para caçar e pescar. Desse modo, o ato de costurar as vestes, assim como o de preparar os alimentos, foi atribuído a elas.

No estudo realizado por Tabet (2005 [1979]), a diferença de instrumentos nos fornece um indício se não de uma exclusividade das mulheres na realização desses trabalhos, pelo menos de uma prevalência. Partindo de uma descrição de povos inuítes, no trecho a seguir a antropóloga apresenta a relação de homens e mulheres com instrumentos de uso cotidiano:

o homem faz e possui instrumentos muito variados e aperfeiçoados para a pesca e a caça, desde arcos a arpões e numerosos tipos de armas, etc. (além dos rifles obtidos desde muito tempo atrás com o comércio), à aquela embarcação de qualidades náuticas surpreendentes que é o caiaque (Leroi-Gourhan 1971: 151). A mulher, por outro lado, tem utensílios domésticos: a faca polivalente das mulheres ulu (Mason 1891, Murdoch 1892: 161 ss.), que, ao contrário das facas masculinas, não pode ser classificada entre aquelas ‘para todos os usos, que servem alternativamente, como uma arma e como um instrumento’ e claramente não é adequado para um uso de guerreiro (Leroi-

⁴ De acordo com o Dicionário Caldas Aulete, fiandeira é “a mulher que faz fiação”. Tal ofício consiste em criar o fio a partir de matéria têxtil. Em nosso trabalho, no entanto, esse termo será usado para nos referirmos às mulheres que trabalham com o fio em geral, e não estritamente em sua criação. Assim abarcamos com o termo artistas e trabalhadoras do fio, por entendermos que o gesto de trabalhar o fio é comum a todas elas.

⁵ Embora essa palavra seja mais adequada à construção burguesa de espaço de convivência familiar, seu uso em nosso texto abarca as diferentes configurações assumidas por esse espaço de asilo, refúgio para um grupo.

Gourhan 1973: 146-148), a lâmpada, as panelas, as agulhas, etc.⁶ (TABET, 2005 [1979], p. 81, tradução nossa).

Analisando a diferença de sofisticação dos instrumentos utilizados por homens e mulheres desde as tribos nômades até as sociedades industriais, Paola Tabet (2005 [1979]) constrói a tese de um *gap* tecnológico que separa homens e mulheres, e coloca o segundo grupo em desvantagem. Recuperando estudos sociológicos e etnográficos, a estudiosa busca evidenciar que

a divisão do trabalho *não é neutra, mas orientada e assimétrica*, mesmo nas sociedades ditas “igualitárias”, que não se trata de uma relação de reciprocidade ou complementariedade mas de domínio; que tal domínio se concretiza através de elementos objetivos claros e definidos, e que se podem encontrar constantes gerais e se pode dizer, materiais, da divisão das tarefas que expressam as relações de classe entre os sexos⁷ (TABET, 2005 [1979], p. 63, grifo da autora, tradução nossa).

Este estudo nos fornece um cenário da organização de grupos humanos em sua vivência nômade e no contexto de descoberta da agricultura. Sendo a nossa investigação um estudo sobre a relação das mulheres com o fio e a escrita, ambos instrumentos, encaramos o texto da etnóloga como uma referência essencial por nos permitir compreender a influência da divisão sexual do trabalho no processo de feminização do bordado que se estabeleceu na cultura ocidental já na Antiguidade Clássica.

2.1.1 *A humanidade e os instrumentos*

Apoiada em relatos de antropólogos e etnólogos, Paola Tabet (2005 [1979]) revela como o *gap* tecnológico se estabeleceu entre homens e mulheres em diferentes atividades de subsistência no curso da história. Sobre a coleta, destaca que era realizada com instrumentos

⁶ Texto original: “el hombre fabrica y posee instrumentos muy variados y perfeccionados para la pesca y la caza, desde los arcos hasta los arpones y numerosos tipos de armas, etc. (además de los fusiles obtenidos desde hace mucho tiempo con el comercio), a aquella embarcación de sorprendentes cualidades náuticas que es el *kayak* (Leroi-Gourhan 1971: 151). La mujer en cambio tiene los utensilios domésticos: el cuchillo multiuso de las mujeres *ulu* (Mason 1891, Murdoch 1892: 161 ss.), lo cual a diferencia de los cuchillos masculinos no puede ser classificado entre aquellos “para todos los usos, que sirven alternativamente como arma y como instrumento” y es claramente no apto para um uso guerrero (Leroi-Gourhan 1973: 146-148), la lámpara, las ollas, las agujas, etc.”.

⁷ Texto original: “que la división del trabajo *no es neutra, sino que orientada y asimétrica*, aún en las sociedades llamadas “igualitarias”, que no se trata de una relación de reciprocidad o complementariedad sino de dominio; que tal dominio se concretiza a través de elementos objetivos claros y definibles, y que se pueden encontrar constantes generales y si se puede decir, materiales, de la división de las tareas que expresan las relaciones de clase entre los dos sexos”.

rudimentares e predominantemente assumida pelas mulheres quando se tratava de raízes, sementes e pequenos animais. De acordo com os relatos coletados pela autora, eram dois os utensílios usados por mulheres: um recipiente para transportar o alimento coletado e *el palo cavador*, um instrumento rudimentar semelhante a um bastão utilizado para cavar o solo, o qual é descrito por Leroi-Gourhan (apud TABET, 2005 [1979], p. 71) como ferramenta pouco eficaz e de manejo penoso.

Em contraposição à pouca variedade de instrumentos e atividade constante por parte das mulheres, homens dos mesmos grupos tinham participação pontual e esporádica na coleta e manejavam ferramentas mais elaboradas, que serviam à extração do mel ou seiva de troncos. De acordo com Tabet (2005 [1979]), os homens tinham uso privilegiado não só dos instrumentos que ampliavam o movimento dos braços e a precisão do golpe, como propulsores e boomerangs, mas também do machado e da lança, que serviam como arma e ferramenta útil à criação de outros instrumentos, dentre os quais os utilizados pelas mulheres (p. 72).

Se de modo geral a subsistência era garantida pelo trabalho das mulheres que contribuíam com água, lenha, e alimentos coletados, os homens eram responsáveis pela caça, domínio do fogo e construção de ferramentas. Diante dessa organização, na perspectiva da estudiosa, o que poderia parecer uma divisão de trabalhos complementares, se revela, no entanto, uma alienação feminina do processo de desenvolvimento técnico, um dos fatores que permitiu aos homens ocupar o lugar de grupo dominante. A hierarquia simbólica entre os saberes começou a se estabelecer, portanto, a partir da percepção do homem como ser absoluto em detrimento da mulher como ser em ausência, pois não participava do ato inventivo e se ocupava da manutenção. Como evidencia a epígrafe desta seção, o manejo do machado é revestido de um poder simbólico na construção da subjetividade dos homens em diferenciação às mulheres.

Segundo Tabet (2005 [1979]), a diferença de condições de trabalho entre os dois sexos era ainda maior na atividade de caça. Sendo predominantemente masculina em variadas populações, foi na caça que se desenvolveram as tecnologias mais avançadas e, portanto, nessa atividade que se utilizavam os instrumentos mais complexos e sofisticados. A participação feminina, como descrito nos estudos elencados pela pesquisadora, se realizava majoritariamente na caça de animais menores ou, em casos especiais, como na caça coletiva. Havia participação feminina também em contexto de famílias não conjugais, ou seja, quando mulheres não estavam casadas ou submetidas à autoridade de outros homens. Em sua análise ela destaca que, “para as mulheres, vida matrimonial e atividade de caça com armas (e outras

atividades masculinas complexas) estão em relação de exclusão recíproca”⁸ (TABET, 2005 [1979], p. 84, tradução nossa).

Essa ressalva sobre o cerceamento imposto às mulheres que tinham vida conjugal nos permite compreender como se estabeleceram, no imaginário e na dimensão histórica, grupos de mulheres autônomas e guerreiras, como as amazonas. Representadas em textos e imagens produzidos pela cultura grega, se organizavam enquanto comunidade paralela. Não há evidências até então de grupos de mulheres que invertem a lógica de dominação imposta pelos homens, embora tenham existido exemplos de organizações alheias às grandes civilizações.

Não é nosso ponto argumentativo negar a existência de mulheres guerreiras que, como representado no friso abaixo, por certo manipulavam armas e, provavelmente, acessavam uma variedade de instrumentos comparável ao de homens do mesmo período. A questão de particular interesse à nossa investigação é a incompatibilidade estabelecida entre vida marital e uso de armas por mulheres, como acena Tabet (2005[1979]) a partir de estudos etnográficos.

Figura 1 - Friso da amazonas, mausoléu de Halicarnasso.



Fonte: Museu Britânico. Disponível em:
<https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01613329177&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=1>. Acesso em 20 dez. 2019

Concluindo a caracterização da atividade de caça realizada a partir dos estudos etnográficos por ela recolhidos, Tabet (2005 [1979]) reforça que as mulheres de modo geral podiam participar da atividade desde que não usassem armas ou utilizassem apenas instrumentos rudimentares feitos com pedras. A partir disso, podemos afirmar que não é a participação na atividade que lhes é negada, mas o uso dos instrumentos controlados pelos

⁸ Texto original: “para las mujeres, vida matrimonial y actividad de caza con armas (y otras actividades masculinas complejas) están en relación de exclusión recíproca”.

homens. Negar às mulheres o acesso às armas e instrumentos significou excluí-las do processo de desenvolvimento tecnológico que se materializava na feitura dos instrumentos mais sofisticados (TABET, 2005 [1979], p. 88-89).

Na seção dedicada às relações de trabalho na pesca, Paola Tabet (2005 [1979]) coloca em relevo desde o início que a significativa participação feminina e a quantidade de instrumentos disponíveis às mulheres tornam a análise mais complexa e delicada. Isso porque, em um primeiro momento, sua configuração pode nos levar a considerar a existência de equidade entre homens e mulheres, o que vai sendo desconstruído à medida que somos apresentados às particularidades desta atividade.

A primeira delas se refere ao processo de construção dos instrumentos de trabalho, feitos com materiais tradicionalmente manipulados por mulheres, como fibras vegetais e animais. Isso permitiu às mulheres dominar as tecnologias de fabricação das redes e utilizá-las com frequência. A segunda particularidade se configura como uma contraposição à primeira: às mulheres não era garantida a participação na construção e uso das embarcações maiores, o que dificultou sua autonomia produtiva e definiu os limites para a pesca realizada por mulheres. Ainda sobre essa atividade, a pesquisadora destaca uma diferenciação das práticas entre homens e mulheres: enquanto a pesca feminina era contínua, realizada sobretudo com redes, e garantia a subsistência, a prática masculina se configurava como atividade ocasional (para diversão) e se realizava com instrumentos de guerra, como lanças.

Já no contexto de desenvolvimento da agricultura, as atividades de subsistência eram executadas por homens e mulheres. Diante disso, Tabet (2005 [1979]) afirma ser “necessário examinar a distribuição de tarefas e processos de trabalho por sexo dentro de cada uma das operações agrícolas, em vez de considerar apenas a agricultura como um todo”⁹ (p. 97, tradução nossa). Mencionando um estudo realizado pelo cientista John Goody em 1976, Paola Tabet (2005 [1979]) destaca três questões a serem consideradas para uma análise acurada da agricultura, a saber: o tipo de agricultura; as relações de produção; e os meios de produção. Não considerar esses três fatores implicaria uma análise distorcida, uma vez que, na agricultura feminina, a enxada é o instrumento principal, enquanto na prática masculina esse papel é desempenhado pelo arado, pois os animais necessários para movimentá-lo estão sob o controle dos homens.

⁹ Texto original: “Se vuelve entonces necesario examinar la distribución de tareas y procesos de trabajo por sexo en el interior de cada una de las operaciones agrícolas, en vez de considerar sólo la agricultura en su conjunto”.

Recuperando estudos quantitativos que mascaram a desigualdade na divisão de tarefas e evidenciando os problemas decorrentes desta abordagem, Paola Tabet (2005 [1979]) enfatiza uma vez mais a importância de considerarmos os instrumentos de trabalho de cada grupo como terreno de análise. Como em outras atividades, a participação das mulheres na agricultura é percebida até que sejam desenvolvidas técnicas e instrumentos mais complexos no processo criativo. A partir desse momento, o controle masculino da atividade ou mesmo a realização da atividade se torna território dos homens.

Assim como acontece nas atividades de coleta e caça, na sociedade agrícola os homens têm uso privilegiado de alguns objetos, os quais carregam duas características: 1) são instrumentos e armas; 2) são instrumentos para a fabricação de outros instrumentos (meios de produção). O que se evidencia dessa análise desenvolvida por Tabet e brevemente apresentada nesta seção, portanto, é que o monopólio masculino dos instrumentos de produção se consolida como um elemento estratégico de manutenção da submissão feminina: “o duplo papel dos instrumentos masculinos explica também seu papel simbólico, sua identificação com o sexo masculino e com a virilidade”¹⁰ (TABET, 2005 [1979], p. 103, tradução nossa).

Ao abordar a divisão sexual das atividades de coleta, Tabet (2005 [1979], p. 69) se apoia na categorização de atividades elaborada por Murdocky e Provost (1973). Outros estudos etnográficos recuperados pela estudiosa foram realizados por Spencer y Gillen (1927), Leroi-Gourhan (1973), e Warner (1937). Não sendo este o objeto central de nossa pesquisa, e para que não se perca o fio de nossa investigação, reiteramos a riqueza de informações apresentadas no levantamento feito pela etnóloga.

2.1.2 *Bordado e feminilidade*

Embora seja tradicional, a associação dos trabalhos de agulha com as mulheres não resulta do acaso, mas de um processo que atravessou milênios e assumiu configurações particulares em cada período. Já na Antiguidade Clássica, há representações de figuras femininas cujos mitos são atravessados pelos trabalhos têxteis, como será abordado no segundo capítulo. Em termos históricos, lançamos mão do estudo desenvolvido pela historiadora de arte Roszika Parker (2010 [1984]), que compreende o período entre a Idade Média e o século XX,

¹⁰ Texto original: “El doble rol de los instrumentos masculinos explica también su rol simbólico, su identificación con el sexo masculino y con la virilidad”.

por reconhecermos em seu trabalho um esforço de mapear contextos sociais que revelam o quão imbricadas estão a história do bordado enquanto técnica e a história das mulheres.

The Subversive Stitch foi publicado pela primeira vez em 1984, cenário histórico importante para os movimentos feministas¹¹, e reeditado em 2010. Na introdução à nova edição, a autora traça um paralelo entre os momentos que partilham entre si um aspecto além do entusiasmo social pelos trabalhos manuais, como o bordado: ambos são cenários de recessão econômica. Tendo em vista um aumento, no período de doze meses, de trinta por cento da reserva de vagas em cursos de costura registrado pelo London College of Fashion em 2009, a historiadora coloca este fator econômico em relevo por considerá-lo central na configuração deste cenário de retomada do trabalho artesanal. Embora seja importante, a nosso ver, o movimento de resgate da linguagem têxtil, em curso no cenário contemporâneo, tem outras motivações para além das que aponta Parker.

Com o objetivo de traçar a história do bordado, a estudiosa apresenta, ao longo de oito capítulos, cenários históricos e questões socioeconômicas que permitem compreender como as noções de feminilidade, a domesticação do bordado e a marginalização das artes têxteis estão implicadas; e como, principalmente a partir dos anos 1970, as mulheres tem feito deste suporte uma plataforma de manifestação subjetiva na esfera pública¹². Nesse sentido, a história contada por Roszika Parker abarca o duplo papel do bordado na vida das mulheres: de um lado, prática disciplinadora para a imposição da feminilidade, e, de outro, suporte de expressão que permitiu às mulheres construir suas subjetividades e resistirem às limitações impostas a seu sexo.

Embora seja difícil demarcar o início do processo de marginalização do bordado e de outras artes têxteis, durante o Renascimento se estabeleceu a classificação das expressões artísticas e a divisão hierárquica entre belas artes (*fine art*), e ofícios ou artes aplicadas (*craft*).

A divisão das formas de arte em uma classificação hierárquica de artes e ofícios é geralmente atribuída a fatores de classe dentro do sistema econômico e social, separando o artista do artesão. As belas artes - pintura e escultura - são consideradas a esfera própria das classes privilegiadas, enquanto o ofício ou as artes aplicadas - como a fabricação de móveis ou a ourivesaria - estão associadas à classe trabalhadora¹³ (PARKER, 2010 [1984], p. 5, tradução nossa).

¹¹ Essa relação entre movimentos feministas e arte têxtil será apresentada em detalhes na seção 1.3.

¹² Se a liberação das mulheres decorrente dos movimentos feministas possibilitou a manifestação política através da arte têxtil em esfera pública, vale recordar que figuras femininas da esfera representativa já usavam esse suporte para denunciar abusos, tal como no mito de Filomela. A narrativa de Ovídio (OV. *Met.* 6. 412-674) conta que a jovem de bela voz, estuprada pelo cunhado Tereu, teve a língua cortada por ele de modo que ninguém soubesse do ocorrido. Como forma de contar à irmã o que lhe ocorrera, ela tece um tapete com a cena do abuso.

¹³ Texto original: “The division of art forms into a hierarchical classification of arts and crafts is usually ascribed to factors of class within the economic and social system, separating artist from artisan. The fine arts – painting

Somado à hierarquização econômica, há uma divisão sexual das categorias de arte. A consolidação de uma ideologia da feminilidade coincide com o crescimento do número de mulheres que praticavam bordado no ambiente doméstico sem remuneração. O bordado feito por elas não tinha valor artístico como a pintura ou escultura feita por homens: enquanto o primeiro era visto como expressão natural do indivíduo, a pintura e escultura eram lidas socialmente como união de talento e estudo técnico.

Assim como na Antiguidade Clássica os artistas eram financiados pelo poder, durante o Renascimento, homens eram financiados pelas cortes italianas para produzirem peças, o que resultou em um crescimento da produção artística em cidades como Florença e Roma. Segundo Parker (2010 [1984]), desta classificação hierárquica das práticas artísticas decorre a desvalorização econômica das práticas artísticas associadas às mulheres ou aos trabalhadores.

No capítulo “A domesticação do bordado”¹⁴, a pesquisadora defende que a naturalização dessa prática como trabalho feminino é forjada durante o Renascimento, contexto no qual a sociedade europeia insistia em reforçar as diferenças entre homens e mulheres. No entanto, ao recuperarmos figuras mitológicas da Antiguidade Clássica, percebemos que o elo entre as mulheres, as artes do fio e o espaço privado já estava estabelecido naquele contexto. A partir disso, entendemos que o processo em curso no século XVI, do qual fala a historiadora inglesa, não é outro senão o de cristalização do mundo clássico através de uma proposta estética conservadora.

Parker (2010 [1984]) menciona que esse esforço de diferenciação entre práticas sociais de mulheres e homens era percebido na produção científica, como a medicina, mas também em textos políticos e artísticos da época (p. 61). Ao redor da figura da bordadeira estabeleceu-se o estereótipo de mulher silenciosa e obediente, alinhada aos estudos científicos que buscavam justificar a restrição das mulheres ao lar e sua exclusão do espaço público. Colocamos esse imaginário da artista do fio em relevo, uma vez que os poemas abordados no segundo capítulo caminham em sentido oposto e ressignificam esses traços subjetivos atribuídos à mulher.

À prática do bordado foram associados valores de humildade e riqueza, estimados por uma sociedade influenciada pela Igreja Católica:

and sculpture – are considered the proper sphere of the privileged classes while craft or the applied arts – like furniture-making or silver-smithery – are associated with the working class”.

¹⁴ Texto original: “The Domestication of Embroidery”

O bordado combinava a humildade do trabalho de agulha com a riqueza de pontos. Conotava opulência e obediência. Assegurava que as mulheres passassem longas horas em casa, sozinhas, e ainda fazia uma declaração pública sobre a posição econômica da família¹⁵ (PARKER, 2010 [1984], p. 64, tradução nossa).

Como forma de manifestar alto padrão de vida, mulheres se dedicavam a bordar colchas, toalhas e outros itens domésticos. A tradição de preparar enxovais bordados se estabeleceu também no Brasil, mesmo entre mulheres que não pertenciam à elite: era comum as meninas começarem a preparar seus enxovais ainda na adolescência.

Esse processo de domesticação e feminização do bordado atravessou os séculos XVII e XVIII, e chegou ao ápice no século XIX, quando as artes domésticas eram consideradas virtudes, e o bordado passou a simbolizar castidade. Com a consolidação de uma ideologia da feminilidade, “a ignorância era equiparada à inocência; domesticidade era uma defesa contra a promiscuidade”¹⁶ (PARKER, 2010 [1984], p. 75, tradução nossa).

Seria um equívoco, no entanto, afirmar que apenas mulheres bordavam. Como enfatiza a historiadora, quando foi criada a divisão entre bordado amador e profissional no século XVI, o que aconteceu foi que os homens assumiram com exclusividade a ocupação do espaço público, enquanto as mulheres realizavam seus trabalhos no espaço privado, sendo enquadradas como amadoras. Exemplo desta demarcação sexual é que, até o século XVIII, a maioria dos bordados para vestes reais eram feitos por homens (PARKER, 2010 [1984], p. 60). Essa diferença entre os trabalhos produzidos por homens e mulheres foi sintetizada por Durand (2006) da seguinte forma:

No início da época moderna, o bordar visível, público, espetacular, ostentatório, caro (não só em termos de mão de obra, também em razão do uso de materiais raros como os fios de outro ou de seda), noutras palavras simbólica e economicamente muito valorizado, era produzido por homens e destinava-se à decoração das vestes das elites sociais e religiosas ou de acessórios têxteis usados em cerimônias políticas ou litúrgicas. Também as mulheres das elites não só podiam como, numa certa medida, deviam entregar-se a esta atividade considerada como um sinal de alta moralidade, mas a sua produção não integrava o circuito econômico. Em contrapartida, a elaboração do bordado destinado a um uso doméstico, íntimo, escondido ou reservado a acontecimentos de foro familiar (como batizados), testemunho próximo dos mecanismos dos corpos e das paixões, pertenciam às mulheres (p. 4-5).

¹⁵ Texto original: “Embroidery combined the humility of needlework with rich stitchery. It connoted opulence and obedience. It ensured that women spent long hours at home, retired in private, yet it made a public statement about household’s position and economic standing”.

¹⁶ Texto original: “ignorance was equated with innocence; domesticity was a defense against promiscuity”.

Neste ensaio, dedicado a apresentar sua pesquisa etnográfica sobre a relação de mulheres e homens com o bordado na Europa e, num segundo momento, especificamente em Portugal, Durand (2006) menciona que, mesmo quando conseguiam fazer dos bordados em itens domésticos ou da costura uma fonte de renda, as mulheres não conseguiam participar de grupos e não recebiam reconhecimento como profissionais. Essa exclusão das mulheres no Renascimento se estendeu no curso da história, e se elas ocuparam os postos de trabalho da indústria têxtil, é importante lembrar que não eram como artistas que o faziam, mas como operárias. A respeito desse papel de operárias, em um paralelo com o presente, Durand (2006) destaca:

parece muito significativo o facto de o seu papel ser hoje em dia muitas vezes preenchido por essas figura contemporâneas do escravo que são os imigrantes ilegais ou as crianças trabalhando nas *sweat shops* de grandes cidades ocidentais ou de certas regiões do terceiro mundo (p. 10-11).

Associada ao processo de mecanização da produção têxtil ocorrida a partir da segunda metade do século XIX está a desvalorização do trabalho feminino. Além disso, vale lembrar que é neste contexto que se consolidou a ideia de que as mulheres eram naturalmente mais aptas ao trabalho com as agulhas: a mulher que tecia, bordava ou costurava, portanto, estava apenas manifestando sua natureza e não exercendo uma atividade criadora, como era reconhecido o trabalho dos homens quando trabalhavam como alfaiates ou bordadeiros, mesmo que esta última palavra não seja encontrada nos dicionários atualmente¹⁷. O uso do bordado como suporte de expressão artística e manifestação política será abordado no item 1.3 desta pesquisa.

2.2 ESCRITA COMO PODER INDIVIDUAL E COLETIVO

Prática de fixação do discurso, a invenção da escrita ampliou gradativamente o alcance das narrativas no tempo e espaço, mesmo antes de se tornar alfabética como a conhecemos hoje. Assim, “diante da necessidade de um meio de expressão permanente, o homem primitivo recorreu a engenhosos arranjos de objetos simbólicos ou a sinais materiais, nós, entalhes, desenhos” (HIGOUNET, 2003, p. 9).

Como apresenta a filóloga Rita de Queiroz, em artigo sobre a transformação dos suportes de escrita desde os manuscritos até as plataformas virtuais, a elaboração de um sistema

¹⁷ Os dicionários Ferreira (2010) e Houaiss (2009) trazem apenas a entrada no feminino “bordadeira”, sem variação da palavra no masculino. Ambos trazem a entrada “bordador” como um objeto que serve ao bordado, e apenas Houaiss (2009) apresenta como um dos sentidos homem que exerce a atividade, em par com bordadeira.

completo de escrita data de aproximadamente 4.000 anos a.C.. Antes disso, a humanidade se comunicava graficamente por desenhos e símbolos que, no entanto, não se configuravam como formas de escrita, por não serem sistemáticas e compartilhadas por um grupo. Do mais antigo sistema, chamado cuneiforme, até o alfabético, resultado de uma longa evolução na representação das palavras faladas, a escrita se estabeleceu como esfera de registro da memória para as civilizações que a utilizavam.

Além da construção de uma memória coletiva, a escrita transformou a organização social desde sua invenção, permeando instituições das mais diversas naturezas. Como aponta Charles Higounet, em sua *História Concisa da Escrita*, “vivemos os séculos da civilização escrita. Todas as nossas sociedades baseiam-se sobre o escrito. A lei escrita substituiu a lei oral, o contrato escrito substituiu a convenção verbal, a religião escrita se seguiu à tradição lendária” (HIGOUNET, 2003, p. 10). Evidentemente, a presença da escrita não anulou a importância da tradição oral, sobretudo ao considerarmos esferas como a literatura e a religião, ambas presentes no horizonte de nossa pesquisa.

E se as tradições oral e escrita seguiram coexistindo através dos milênios, é essencial reconhecer que o registro gráfico para a linguagem foi meio de manifestação de poder coletivo e individual. Na esfera coletiva, podemos destacar os avanços tecnológicos e a elaboração de leis que garantem ou negam direitos civis a determinados grupos. Na dimensão individual, a escrita se revela como instrumento de poder através da possibilidade de integrar a sociedade em sua dimensão pública e de acessar documentos em circulação.

Para aprofundar a análise acerca do papel da escrita como esfera de poder, Queiroz (2005) menciona o uso do latim na Idade Média, usado na liturgia da Igreja Católica e na divulgação cultural e científica. Em um cenário de afirmação do latim como língua de poder, traduzir os antepassados e deles ser porta-voz significou controlar qual informação seria transmitida e de que forma. Os monges copistas reproduziam aquilo que estava de acordo com a doutrina. Até fins do século XII, poucos leigos acessavam instrumentos de compilação e divulgação da escrita enquanto colaboradores de trabalhos que estavam sob o controle da Igreja ou nobreza, como menciona Queiroz (2005). Nesse cenário, alguns decidiram se agrupar como forma de se fortalecerem economicamente e buscar autonomia. Trabalhando no setor mercantil, esses homens furaram a estrutura de controle da escrita.

Assim como o exercício profissional dos copistas para a burguesia comercial representou autonomia para os leigos que trabalhavam nos mosteiros, o direito à educação formal representou para as mulheres do século XVIII uma conquista de liberdade. Mais do que um instrumento de registro e fixação da linguagem, “a escrita também dá acesso ao mundo das

ideias, reproduz bem a linguagem articulada, permite ainda apreender o pensamento e fazê-lo atravessar o espaço e o tempo” (HIGOUNET, 2003, p. 10).

Nessa perspectiva, a universalização do acesso à educação e o domínio da escrita significaram às mulheres comuns a possibilidade de transitar por espaços de poder antes negados a elas. A busca de direitos civis como voto e educação formal simbolizou a afirmação da existência de um grupo que colaborava para o funcionamento da sociedade embora estivesse apartado da sua dimensão pública.

Mary Wollstonecraft (1759-1797), considerada uma das fundadoras do feminismo por seu intenso ativismo e trabalho intelectual, expõe a contradição das sociedades inglesa e francesa de seu tempo que defendiam ideais iluministas enquanto excluía metade da população da possibilidade de emancipar-se através da razão, condicionando-as ao cerceamento da vida doméstica. Como forma de defender uma transformação desse cenário, em *Reivindicação dos Direitos da Mulher*¹⁸, publicado em 1792, ela aborda os benefícios que a instrução formal traria não só às mulheres, mas à sociedade de modo geral, dentre os quais a elevação da moralidade e da harmonia social.

2.2.1 *Gap tecnológico na vida intelectual*

Na subseção intitulada *A humanidade e os instrumentos*, apresentamos o estudo desenvolvido por Tabet (2005 [1979]) acerca das desigualdades de gênero promovidas por uma divisão sexual do trabalho assimétrica que privilegiou os homens desde a criação dos primeiros instrumentos. Um direcionamento levantado pela pesquisadora, já no final de seu trabalho, é o de analisarmos como esse gap tecnológico estabelecido entre homens e mulheres vai se configurar no âmbito da prática intelectual.

Às mulheres são então constantemente negadas as possibilidades de se estenderem além de suas próprias forças físicas, da capacidade de suas mãos, de prolongar seu corpo e seu braço através de instrumentos complexos que aumentam seu poder sobre a natureza. *Elas também encontrarão limites quanto à possibilidade de trabalho intelectual, campo no qual é essencial continuar investigando*¹⁹ (TABET, 2005 [1979], p. 88-89, grifo nosso, tradução nossa).

¹⁸ Sendo este um dos textos fundadores do feminismo, destacamos sua significativa abrangência no tratamento de questões que circundam a existência das mulheres enquanto seres sociais e extrapolam o recorte de nossa pesquisa, embora muito a enriqueçam. O prefácio da edição brasileira apresenta uma breve biografia sobre Mary Wollstonecraft, delinea o contexto no qual seu pensamento emergiu e indica suas reverberações na contemporaneidade.

¹⁹ Texto original: “A las mujeres les son entonces constantemente negadas las posibilidades de extenderse más allá de sus propias fuerzas físicas, de la capacidad de sus manos, de prolongar su cuerpo y su brazo em instrumentos

Retomaremos nos parágrafos a seguir o conceito de *gap* tecnológico de Paola Tabet, articulando-o com a dimensão do exercício intelectual. Entendendo a escrita como meio de fixação da linguagem, capaz de disciplinar o pensamento e organizá-lo, como sumariza Higounet (2003), nos debruçamos sobre essa questão por acreditarmos que está intrinsicamente ligada aos movimentos das mulheres já com acesso à educação.

Como delineado por Tabet (2005 [1979]), o privilégio masculino na manipulação de materiais que permitiram uma ampliação de seus recursos físicos foi central para o estabelecimento e manutenção de sua soberania. Enquanto mulheres trabalhavam apenas com as mãos e alguns instrumentos rudimentares, aos homens foi garantida a possibilidade de conquistar territórios e navegar, porque assumiram para si o processo de desenvolvimento tecnológico.

A importância da manipulação dos materiais vai além da consequência mais imediata de produzir ferramentas que ampliem a força do corpo humano e facilitem a realização de tarefas cotidianas. O ato inventivo adquire significação de superioridade em relação às tarefas de manutenção. Isso está expresso também por Beauvoir, ao delinear um histórico das relações entre os sexos: enquanto a mulher gasta seus dias na repetição dos trabalhos domésticos, “o macho humano molda a face do mundo, cria instrumentos novos, forja o futuro” (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 99). Inseridos no processo de desenvolvimento tecnológico, os homens puderam pensar o futuro e criaram projetos de dominação da natureza e da mulher.

Tal como nas atividades de subsistência, o subequipamento foi a estratégia de exclusão das mulheres da prática intelectual. Ocupadas com as exigências cotidianas do lar e maternidade, as mulheres não dispunham de tempo ocioso. As descrições etnográficas apresentadas por Tabet (2005 [1979], p. 78-79) da rotina de mulheres das sociedades de caça e coleta deixam em evidência a sobrecarga sofrida por elas que, embora garantissem a subsistência, não podiam desfrutar de tempo livre como era comum aos homens que voltavam de uma expedição.

A percepção desse acúmulo de funções que sobrecarrega as mulheres é sumarizada no século XIX por uma frase de Florence Nightingale²⁰: “As mulheres nunca têm meia hora [...] que possam chamar de sua” (NIGHTINGALE, apud WOOLF, 2014 [1929], p. 97). Ao serem responsabilizadas pelos cuidados com a casa e a família, e para atenderem às demandas

complejos que acrecienten su poder sobre la naturaleza. También encontrarán límites respecto a la posibilidad de trabajo intelectual, terreno en el cual es indispensable seguir investigando”.

²⁰ Enfermeira italiana que transformou a profissão no século XIX.

contínuas e repetitivas da rotina doméstica, as mulheres anularam a si mesmas enquanto sujeitos.

Ao longo da tradição, negar o acesso à educação formal foi outra estratégia para afastar as mulheres da possibilidade de construírem narrativas sobre si mesmas e os conhecimentos que elas desenvolviam, inclusive no ambiente privado. Isso porque dominar a escrita permite ter acesso a um repertório de textos de diversas áreas do conhecimento de forma autônoma. O exercício da filosofia, da literatura e das ciências em geral, está profundamente ligado à habilidade de ler e escrever (QUEIROZ, 2005), ainda que a reflexão humana nestes domínios seja anterior à própria escrita.

Embora o acesso às instituições educacionais tenha sido um direito conquistado pelas mulheres somente no final do século XIX, Beauvoir (2016 [1949]) menciona algumas figuras que se destacaram no terreno intelectual, a partir do Renascimento, como Cristina de Pisano, Teresa d'Ávila e Ana de Bretanha. A lista compreende algumas burguesas, cortesãs e religiosas que se fizeram conhecidas entre o século XV e o século XIX, sendo a maioria rainhas, princesas e outras damas. Esse é um aspecto que não pode ser perdido de vista: todas são privilegiadas economicamente e cada uma exerceu suas liberdades dentro das possibilidades de seu grupo. Para escaparem às exigências sociais de submissão e dependência em relação aos homens, muitas jovens decidiam viver em conventos. Isso permitiu a elas liberdade para se desenvolverem intelectualmente e a credibilidade que só os homens tinham na vida pública (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 146).

No século XVII, mulheres economicamente privilegiadas se organizavam para partilhar leituras, receber professores particulares e frequentar salões de arte, como menciona Beauvoir (2016 [1949]): “não estando empenhadas na construção do mundo, têm lazeres para se dedicar à conversação, às artes, às letras” (p. 153). Do século XVIII, Beauvoir (2016 [1949], p. 154) destaca o pioneirismo de Aphra Behn, a primeira burguesa a viver de seu trabalho como escritora. A relação da mulher com a literatura enquanto produto cultural será aprofundada no segundo capítulo, mas vale já apontar que a relação das mulheres com a escrita é marcada pela transgressão, porque está ligada à emancipação das mulheres, vigiada e contestada pelo patriarcado²¹.

²¹ Aqui usamos o termo no sentido adotado pelos movimentos feministas para designar o sistema social no qual os homens detêm o poder, o que lhes garantiu a possibilidade de dominar as mulheres através dos séculos. Uma fonte de pesquisa para o entendimento mais aprofundado das origens, diferentes acepções e debates em torno da palavra é um texto escrito por Christine Delphy, publicado no Dicionário Crítico do Feminismo (DELPHY apud HITARA et al., 2009, p. 173-178).

Parker (2010 [1984]) aborda a questão da educação para mulheres ressaltando como a sociedade resistiu em oferecer a elas a mesma instrução recebida pelos homens. Temendo a emancipação, a sociedade direcionou a educação das mulheres para uma abordagem mais cultural, com aulas de música, dança e bordado. Como mencionamos na seção “Trabalhos de agulha e feminilidade”, no Renascimento o bordado foi encarado como prática adequada para desenvolver a feminilidade e defender a castidade: “o bordado foi colocado na linha de frente em defesa da castidade feminina. Mesmo Cristina de Pisano, profeminista como ela foi, defendeu o bordado para moças como um meio de evitar as tentações que surgem no ócio”²² (PARKER, 2010 [1989], p. 74, tradução nossa).

A conquista dos direitos de acesso à educação formal significou às mulheres uma ampliação de seus horizontes. Mesmo com as pressões sociais para que se alinhassem ao modelo de vida inteiramente dedicado à família, e enfrentando obstáculos impostos pela desigualdade sexual, ao longo do século XX, as mulheres gradativamente passaram a ocupar as universidades, a conquistar espaço na ciência, e a se apresentarem enquanto intelectuais. Nesse novo cenário, começaram a construir outra história sobre si mesmas enquanto grupo, além de proporem outras visões sobre a organização da sociedade.

Em 1949, Beauvoir apontou a falta de consciência das mulheres de diferentes classes de que constituíam um grupo oprimido e precisavam se unir para enfrentar as estruturas patriarcais como um grande obstáculo para a luta por libertação. Naquele cenário histórico, a afirmação “As mulheres [...] não dizem nós” (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 15) era um retrato da dificuldade das mulheres em perceberem-se como sujeitos em oposição ao outro que as oprime. Desde os anos 1970, como veremos a seguir, essa afirmação gradativamente vem deixando de representar o posicionamento das mulheres frente ao sexismo manifesto nos espaços privado e público.

2.2.2 *Emergência do feminino*

Em 1991, Rosiska Darcy de Oliveira publicou pela primeira vez o livro *Elogio da Diferença*, no qual propõe uma aproximação às questões do feminino na contemporaneidade, ou seja, uma leitura acerca da configuração social que começa a se delinear a partir dos movimentos feministas.

²² Texto original: “Needlework was designated a frontline position in the defense of women's chastity. Even Christine de Pisan, proto feminist as she was, advocated embroidery for ladies as a means of avoiding the temptations that lay in idleness”.

A incursão das mulheres no mundo dos homens [...] permitiu que se manifestassem incompatibilidades que, como arestas, impedem que uma peça de mosaico se encaixe num lugar que não é seu. Não se trata mais de forçar esse encaixe ao preço de mutilações. Para além da igualdade como mimetismo, as mulheres estão hoje *buscando a diferença como identidade* (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 11-12, grifo nosso).

A partir dessa premissa, a escritora desenha, ao longo de três capítulos, os caminhos percorridos pelas mulheres na busca por autonomia financeira, mas também intelectual-discursiva. Nos movimentos de mulheres do século XIX até os anos 1960, Oliveira (2012 [1991]) identifica a busca pela afirmação da igualdade. Consciente das mudanças ocorridas nos movimentos feministas a partir dos anos 1970, a estudiosa projeta para as décadas seguintes uma nova dinâmica: a afirmação da diferença.

Na introdução à edição de 2012, Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]) escreve sobre questões que se apresentaram ao longo dos vinte e um anos entre as duas edições, como o fracasso do capitalismo que ignora não só os limites da natureza, como também as condições precárias às quais boa parcela da população mundial é submetida por conta desse modelo econômico; e a participação das mulheres como vozes dissonantes nas conferências ambientais. Para a estudiosa, embora esse período pareça curto dentro da linha temporal da História, os anos finais do século passado e os iniciais deste se inscrevem como os anos da emergência do feminino. É a caracterização e compreensão desse movimento de afirmação das mulheres que dedicaremos os parágrafos a seguir.

Ao abordar o trânsito das mulheres no espaço público, Oliveira aponta a Literatura como um dos primeiros campos de florescimento da emergência do feminino, mas coloca em relevo o processo de anulação pelo qual as mulheres passaram. Para realizar a travessia das fronteiras do privado (feminino) ao público (masculino), em busca de reconhecimento e igualdade de oportunidades, as mulheres anularam experiências e demandas próprias: “As mulheres tentaram a passagem da fronteira do mundo dos homens, arrastando, escondidas, as raízes plantadas em casa” (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 13).

Nesse sentido, o livro apresenta uma mudança de perspectiva dos movimentos das mulheres que, tendo iniciado o século XX definidas como o avesso do masculino, chegam ao fim deste arco temporal recusando essa definição e propondo uma desorganização no discurso da igualdade. Essa nova fase do movimento é conhecida como Feminismo da Diferença.

Segundo a autora, este novo momento da luta feminista se apresenta como uma busca da identidade feminina que valoriza gestos e saberes que historicamente marcam a experiência

de vida das mulheres, dentre os quais as práticas têxteis e o conhecimento das ervas. A valorização desses gestos se faz necessária, uma vez que permaneceram ocultos pela sociedade patriarcal e, em certa medida, pelo ímpeto do primeiro movimento feminista ao afirmar a igualdade entre homens e mulheres.

No decorrer dos anos 1960 as mulheres investem no espaço público. Entretanto, é justamente nessa tentativa de integração em pé de igualdade ao mundo dos homens que elas vão esbarrar em obstáculos que transformarão a reivindicação de igualdade em uma armadilha que terminará pondo em crise sua identidade psicossocial (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 63).

No esforço de romper com uma cultura milenar que limitou os espaços, comportamentos e destinos apropriados às mulheres, nos anos 1960, o grito por igualdade se fez ouvir por toda parte. O que elas não previam era a transformação da promessa de igualdade em apagamento das singularidades da cultura das mulheres, ou seja, dos gestos e tradições que modelaram suas identidades.

Ao contrário de uma visão determinista que impõe práticas e limita as subjetividades a padrões sexistas, a afirmação das experiências que marcam a vida das mulheres como sendo construtoras de uma subjetividade, ou seja, como construtoras de uma compreensão do mundo, está profundamente ligada à percepção do corpo feminino como experiência histórica. Desde já queremos enfatizar que, ao reconhecer uma cultura feminina, o movimento não é de retorno ao eterno feminino²³, mas de busca das experiências que marcam historicamente a existência de um grupo e que o modifica.

O bordado está entre as experiências que constroem as subjetividades das mulheres. Reconhecê-lo como gesto criativo que compõe a subjetividade de quem o faz significa perceber seu duplo desígnio, apontado por Parker (2010 [1984]) e abordado mais detalhadamente na seção 1.1.2 deste trabalho, intitulada “Bordado e feminilidade”: “Historicamente, através dos séculos, [o bordado] forneceu uma arma de resistência para as mulheres e funcionou como um instrumento de restrição. Ele promoveu a submissão às normas da obediência feminina e ofereceu meios psicológicos e práticos para a independência”²⁴ (n. p., tradução nossa).

²³ O mito do eterno feminino, segundo o qual a mulher está votada à imanência, à submissão masculina e à passividade foi extensamente abordado e desconstruído por Simone de Beauvoir (2016 [1949]) nos dois volumes d’*O Segundo Sexo*, mas a questão é especificamente definida na seção intitulada “Situação e caráter da mulher”, presente no volume 2 entre as páginas 407 e 439.

²⁴ Texto original: “Historically, through the centuries, it has provided both a weapon of resistance for women and functioned as a source of constraint. It has promoted submission to the norms of feminine obedience and offered both psychological and practical means to independence”.

Considerando a história do feminismo, Oliveira (2012 [1991]) elabora uma divisão em duas etapas da contestação feminista desde o século XIX até o que chamamos de contemporaneidade: a primeira, iniciada no fim do século XIX foi marcada por um esforço de declarar a não inferioridade das mulheres em relação aos homens; a segunda, iniciada na década de 1970, se estabeleceu pelo anúncio de que “as mulheres não são inferiores aos homens mas também não são iguais a eles e que essa diferença, longe de representar uma desvantagem, contém um potencial enriquecedor de crítica da cultura” (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 87).

Herdeiras dos direitos conquistados pelos movimentos feministas que lutaram pela inserção das mulheres no espaço público, as mulheres dos anos 1970 passaram a recusar a falácia da neutralidade epistemológica. Inseridas nas universidades e nos círculos artísticos, afirmam sua vivência enquanto mulheres como perspectiva capaz de construir um novo paradigma social, cultural e econômico. Essa necessidade de afirmação da subjetividade esteve presente no movimento feminista desde os primeiros anos, embora as mulheres enquanto grupo tenham levado algumas décadas para conseguirem afirmar essa consciência coletivamente. Na introdução de *O segundo sexo*, lemos:

Agastou-me por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem a mim: ‘Você pensa assim porque é uma mulher’. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: ‘Penso-o porque é o verdadeiro’, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava em hipótese alguma, de replicar: ‘E você pensa o contrário porque é um homem’, pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher quem está errada (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 12).

Percebendo esse cenário de emergência do feminino, no qual as mulheres ocupam o espaço público não apenas como mão de obra, mas como protagonistas de debates políticos, intelectuais e cientistas em busca de uma sociedade mais justa, abordaremos na seção a seguir a relação entre as artes do fio e a atuação política das mulheres desde os primeiros anos do feminismo até a contemporaneidade.

2.3 ARTE TÊXTIL E MOVIMENTOS FEMINISTAS

Nos anos 1960, as mulheres estadunidenses usaram o lema “O pessoal é político” para anunciar à sociedade que as dimensões pública e privada da vida permaneciam conectadas apesar do esforço do patriarcado em estabelecer um abismo entre elas, encerrando as mulheres no lar e garantindo privilégios aos homens para que dominassem a esfera pública. A fim de

apontar como os têxteis se inseriram na luta feminista, recuperamos algumas mobilizações, começando pelo movimento sufragista dos primeiros anos do século XX.

Como apresenta a historiadora Rozsika Parker, o bordado e a costura foram usados pelas inglesas em 1909, quando confeccionaram flâmulas e ocuparam as ruas para reivindicar participação ativa nas eleições e fim do sexismo: “em suas mãos, o bordado era empregado não para transformar o lugar e a função da arte, mas para mudar ideias sobre mulheres e feminilidade”²⁵ (PARKER, 2010 [1989], p. 197, tradução nossa). A historiadora menciona que o movimento das sufragistas britânicas usava propositalmente o bordado, símbolo da feminilidade, como forma de mostrar que as mulheres se posicionavam politicamente enquanto mulheres, e que feminilidade não deveria ser associada com fraqueza.

Símbolos de grupos locais, frases de apoio a associações profissionais e nomes de figuras inspiradoras foram bordados em estandartes e sombrinhas, um objeto muito simbólico para mulheres daquele contexto. Ao bordar as sombrinhas, elas desafiaram a narrativa construída pela propaganda que constantemente retratava as feministas como mulheres sem feminilidade.

A representação das sufragistas como carentes de feminilidade pode ter assustado outras mulheres provocando um afastamento na identificação com o movimento; e desacreditou a campanha como motivada não pela política, mas pelas queixas pessoais de mulheres que não conseguiram alcançar os supostos frutos da feminilidade²⁶ (PARKER, 2010 [1984], p. 198, tradução nossa).

Ainda hoje, movimentos conservadores frequentemente retratam feministas como grupo de mulheres que querem ser como homens e buscam vingança porque fracassaram em encontrar um marido e/ou ter filhos. Mesmo com as mudanças sociais geradas pelas mobilizações feministas, o objetivo da distorção da imagem de mulheres engajadas politicamente continua sendo o de frear a conscientização gerada pelo feminismo acerca das opressões de gênero.

Dentre outras ações políticas das sufragistas, Parker (2010 [1984]) destaca a criação de um estandarte em homenagem às mulheres que integravam a associação *Woman Social and Political Union*²⁷ e foram alimentadas à força na prisão. Além dos nomes das líderes, a peça

²⁵ Texto original: “In their hands, embroidery was employed not to transform the place and function of art, but to change ideas about women and femininity”.

²⁶ Texto original: “The representation of the Suffragettes as lacking in femininity might have frightened other women away from identifying with the movement; and discredited the campaign as motivated not by politics but by the personal grievances of women who had failed to achieve the supposed fruits of femininity”.

²⁷ Organização em favor dos direitos das mulheres criada pela família Pankhurst em 1903.

também apresentava bordados da assinatura de cada mulher que integrava o movimento como forma de manifestar apoio. Ao combinar a técnica usada por mulheres à reunião das assinaturas, como em uma petição, Parker (2010 [1984]) afirma que “este estandarte transformou um gesto de solidariedade à prisão em uma declaração pública”²⁸ (p. 200, tradução nossa). Outra ação nesse mesmo cenário, mencionada pela historiadora, foi a criação de lenços bordados que mulheres presas mantiveram consigo, os quais recebiam a assinatura bordada de cada visitante como forma de registrar e celebrar o encontro.

A partir da década de 1970, o movimento feminista definiu seus contornos tendo em seu horizonte questões propostas pela Contracultura, dentre as quais: a recusa dos valores estabelecidos; a oposição à rigidez dos papéis de gênero; e o reconhecimento da centralidade da vida pessoal (PARKER, 2010 [1984], p. 205). A estudiosa aponta, no entanto, que a perspectiva feminista não coincide com a do movimento *Hippie*.

As feministas viram essas questões a partir de uma perspectiva política; foi um movimento de oposição, não alternativo. A organização da vida pessoal com uma divisão estrita entre o público e o privado, o doméstico e o profissional, o emocional e o intelectual, o masculino e o feminino foram analisados como os meios pelos quais um grupo mantinha poder sobre o outro²⁹ (PARKER, 2010 [1984], p. 205, tradução nossa).

Segundo ela, as mulheres inseridas no movimento *Hippie* não se viram libertas do ideal feminino. Os bordados florais em roupas trouxeram aos homens a liberdade em relação aos padrões de masculinidade, mas dentro do movimento eles exaltavam as mulheres apenas por sua fecundidade, em um paralelo com a natureza. Nessa perspectiva, portanto, o uso do bordado não trouxe uma mudança de percepção sobre as mulheres.

Grupos feministas dos anos 1970 recuperaram o bordado e elevaram seu potencial comunicativo: “enquanto os *hippies* simplesmente comemoraram as associações emocionais e individualistas do bordado, as feministas mostraram em seus bordados que o pessoal era o político”³⁰ (PARKER, 2010 [1984], p. 205, tradução nossa). Dentro e fora do circuito artístico, as mulheres se mobilizaram coletivamente para afirmarem-se como sujeitos e realizarem campanhas contra guerra nuclear, regime ditatorial no Chile e outras questões políticas.

²⁸ Texto original: “This banner transformed a prison gesture of solidarity into a public statement”.

²⁹ Texto original: “Feminists viewed these issues within a political perspective; it was an opposition, not an alternative movement. The organization of personal life with a strict division between public and private, the domestic and professional, the emotional and intellectual, the masculine and the feminine were analyzed as the means by which one group maintained power over another”.

³⁰ Texto original: “whereas hippies had simply celebrated the emotional and individualistic associations of embroidery, feminists in their embroidery showed that the personal was the political”.

No final de 1973, as mulheres chilenas passaram a usar uma técnica chamada *Arpilleras* como plataforma de denúncia dos abusos da ditadura de Pinochet. Tradição popular iniciada por um grupo de mulheres de Isla Negra que bordavam o cotidiano, a técnica tem esse nome porque o suporte das telas são sacos de farinha e batata, geralmente feitos de juta que, em espanhol, se diz *arpillera*. Compostos pela aplicação de retalhos, os bordados serviam de esconderijo para cartas de denúncia e listas com nomes de desaparecidos que eram enviados a outros países. No contexto do regime ditatorial, algumas mulheres usavam retalhos de roupas dos familiares desaparecidos para bordarem cenas de abuso de poder e violação aos direitos humanos (BACIC e ABRÃO, 2012).

Figura 2 – *Arpillera* “Liberdade aos presos políticos” - Anônima (início da década de 1980).



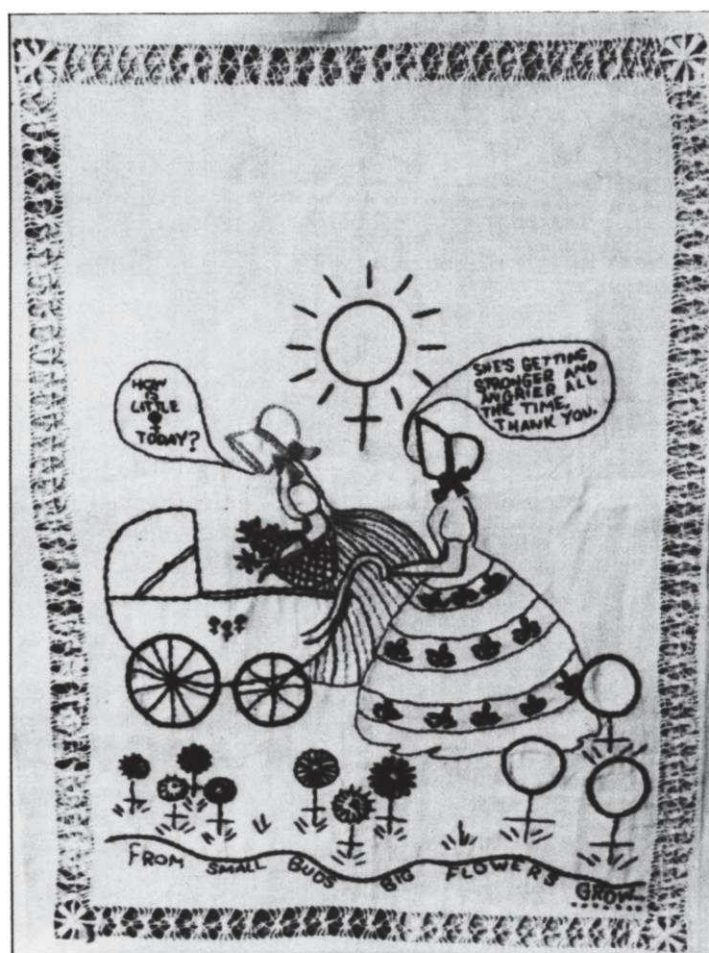
Fonte: Acervo Kinderhilfe, Chile/Bonn, Alemanha. Disponível em: <https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/catalogo/>. Acesso em: 06 jun. 2019

Outro exemplo de articulação entre mulheres via bordado foi o projeto nomeado “Feminista”, do qual nos fala Parker (2010 [1984]). Durante o ano de 1975, mulheres inglesas trocaram peças através do correio para criar e fortalecer diálogos entre si acerca de suas vidas enquanto donas de casa e mães. Os bordados continham críticas às imposições do patriarcado sobre as mulheres e o projeto fazia oposição às definições acadêmicas de arte.

No bordado reproduzido abaixo, duas mulheres conversam sobre a criança que está no carrinho, mas os espelhos de Vênus, símbolos feministas, dão um sinal de que o diálogo não corresponde às expectativas do patriarcado: uma delas pergunta como vai a criança e a outra responde que a menina está se tornando cada vez mais forte e irritada, características opostas à

fragilidade e placidez impostas às mulheres. Na parte inferior está escrito “grandes flores brotam de pequenos botões”, numa referência à geração de meninas que cresciam inseridas em uma perspectiva feminista das relações sociais.

Figura 3 – Bordado de Beryl Weaver reproduzido na revista *Spare Rib* em 1978



Fonte: Reprodução feita a partir do livro *The Subversive Stitch*, de Rozika Parker (2010 [1984] n.p.).

Uma obra que ganhou destaque na história da arte feminista foi a instalação nomeada *O Banquete*³¹, criada pela artista e ativista estadunidense Judy Chicago em homenagem às contribuições das mulheres para a humanidade e, em alguns casos especificamente para a liberação feminina. A obra é composta de uma grande mesa em forma de um triângulo, na qual estão dispostos 39 assentos, com cálice, prato e talheres. Cada um é marcado com toalha bordada com nome da homenageada, dentre as quais Virginia Woolf; Rainha Victoria; Mary

³¹ Em inglês, *The Dinner Party*

Wollstonecraft; e Marie Curie. A artista usou a cerâmica para criar os pratos que fazem alusão a vulvas (PARKER, 2010, p. 210).

Em março de 1982, nasceu o Acampamento da Paz da Mulher Comum de Greenham³², um movimento que escolheu o bordado e a costura para construir as faixas de protesto como forma de enfatizar que elas estavam fazendo campanha contra armas nucleares enquanto mulheres. De acordo com um artigo publicado no site *Craftivism*³³, após enviarem uma carta de requerimento para a base de comando solicitando um debate acerca da decisão de armazenarem ali 96 mísseis, e serem ignoradas, as mulheres decidiram acampar na base aérea de Berkshire, onde ficaram por 19 anos (LOTHIAN, 2014). A escolha do suporte de manifestação, para Parker (2010 [1984], p. 210-211), é uma marca da ruptura das mulheres com os sistemas de poder controlados pelos homens.

Figura 4 – Mulheres de mãos dadas em Berkshire, Inglaterra (data indefinida)



Fonte: Craftivism - Greenham Common Women's Peace Camp. Disponível em: <http://craftivism.com/blog/week-3-of-48-weeks-of-historical-craftivism-greenham-common-womens-peace-camp/> Acesso em: 06 jun. 2019

No cenário brasileiro contemporâneo, alguns coletivos se destacam pelo uso do bordado associado à manifestação política. Desde o início de nossa pesquisa, em 2018, acompanhamos a articulação de dois deles: Linhas do Horizonte e Linhas de Sampa, ambos majoritariamente formado por mulheres. O coletivo mineiro foi o primeiro a surgir, em 2017,

³² Em inglês, *The Greenham Common Women's Peace Camp*

³³ Uma plataforma dedicada à publicação de conteúdo relacionado à intersecção entre artesanato e ativismo organizada por Betsy Greer.

sob a motivação “de bordar política, nos seus mais diversos horizontes: bordamos por justiça, por liberdade, contra o preconceito, contra a misoginia, contra a homofobia, contra a censura etc.” (LINHAS DO HORIZONTE, 2017, online). No início de 2018, inspirado pelo grupo de Belo Horizonte, nasceu o coletivo paulista. Em texto de apresentação do coletivo publicado em sua página do Facebook, elas explicam:

Nossa forma de luta é o quadradinho de tecido (panfleto bordado) com as bandeiras que defendemos e que se prende em roupas, sacolas e bolsas. Bordamos em locais públicos, conversamos com os passantes expondo nossas ideias e distribuimos nossa produção. Hoje bordamos os quadradinhos, mas amanhã poderemos estar distribuindo flores de papel, feitas por nós, ou ainda bordando uma faixa em defesa da justiça, da democracia, da saúde, da educação etc. (LINHAS DE SAMPA, 2018, online)

Um terceiro grupo mapeado em nossa pesquisa surgiu no contexto das eleições presidenciais de outubro de 2018. Com o nome Agulhas Unidas, o coletivo e grupo de estudo é formado por mulheres que se comunicam através de manualidades variadas e se uniram em torno de um objetivo comum: “promover um novo mundo a partir dos têxteis” (AGULHAS UNIDAS, 2019). Como elas indicam em publicação no perfil do coletivo no *Instagram*, se reunirem foi o caminho que elas encontraram para fazer resistência, nome da primeira exposição que aconteceu entre março e abril de 2019 no Galpão Jardim Secreto, em São Paulo.

Longe de abarcar a pluralidade de estéticas e propostas presentes no cenário nacional, e dados os limites deste texto, apresentaremos duas mulheres³⁴ representativas do uso da linguagem têxtil nas artes, desde já indicando a dissertação de Natália Rezende (2018) como fonte de pesquisa que traz uma seleção ampla de artistas latino-americanas, dentre as quais as brasileiras Beth Moysés, Rosana Paulino, Nazareth Pacheco, Martha Araújo, Laura Lima, Sonia Gomes e Edith Derdyk.

No artigo “Bordaduras na arte contemporânea brasileira”, publicado em 2002, Ana Beatriz Bahia apresenta como as técnicas da costura e do bordado foram utilizadas por artistas plásticos que, entre 1950 e 1990, desenvolveram suas pesquisas artísticas numa perspectiva de investigação dos materiais. Delineando um percurso histórico de incorporação de práticas

³⁴ A escolha pela apresentação de obras produzidas por mulheres não tem por intuito negar a existência de bordadeiros como Arthur Bispo do Rosário, Leonilson e João Cândido, exemplos de brasileiros que, de modos distintos, se comunicaram através da linguagem têxtil. A apresentação de cada um desses trabalhos, no entanto, requer instrumentos e discussões não abarcadas nesta pesquisa. Sobre as experiências têxteis dos dois primeiros, indicamos o catálogo da exposição “Os Penélope” (RESENDE, 2015), realizada pelo Sesc Jundiaí. Para conhecer o terceiro, indicamos a leitura do artigo “Os bordados de João Cândido”, escrito por José Murilo de Carvalho (1998).

tradicionalmente domésticas, desde o Romantismo até a contemporaneidade, a pesquisadora destaca a entrada das mulheres no mercado de trabalho como primeiro passo desse processo: “quando a mulher saiu às ruas, levou consigo a tradição doméstica sobre a qual houvera se dedicado por tantos séculos” (BAHIA, 2002, online).

Entendendo que o Modernismo colaborou para o alargamento desse processo de abertura das artes plásticas, Bahia (2002) destaca que “ao romper com a rigidez dos cânones artísticos, ele permitiu a incorporação de uma infinidade de novas técnicas e materiais” (online). Nesse cenário de reestruturação dos processos criativos, Bahia (2002) aponta dois aspectos singulares: o primeiro deles é a redefinição dos limites da arte erudita e ampla incorporação de técnicas como bordado e costura no circuito artístico; o segundo é a relação entre memória e identidade que o uso dessas técnicas evoca.

Devido ao seu historial doméstico, essas práticas estão ligadas a uma memória coletiva de ambiente familiar, da infância e do lar. Essa memória mostra-se como transfiguração de uma questão recorrente na arte de hoje: a intimidade do indivíduo. Percebo esse intuito poético como expressão da necessidade do indivíduo de nossa época em firmar sua identidade. Mostrar origens é um eficaz modo de falar das nossas raízes (online).

No Brasil, a inserção da linguagem têxtil se manifestou a partir dos anos 1970, mas se intensificou da década de 1980. Motivados por investigar os materiais, cada artista traçou caminhos próprios no uso do bordado, costura e cestaria. As experimentações de Edith Derdyk, artista plástica e escritora, cujo trabalho faz parte de nossa pesquisa, figuram entre as análises feitas por Bahia (2002). Por uma organização metodológica, seu trabalho será apresentado em detalhes no terceiro capítulo de nossa dissertação, no qual desenvolveremos uma análise de sua escrita em *Linhas de Costura*, por entendermos que existe uma convergência temática e formal entre as produções em diferentes suportes.

A primeira referência, da breve seleção que apresentamos sobre a arte têxtil contemporânea, é Rosana Paulino. Nascida em 1967 na cidade de São Paulo, artista visual, pesquisadora e educadora, sua produção artística tem por mote “a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrente do racismo e das marcas deixadas pela escravidão” (PAULINO, 2019, online). Desde os anos 1990, vem traçando um percurso de pesquisa e criação com variados suportes e materiais, e tem obras em desenho, gravura, escultura e instalação. O bordado e a costura são apropriados pela artista em direção oposta à tradição da delicadeza e manifestam a violência sofrida pelas mulheres ali representadas. Uma de suas obras é a série intitulada *Bastidores*.

Figura 5 – Série *Bastidores* - Rosana Paulino (1997)



Fonte: Site do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/evento/contatos-com-a-arte-20/>. Acesso em 25 jun. 2019

Essa obra ressignifica elementos do bordado, como o bastidor que sustenta o tecido no processo de feitura da peça, usado como moldura pela artista, e a linha que tradicionalmente cria contornos e preenchimentos, usada para rasurar partes dos corpos representados. A partir da transferência de fotos de mulheres negras para o tecido e das costuras violentas, a artista representa o silenciamento e as agressões sofridas por essa população. Sobre o processo de composição da artista, Rezende (2018) aponta:

Numa proposição quase metalinguística, os materiais têxteis usados por Paulino para representar corpos fragmentados são eles próprios também retalhos, pedaços de tecido e memória, tramas que escrevem narrativas que se perderam forçadamente ao longo do tempo (p. 42)

A segunda artista escolhida é Sonia Gomes, mineira nascida em 1948, na cidade de Caetanópolis, polo da indústria têxtil brasileira. Atualmente a artista vive e trabalha em São Paulo, e em 2018 teve suas duas primeiras grandes mostras no cenário nacional, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). Seu trabalho se caracteriza por gestos de torção e agrupamento de retalhos através da costura e bordado.

As esculturas têxteis e vestimentas que Gomes começou a produzir nos anos 1990 são feitas a partir de tecidos e objetos afetivos que a artista recebe em sua casa e ateliê de pessoas conhecidas ou não. No gesto de amalgamar objetos e tecidos, a artista costura memórias alheias e alinhava existências desconhecidas.

Figura 6 – *Tecendo Amanhã I* – Sonia Gomes (2016)



Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>. Acesso em 16 jun. 2019.

A obra reproduzida acima remete-nos à tessitura de um manto que acumula memórias da tecelã. A variedade de cores e as formas orgânicas criam um mosaico na vestimenta e dão sinais da passagem do tempo lento na feitura da peça. Sobre a escolha do tecido como matéria de criação, a artista declara: “O tecido é muito plástico, sabe? Amo tecido. Nunca fui costureira, mas o tecido sempre me chamou. Gosto da história do tecido, da trama, do tear, e por acaso a cidade em que nasci, Caetanópolis, foi um berço têxtil” (PINTO; GOMES, 2017, online). O título da obra aponta um gesto contínuo de quem inventa pela tessitura uma vida para si, ação que nos recorda a figura de Penélope que, tecendo uma mortalha, concebe espaço e tempo próprios.

Para além da difusão da prática têxtil, temos na literatura um crescimento de publicações de mulheres que trabalham com a metáfora do tecido, o arquétipo de mulher tecelã, a figura de Penélope. O exercício da criação literária, do qual as mulheres foram excluídas, permite ressignificar essas figuras (ALMEIDA, 2004; ALMEIDA, 2005).

3 TECER: URDIDURAS EM DUPLA VOZ

Em apresentação feita durante um congresso em 1994, a professora Constância Lima Duarte conclamou pesquisadores ali reunidos à missão de reconfigurar o cânone nacional. A partir do esforço coletivo, sua proposta era recuperar textos escritos por mulheres que foram esquecidos, seja por hostilidade da crítica literária, por estarem publicados sob um pseudônimo ou outras circunstâncias impostas às escritoras brasileiras, como também em outros países, até as primeiras décadas do século XX.

Conscientes das desigualdades que ainda hoje as mulheres enfrentam no campo literário, o marco temporal não tem por função expor os acontecimentos de modo simplista, mas serve ao propósito de ajustar nossas lentes de leitura às configurações de cada período histórico. Como enfatiza a professora, o exercício da cidadania é recente às brasileiras, afinal o direito ao voto “só foi alcançado ao nível nacional em 1932, após muita resistência dos que achavam que não era atribuição feminina preocupar-se com os destinos da nação” (DUARTE, 1997, p. 89).

Em seu texto, Duarte (1997) questiona os processos de formação do cânone brasileiro e aponta aspectos que influenciaram negativamente a recepção da literatura feita por mulheres. Dentre outros, ela destaca a quase exclusividade masculina na crítica literária até meados do século XX. Segundo a pesquisadora, Lucia Miguel-Pereira foi a única mulher reconhecida por seu trabalho analítico naquele contexto. A ausência feminina nessa seara de produção intelectual está relacionada, como podemos prever pelas discussões empreendidas no primeiro capítulo, à tardia universalização da educação feminina³⁵.

Mais de duas décadas depois, podemos afirmar que a proposta de Constância Lima Duarte se concretizou no crescimento gradativo do número de pesquisas acadêmicas³⁶ voltadas à recuperação de figuras silenciadas, e que o cenário literário se tornou mais aberto à publicação de escritoras. Delinear de onde emergem e quais lugares ocupam os poemas de Jussara Salazar (2016) e Mônica de Aquino (2018) na cena da poesia brasileira é um dos objetivos deste capítulo, no sentido de traçar linhas de aproximação com as textualidades poéticas.

³⁵ Para um estudo mais detalhado da história de instrução feminina no Brasil, ler “Mulheres na sala de aula”, de Guacira Lopes Louro (2004).

³⁶ *Escritoras brasileiras do século XIX*, de 1999, é um exemplo de destaque. O volume é uma antologia elaborada com parte da obra de 53 escritoras que receberam pouca atenção da crítica literária de sua época ou, em alguns casos, foram ignoradas. Organizado por Zahidé Muzart, o livro resulta do trabalho integrado de pesquisadoras de várias instituições brasileiras, com apoio do CNPq.

Ademais, interessa-nos colocar em relevo como o gesto tecedor se incorpora aos textos, para além da temática, como procedimento de composição poética. Longe de uma leitura biografista, nosso viés de leitura se volta à fricção entre o ato de escrever e o de tecer. Há muito estabelecida, a metáfora do texto enquanto tecido nos é cara pela imagem do entrelaçamento, certamente, mas sobretudo pelo esgarçamento da trama, pela composição de nova urdidura.

Como delineado já na introdução, nosso estudo está ancorado na crítica feminista por entendermos que ela oferece subsídios ao debate de questões que emergem dos poemas, tais como a reescrita de mitos por mulheres e o efeito desses textos frente à tradição. Contudo, as pesquisas sobre a composição poética, a relação que os textos estabelecem entre si e a circulação da literatura na sociedade acumulam um largo histórico no campo dos Estudos Literários. Dessa forma, os termos autoria, intertextualidade e recepção interessam à nossa pesquisa na medida em que aprimoram nosso olhar crítico.

O presente capítulo se organizará em três seções, sendo a primeira um comentário sobre o imaginário que circunda as fiandeiras na Antiguidade Clássica. As duas seguintes se estruturam a partir dos textos de Jussara Salazar e Mônica de Aquino, os quais evocam o gesto tecedor de lugares distintos e operam, cada um a seu modo, a corrosão de signos tradicionalmente associados ao feminino, tais como silêncio, a vida privada e a manipulação do fio.

3.1 AS FIANDEIRAS E OS MITOS

No campo da representação, a associação entre mulheres, agulhas e fios ecoou ao longo dos milênios em diversas linguagens artísticas, variando sentidos de acordo com cada época. A mitologia clássica em torno da mulher que trabalha o fio inspirou releituras em variados campos artísticos, dentre os quais a Literatura. E se homens e mulheres desde então recorreram aos mitos, a importância destes especificamente para a crítica feminista está no fato de esses textos representarem “de uma forma estilizada facetas humanas e também a posição de determinadas personagens em relação às estruturas de poder em vigor no mundo social onde se inserem” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 131).

Para criar uma cena de fundo às análises literárias, nesta seção recuperamos algumas figuras cujos mitos se estruturam em torno da manipulação do fio, da tecelagem, ou da fiação. Como destaca Zelia Cardoso (2006), após apresentar textos literários e históricos sobre as tecelãs gregas e romanas, “fiar, urdir, tramar, tecer são, portanto, para muitos povos, atos

dotados de propriedades mágicas, capazes de modificar os acontecimentos e interferir na vida das pessoas” (p. 102).

Segundo Pierre Grimal (1993), as Três Moiras (Parcas, para a cultura latina) são as irmãs que “regulavam a duração da vida desde o nascimento até à morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava, quando a vida correspondente acabava” (p. 306). Átropo, Cloto e Láquesis, filhas de Zeus e Têmis, são temidas pelo poder de manipular o destino de mortais e deuses e, como indica Cardoso (2006), há referências a elas na *Iliada* (4. 517; 5. 83; 12. 116), *Odisseia* (3. 269 e 11. 292) e *Teogonia* (217 e seguintes).

Outra figura mitológica que se destaca por fazer do fio sua matéria de criação é a jovem Aracne. Narrada entre os versos 1 e 145 do livro VI das *Metamorfoses* de Ovídio, sua história conta que a tecelã, orgulhosa de seu trabalho, não se pensava inferior nem mesmo à deusa Minerva (Palas Atena, para os gregos), a qual foi convocada pela jovem a um desafio de tecelagem: dois tapetes foram tecidos “inspirados por princípios éticos e estéticos opostos (a hierarquia, a ordem clássica, o decoro no tapete de Minerva; anticonformismo, denúncia da prepotência dos deuses, fluidez helenística das formas no tapete de Aracne)”³⁷ (ROSATI, 2004, p. 1, tradução nossa).

O tapete de Minerva ilustrava a glória dos deuses em seus tronos, além de cenas alusivas aos castigos sofridos por mortais que os desafiaram, lidas como um aviso à tecelã por sua audácia. Aracne, por sua vez, tecera cenas de abuso dos deuses sobre humanos, representando-os como animais: “Os limites da sua tela, circundada com uma fina bordadura,/ apresentam flores entretecidas por entre retorcidas heras” (*Ov. Met.* 6. 127-128). Ao fim do desafio, “nem Palas, nem a Inveja conseguem achar defeito na obra” (*Ov. Met.* 6. 129). Ultrajada pelo sucesso de Aracne, a deusa feriu-a com uma lança e, vendo que a jovem tentava suicídio, transformou-a em aranha como forma de condená-la a tecer para sempre.

Se no mito de Aracne a arte do fio está associada ao seu orgulho e soberba, na história de Ariadne, o fio materializa a desobediência e subversão da jovem que ajudou Teseu a sair do labirinto do Minotauro, desafiando seu pai, o rei Minos, conhecido como injusto e cruel. No poema 64 de Catulo (64. 50-264), Ariadne é apresentada em desespero ao perceber-se abandonada por Teseu e pede aos deuses que sejam justos e o castiguem por não reconhecer o valor de sua ajuda. Isso porque, após matar Minotauro, o desafio posto ao jovem era sair do

³⁷ Texto original: “ispirati da principi etici ed estetici opposti (senso della gerarchia, dell’ordine classico, del decoro nell’arazzo di Minerva; anticonformismo, denuncia del pre-potere degli dei, fluidità ellenistica delle forme in quello di Aracne)”.

labirinto, o que só foi possível “com ténue fio guiando passos errados, / para as voltas do paço inextrincável não / lograrem-no ao sair do enredo labiríntico (CATUL. 64. 113-115).

Quanto à Penélope, foi transformada pela cultura ocidental em arquétipo de esposa fiel. Sua história está narrada na *Odisseia*, embora não esteja em primeiro plano no épico, como o título já indica. Enquanto Odisseu está ausente de Ítaca, ela cria um artifício a fim de enganar os homens que a importunavam para que escolhesse um novo marido. Resistindo a essa pressão, Penélope comunica aos homens que escolherá um deles após tecer uma mortalha para seu sogro Laerte. Assim, ela inicia um movimento contínuo de tecer durante o dia e desfazer o trabalho durante a noite. No item 2.2 deste capítulo faremos uma análise mais detalhada desse gesto de resistência silenciosa da tecelã, uma vez que essa figura é central nos poemas de Mônica de Aquino abordados em nossa pesquisa.

Por outro lado, Lisístrata, uma mulher ateniense, figura na comédia homônima de Aristófanes como líder da greve de sexo realizada pelas mulheres contra a Guerra do Peloponeso, entre atenienses e espartanos. O fio aparece no enredo quando ela propõe ao conselheiro, sujeito que lhe faz oposição durante o debate, uma analogia para a administração da cidade fundada nos procedimentos da tecelagem (ARISTÓFANES, Lis. 565-590). A seguir, a explicação detalhada de como os saberes partilhados entre as mulheres poderiam ser úteis à resolução dos problemas que enfrentavam:

Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufo sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como novos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (ARISTÓFANES, Lis. 575-585)

Nessa peça de Aristófanes, uma mulher assume a fala e ocupa o primeiro plano em um debate sobre política. Embora seja um texto de 411 a. C., as questões abordadas no enredo têm uma conexão profunda com a proposição feita pelo movimento feminista nos últimos anos, de um novo paradigma cultural, como abordamos no primeiro capítulo, sobretudo na seção *Emergência do feminino*. Na introdução à peça, Isabella Tardin Cardoso (2010) aponta a escolha de uma mulher para o papel de protagonista como um aspecto potencializador da crítica encenada, pois “os temas políticos (isto é, referentes à cidade-estado, *pólis*) são representados

a partir de uma perspectiva privada, da casa (*oikos*), dimensão a que, como é notório, as mulheres eram restritas naquela sociedade” (p. 13).

A apresentação dessas fiandeiras da tradição clássica serve ao propósito de recuperar um dos substratos poéticos para as autoras em estudo. Essas tecelãs figuram nos versos que estudamos ora de forma mais direta, através da menção aos nomes e mitos, ora indiretamente, pela evocação e imagens poéticas. Assim, nos pareceu importante retomar, ainda que brevemente, essas figuras que temporalmente parecem distantes, mas atravessaram os séculos e se incorporaram ao nosso tecido cultural.

3.2 JUSSARA SALAZAR

Em *Fia*, livro da poeta pernambucana Jussara Salazar, publicado em 2016, o gesto tecedor emerge como elemento da subjetividade das mulheres que dominam a técnica da renda. Vivendo em Curitiba desde a década de 1980, em 2013 ela visitou Pesqueira, no agreste pernambucano, cidade conhecida pela tradição da Renascença, um estilo de renda francês que chegou ao Brasil pelas mãos de freiras e, desde sua disseminação na década de 1930, se tornou ofício para mulheres da região.

A partir de notícia escrita por Diogo Guedes à época de lançamento do livro, é possível conhecer mais detalhes sobre seu processo de composição, que teve apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE).

a poeta fez uma longa pesquisa que envolveu inúmeras visitas ao povoado, conversas, fotografias, gravações, e até mesmo o aprendizado do ponto. O projeto nasceu em 2013, quando ela foi visitar a Feira de Pesqueira, um dos locais das rendas famosas no Brasil todo. Depois no caminho para Poção, encontrou algumas casas com pessoas tecendo do lado de fora. Eram as mulheres do povoado de Gravatá de Gomes, parte de Poção, que produziam à margem do comércio mais estabelecido. Ao conversar com elas, a autora criou a proposta de pesquisar o ofício ali para compor seu próximo livro de poemas (GUEDES, 2016).

Com o objetivo de compreender como o gesto tecedor figura na poesia brasileira contemporânea, elegemos o livro de Jussara Salazar como uma das três textualidades poéticas abordadas nesta pesquisa. Como indica a notícia, os poemas resultam de um trabalho minucioso da poeta que conviveu com as rendeiras para apreender suas rotinas, símbolos e percepção do mundo. Nesta perspectiva, esta seção é dedicada à apresentação de nossa leitura dos textos, a

fim de mostrar de que modo os poemas de Salazar tecem a subjetividade dessas artesãs, e delinear alguns procedimentos poéticos dos quais a poeta se vale.

O livro é composto de duas partes: a primeira, intitulada “Cantigas de passagem”, traz poemas que evocam os cantos que marcam os ritos cotidianos; a segunda, “De riscos e mapas”, dá a ver uma cartografia, não de fronteiras, mas de labirintos. Assim como o risco feito pelas rendeiras traça o caminho do lacê, que é o suporte da renascença, cada poema é um convite à atenção para movimentos e signos que compõem esse universo. Em lugar da renda como objeto estético, a poeta explora sentidos do silêncio, da aridez, da violência, e da coletividade e compõe uma visão inaugural sobre o gesto ancestral de entrelaçar fios.

Em todo o livro é o gesto, e não a renda enquanto produto, que ocupa o primeiro plano. Sobre isso, a poeta comenta: “se só falasse na renda eu estaria estetizando o que já existe como objeto estético. Preferi buscar um viés poético que pudesse pensar numa crítica da dimensão humana das rendeiras” (GUEDES, 2016). O que encontramos nos versos da poeta pernambucana é um gesto tecedor das subjetividades das mulheres artistas do fio que se fazem presentes no livro sem, no entanto, encerrá-las numa definição.

Como aponta Pedro Serra no posfácio, “tecer não tematiza propriamente a produção de sentido e suas injunções narrativas (...) Este escrever como tecer é mais um mapeamento da ordem do ‘rendado’, isto é, da tessitura de uma experiência artística e vital” (SERRA, 2016, p. 61). E aqui chamo atenção ao uso da palavra tessitura, que, além do sentido de entrelaçamento dos fios de uma trama, denota o som harmônico de um conjunto de vozes, uma sequência de notas. Ambos os sentidos abrem caminhos de leitura, seja pela aproximação entre o ofício da renda e o da escrita, seja pela configuração de uma coletividade.

Nosso caminho pelos poemas de Jussara Salazar se organizará, a seguir, em duas subseções pensadas como forma de destacar duas questões chave que abrigam tantas outras e nos permitem mapear os procedimentos poéticos desse projeto de investigação do ofício das rendeiras. Como se perceberá, os textos pulsam para além dessa organização metodológica que serve apenas à estruturação de nossa pesquisa.

3.2.1 Ritualização do espaço e tempo

O poema que abre o livro é oração que manifesta a ritualidade popular e o sincretismo da experiência religiosa. O sagrado habita a paisagem cotidiana, a “curva ligeira da estrada”

marcada por cruces e “urtigas dolorosas” que acenam desde já à tensão e hostilidade que atravessam os que por ali passam (SALAZAR, 2016, p. 11).

ORAÇÃO AO MENINO JESUS DO AVELÓS

Sem rumor tu passas
 menino
 entre coroas de flores debotadas
 na curva ligeira da estrada. E te seguem anjos
 adormecidos nas cruces
 que assombram viajantes
 Em meio ao galope das yasa'nãs
 legiões de pássaros negros desfiam o ar. Aqui
 a água é rara
 mas entre as urtigas dolorosas
 soa o violino que tu tocas. Por isso unge
 com tuas mãos
 os vestidos estendidos nas janelas
 São recordações
 fulgores
 teias sagradas
 como o manto e a coroa de espinhos
 que cobrem teu corpo, meu menino
 E que passam
 (SALAZAR, 2016, p. 11)

A prece elevada pela voz do poema se converte em canto de iniciação aos que se aproximam de um livro tecido com a sobreposição de elementos díspares, paisagens áridas e temporalidades múltiplas. A imagem dos vestidos nas janelas pode ser lida enquanto signo da prática popular de enfeitar as casas em dia de procissão como forma de fazer parte daquele rito. A voz que canta esse poema-prece apela ao divino através da ritualização do cotidiano. O contraste entre o manto, que protege o corpo, e a coroa de espinhos, que o fere, é um índice do que encontraremos também nos outros poemas.

A ruptura com a estetização da renda se evidencia no livro pela exposição do processo, pela dureza das “espigas do algodão mais bruto” (SALAZAR, 2016, p. 52), pelo contraste entre os enxovais e o espaço do quintal onde brota o algodão (SALAZAR, 2016, p. 13). Em “Eu queria lençóis brancos”, o fio é apresentado, para além de seu valor estético, como elemento de construção do cotidiano.

EU QUERIA LENÇÓIS BRANCOS

vindos do algodão
 que brilha ao sol de junho

 mas o algodão brotou
 no meu quintal

veio do chão escuro

e seus fios
cortam o dia
ao fio da faca

armam guerras
costuram
a terra ao sol

fingem ser ouro
ou fios
de um terço antigo

mas são fios
de outro brilho
que as filhas da terra enlaçam
em cardumes de mãos

nas tardes perdidas
e noites escuras

são fios que atam
o limo frio
à poeira do catimbau
(SALAZAR, 2016, p. 13)

A poeta se vale de um duplo movimento de costura e corrosão em relação aos elementos têxteis que figuram enquanto fragmentos de um paradigma estético, neste poema representados pelos versos “fingem ser outro / ou fios / de um terço antigo” (SALAZAR, 2016, p. 13). Ao trazer esses elementos para o texto, Salazar reconhece a influência que exercem sobre o gesto das “filhas da terra”, e afirma que a força e beleza de sua matéria de criação tem “outro brilho”, gerado no movimento coletivo e fértil dos “cardumes de mãos” (SALAZAR, 2016, p. 13).

O anúncio de impossibilidade da luminosidade quase etérea dos lençóis tecidos pela idealização, que marca a primeira estrofe, revela, em seguida, uma gradativa apresentação dessa outra beleza, que nasce nos limites da casa, especificamente no espaço do quintal. Entre a terceira e quinta estrofes, o fio desse algodão bruto é revestido de atributos e subjetividade: ações como cortar, costurar e dissimular próprias do humano são deslocadas para a materialidade da linha. Essas imagens podem ser lidas como anulação da distância entre as mãos e o fio, que incorpora os desejos de quem tece.

A materialidade do fio se expande para abarcar outros movimentos de costura que formam a paisagem e se estabelecem como metáfora à passagem do tempo. A poeta se vale de

um jogo entre as palavras que, intercambiadas, criam imagens distintas. A ação de enredar o mundo através do gesto tecedor se integra à celebração de um espaço e tempo:

A LINHA DO RIO COSTURA

o céu e a terra
a linha da terra costura
o céu e o mar
a linha do céu dobra
o inferno ao meio

as noites sussurram

que a linha do tempo
não se dobra
mas fia
teia de si mesma
e acalenta o vento
costura
a linha dos dias
(SALAZAR, 2016, p. 30)

A dimensão mística da palavra que ritualiza espaços e temporalidades se faz, ainda, manifestação da memória que se constrói a partir de fragmentos e sinais da passagem do tempo. A estrutura de “Fia ao revés” também se aproxima de uma oração, sendo as intercessoras nomeadas no primeiro verso de cada estrofe. O título indica de entrada um aceno ao retorno, ao avesso da passagem do tempo:

FIA AO REVÉS

[DA NASCENTE DO CAPIBARIBE NO SÍTIO ARAÇÁ]

oh santa rosa de todos os dias
as tuas paredes
teu chão de histórias e brisas
de folhas e da ferrugem dos barcos
os barcos todos que passam por teu horizonte
[e teu cais roçando leve
o cascalho das águas]
as tuas marcas
a tua pátina
e as vozes do tempo

oh santa fia que costura a terra ao mar
teus mistérios gozosos
teus mistérios dolorosos
teus mistérios gloriosos
teus mistérios luminosos
teu cais hoje dilacerado
teu rosário antes de pretos e putas
cortado por ruas e estrelas
teu signo de salomão

tuas cinco pontas
 tua linha de pedras árabes mouras
 todas as linhas de teu horizonte
 tapúia minha tapúia, tapúia de canindé

oh santa dos homens e das mulheres
 os trens carregados de sementes negras
 derramando seus unguentos
 espalhando o ouro negro de teu melaço
 escuta o lamento e as loas
 e no teu próximo pôr-do-sol derramai versos
 sobre o chão de pedras e mato
 pois não queremos te deixar
 quem tem dá?
 areia no mar
 e esse povo que tanto chora
 é pankará que vai embora
 (SALAZAR. 2016, p. 14-15)

O poema exalta as marcas que contam a história desse lugar e, numa exclamação às intercessoras, recorda povos indígenas da região. E se a estrutura da oração se assemelha a uma ladainha cristã, as intercessoras a quem a voz do poema recorre não coincidem com nomes dessa tradição, e indicam uma relação com sagrado mais próxima à cosmovisão indígena. As santas nomeadas pela voz do poema são apresentadas como elementos da paisagem, como nos versos “as tuas paredes / teu chão de histórias e brisas”; “teu cais roçando leve o cascalho das águas”; “teu cais hoje dilacerado” “dos trens carregados de sementes negras / derramando seus unguentos / espalhando ouro negro de teu melaço” (SALAZAR, 2016, p. 14). Nesse sentido, entendemos que a religiosidade está tão costurada ao cotidiano que toma formas concretas no espaço.

Embora a aridez seja, numa primeira leitura, a característica mais evidente do ambiente apresentado nos poemas, um olhar mais atento pode perceber a presença das águas e, por associação, da fertilidade e da vida. Além do uso de palavras do campo semântico nesse e em outros poemas, como nascente, rio, barcos, cais, mar, limo, húmus, a poeta recorre a metáforas como “cardumes de mãos” em referência aos movimentos contínuos e coletivos das rendeiras no poema “Eu queria lençóis brancos” e “cardumes de flores negras e vermelhas” no poema “Alonguei a vista”.

3.2.2 *Tecelãs do fio e da palavra*

Como é possível notar nos poemas apresentados na seção anterior, o espaço e tempo ritualizados se incorporam à subjetividade das rendeiras. Em continuidade à leitura dos poemas,

nesta seção destacaremos o lugar que o gesto tecedor ocupa no cotidiano. Para perceber de que maneira a poeta alinhava religiosidade, cenário árido e gesto tecedor, partimos do poema a seguir.

FIA ESTA CANTIGA
 desfia depois
 tecer e trançar
 fia esta cantiga
 no tear. Em *silêncio*
 como tuas tias

que teu pai foi pra roça
 vestido de noivo
 e nunca voltou
 Fia esta cantiga
 como tua mãe um dia
 sem alarde desatou

e teceu
 um coração escarlate
 no peito de Jesus
 Fia esta cantiga
 e se vires a vida
 fia bem depressa fia

Fia
 esta cantiga pra passar
 (SALAZAR, 2016, p. 12, grifos nossos)

Este canto-poema, tecido numa circularidade semântica e rítmica aponta não só para a perpetuação do gesto cotidiano de tecer *silenciosamente* como as tias, mas principalmente, para a repetição da ação de *desfiar sem alarde* e, portanto, em certa suspensão. No poema, a fiação é associada à sobrevivência, como experiência que atravessa todas as mulheres, evocando a dimensão transgressora do gesto. Essa ambivalência sobre a feitura da renda se assemelha ao duplo desígnio do bordado apontado Parker (2010 [1984]). Como vimos no primeiro capítulo, em *Trabalhos de agulha e feminilidade*, se, por um lado, o tear se estabeleceu como instrumento disciplinador para as mulheres, também foi a partir dele que elas puderam manifestar sua criatividade. Essa duplicidade intrínseca ao gesto molda a subjetividade das rendeiras, como de outras artistas do fio.

Nossa leitura de uma subjetividade moldada pelos gestos cotidianos está apoiada na análise empreendida pela pesquisadora brasileira Rosiska Darcy de Oliveira, apresentada na seção “Emergência do feminino”. Ao delinear reverberações do feminismo da diferença, a autora aponta que o corpo, entendido como materialidade humana, carrega a história em si para

defender que “a identidade feminina é tributária de uma espécie de cultura das mulheres que, como tradição, marca a experiência existencial de todas elas” (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 14-15). É na perspectiva de reconhecimento e valorização da vivência histórica feminina e de proposição de um paradigma cultural que, a partir dos anos 1970, surgiu um movimento que reconhece uma percepção do mundo diferente do masculino, não em essência, mas em experiências acumuladas.

Em outra camada, pensamos também na subversão dessa escrita que coloca em primeiro plano não a renda por si, mas o gesto tecedor, apresentando suas nuances. O poema traça uma linhagem familiar que abriga a ruptura como uma das possibilidades do silêncio. Essa é uma das formas pelas quais a poeta estabelece uma conexão entre o imaginário de subversão feminina através do fio, como Penélope, Filomela, Ariadne. A configuração de uma linhagem é elaborada também pelo emaranhado de sentidos derivados da palavra “fia”, tal como levanta Pedro Serra no posfácio:

tanto pode ser conjugação do ‘fiar’ da lavoura de fiação – num livro que é, justamente, dedicado às rendeiras pernambucanas de Gravatá do Gomes, e que amplamente explora lexemas e semas do artesanato têxtil –; como pode ser injunção fiduciária – ‘confiar’ no mundo, ‘confiar’ na arte ; por exemplo: ‘confiar’ à leitura este livro de poemas –; como pode, ainda, com alguma licença poética, funcionar como variante diatópica de ‘filha’ – no fundo, refração e síntese de uma poesia cujo trabalho de analogia dimana de um anacrônico ‘universo feminino’, um mundo de ‘filhas’, cujas figurações múltiplas (das ‘moiras’ às fiandeiras) vão fazendo vibrar, sem os constrangimentos de uma doutrina ou militância, o diapasão do poema. (SERRA, 2016, p. 58-59, grifos do autor).

Na análise acima apresentada o crítico expõe a riqueza de sentidos da palavra que funciona como eixo estruturante da obra. Evidenciando a analogia entre fiação e filiação Serra (2016) constrói sua leitura do livro em proximidade com o imaginário das fiandeiras, como também fazemos nós, mas ao final desse trecho caracteriza os poemas de Jussara Salazar enquanto uma escrita livre de “constrangimentos de uma doutrina ou militância”. O uso dessa expressão pode indicar apenas uma percepção sobre uma escrita que se alimenta estilisticamente de recursos que extrapolam o discurso ativista e político, mas nos parece perigoso associar o avizinhamo da arte à política como cerceamento da produção poética.

Ao lermos o poema de Jussara Salazar como canto do gesto tecedor em diálogo com essa percepção do corpo integrado às condições históricas, podemos pensar a ação do corpo que fia como saber incorporado através de gerações. A voz do poema, que canta como quem ensina, recupera a linhagem das fiandeiras da família nas figuras das tias e da mãe, colocando

uma diferença substancial entre o silêncio passivo das tias e o silêncio traidor da mãe, que desata os nós sociais e tece o coração escarlate. Ainda em tom de conselho a quem ouve o canto, o poema se encerra dizendo do caráter de sobrevivência contido no gesto de fiar, como nos versos “Fia esta cantiga / e se vires a vida / fia bem depressa fia” (SALAZAR, 2016, p. 12). A repetição não coincidente do gesto tecedor das tias e da mãe reforça nossa tese de ressignificação dos gestos e símbolos a partir da afirmação da existência feminina como “potencial enriquecedor de crítica da cultura” (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 87).

Nesse movimento de retorno ao passado e construção de uma linhagem, seja pelo espelhamento de gerações, como no poema anterior, ou pela evocação de figuras do imaginário coletivo, como no poema a seguir, o que percebemos é a busca de identidade, ou ainda, a descoberta de uma história das mulheres fiandeiras, a partir das experiências que marcam suas existências individuais e coletivas.

SOB O SOL MESTIÇO DESSES DIAS

klotho, a fiandeira
estende o papel sobre o chão
e sua boca sopra fios e palavras

com o fuso dourado
tece o filho dentro da mãe
tece cenas de guerra
tece um véu cintilante
trama mistérios
e o cosmo

mas os bois prenunciam:
a chuva não virá
(SALAZAR, 2016, p. 25, grifos nossos)

As imagens da fiandeira Cloto, do gesto de tecer ritualizado, e dos bois como signo da natureza evocam o diálogo que a poeta propõe com a tradição das mulheres que fiam destinos, e que leem os sinais de seu próprio tempo na paisagem. Desde o primeiro verso, que também serve de título, a poeta apresenta o ambiente árido em torno da fiandeira que “sopra fios e palavras” e tece “com o fuso dourado” vida, violência e algo de suspensão sob a figura do “véu cintilante” (SALAZAR, 2016, p. 25). A imagem da boca soprando fios e palavras, matéria e códigos de representação, registro e criação da experiência, aproxima o imaginário das fiandeiras e o substrato poético.

Vale ainda estarmos atentos à ação de estender o papel sobre o chão referida já nos primeiros versos, uma vez que a primeira etapa de trabalho das rendeiras que usam a técnica da Renascença é o de preparar o risco. Na publicação *Pontos e histórias: Renda Renascença e*

mulheres rendeiras, lemos a seguinte descrição sobre essa etapa de confecção da renda: “O risco da peça é o roteiro da Renascença. Por meio dele, o desenho pensado pela artesã é colocado no papel (...) É o risco que desenha o caminho” (FUNDO INTERNACIONAL DE DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA, 2017, p. 61). A sobreposição dos gestos cotidianos dessas mulheres, a partir de quem o livro se faz e para quem o trabalho é dedicado nomeadamente na última página, e do imaginário da artista do fio é um procedimento que atravessa muitos poemas e que, a nosso ver, potencializa a ressignificação que apontamos na introdução do capítulo.

A vivência religiosa encenada no livro, e brevemente comentada em nossa leitura sobre a ritualização do espaço e tempo, se torna evidente no poema que apresentamos a seguir. Embora o fundo seja marcadamente cristão, a espiritualidade se estabelece para além das fronteiras dessa tradição; associado a isso, e talvez por complementariedade, a religiosidade que se apresenta nos poemas não se caracteriza pela caráter institucional, mas pela prática comunitária.

Nos versos a seguir, a voz do poema é de quem tece a si mesma, como uma rendeira que observa a paisagem que atravessa seu gesto tecedor.

DOS OITIS BOIANDO NO AÇUDE AO MEIO DIA
 das papoulas que sangram ao entardecer
 das vigas em forma de cruz no teto
 dos rebanhos murmurando amém
 dos cães latindo em fúria
 deste vazio pleno sem esquinas
 carne
 mastigada à luz do sol
 é que teço artérias em labirinto
 fendas
 laços no algodão
 entre um silêncio e outro
 que vem de ti, lavoura de mim
 (SALAZAR, 2016, p. 19)

Como canto que conta a história de um grupo, o poema apresenta elementos que inserem o leitor no cenário, a princípio, silencioso, mas atravessado pelas papoulas, o rebanho, e os cães. As flores de cor vermelha, que no poema sangram, estão associadas, dentre outros sentidos, ao sacrifício de Jesus Cristo. Assim, o entardecer também reforça nossa hipótese de que a poeta lança mão de signos sutis para enunciar a religiosidade que marca o cotidiano das rendeiras.

O verso “teço artérias em labirinto” (SALAZAR, 2016, p. 19), para além do sentido de um corpo que tece a si mesmo imbricado no ato criativo, evoca uma outra tradição têxtil. Como é possível ler em texto publicado em 2016 no portal Paraíba Criativa, o labirinto é uma técnica derivada de trançados europeus disseminados no Brasil pelos colonizadores portugueses no contexto do século XVII, que consiste em desfiar o tecido, criando fendas para então unir os fios com linha e formar desenhos. A corrosão do tecido serve como metáfora ao procedimento empreendido pela literatura que reescreve os símbolos e inaugura novos mitos: trazendo para o poema os vazios da renda, Jussara Salazar costura as subjetividades das fiandeiras “entre um silêncio e outro” (SALAZAR, 2016, p. 19).

Em *A traição de Penélope*, Lucia Castello Branco propõe um gesto de atenção às manifestações silenciosas de insubmissão e, mais, de afirmação das existências a partir das margens da tradição. Uma das premissas de seu estudo sobre a memória, ou ainda a desmemória, é a desconfiança do tempo como um *continuum* e aposta nas rupturas, fragmentações e lacunas. Recuperamos esse texto, sobretudo a seção intitulada “Vozes da desmemória feminina”, na qual a autora traça um percurso teórico sobre as características de uma linguagem que se faz desde o vazio, o invisível, por entender que em Fia encontramos “uma linguagem dos afetos, dos rumores, dos gemidos, dos silêncios” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 68).

Para abordar a escrita, que se constrói desde um lugar de exílio estabelecido pelo patriarcado como terreno do feminino, Castello Branco (1994) recupera a imagem da renda, sugerida por Ana Maria Portugal Saliba, para pensar o feminino do ponto de vista psicanalítico, “como um lugar de vazio, mas de um vazio estruturante, bordejado por linhas que compõem desenhos que por sua vez compõem outros vazios” (p. 65). Essa metáfora nos permite aproximações com a escrita de Jussara Salazar à medida em que vemos o entrelaçamento do espaço a temporalidades múltiplas, num esforço de insistir “contra – negação e encostamento – o cancelamento do futuro” (SERRA, 2016, p. 62). Uma voz se levanta em meio a uma paisagem marcada pela aridez e violência nos versos de “Senhor”:

SENHOR
 que nossas vacas andem prenhes
 e as ovelhas plenas de lã
 que a chuva prepare a terra
 no estrume pungente da manhã
 e fecunde os campos
 Senhor, dai-nos o canto
 dos doidos desenganados
 dos lobos esganiçados e os frutos senhor
 bicados marcados apodrecidos no chão

em que os pássaros os estranhos pássaros
 revolveram exalando semeando
 transpirando latejando
 revirando a terra em busca de outro amanhã.
 (SALAZAR, 2016, p. 23)

Há uma identificação com os marginais, com os que não são percebidos enquanto sujeitos, mas animalizados. Em oposição à fartura clamada nos primeiros versos, nos deparamos com os frutos apodrecidos no chão, desprezados. Chama atenção, ainda, o gesto dos pássaros que insistem vigorosamente em buscar vida nessa terra marginalizada, como também o faz a poeta.

Aproximando o gesto tecedor de sua escrita, a poeta lança mão da repetição como recurso que evidencia a dinâmica própria da produção da renda: um refrão ecoa e costura múltiplas paisagens.

SINTAXE
 numa lâmina de algodão
 pedras árvores estradas
 um céu grinaldas
 numa lâmina de algodão
 lembrança de morte
 carpindo o chão
 numa lâmina de algodão
 o silêncio a palavra
 um grão de sol
 numa lâmina de algodão
 estrelas negras
 um rumo um mapa
 numa lâmina de algodão
 um sonho tecido
 um tangido o nada
 (SALAZAR, 2016, p. 26)

A partir da sobreposição de imagens, a poeta constrói uma rede de signos que orbitam o gesto tecedor, começando por elementos mais concretos do espaço físico como “pedras árvores estradas” num crescente de abstrações que culmina na quebra da sintaxe “um sonho tecido / um tangido o nada”. A imagem da “lâmina de algodão”, fina e cortante, reúne a sutileza e violência intrínsecas ao gesto de reunir fios, construir imagens e sobreviver a partir da criação. Nesse sentido, vemos uma aproximação entre o que fazem as rendeiras e a poeta: “o silêncio a palavra” habitam o centro da tessitura como mediadores da experiência criadora.

Na segunda parte do livro, como mencionamos anteriormente, a poeta traça uma cartografia do ofício das rendeiras e, mais amplamente, do gesto tecedor que se apresenta no

cotidiano. Assim como a aridez e o silêncio, a tessitura feita na suspensão da madrugada se apresenta como elemento no mapa da poeta.

NA HORA DAS ALMAS

A lua risca fios
na cumeeira

A lagarta tece
um casulo
entre as vigas

Feixes de linha
perfuram
o molde bruto

Partitura
cercos
mapas aprisionados

Costurados
entre as frestas
do telhado
(SALAZAR, 2016, p. 43)

A luz e o silêncio da madrugada, que pairam sobre o telhado, formam o cenário de ação da lagarta que tece a própria casa na estrutura de outra. No poema, signos de dureza (vigas, molde bruto) e maleabilidade (feixes de linha) são aproximados pela ação insistente de romper a superfície. No interior da casa, pela ação ignorada da lagarta durante a madrugada, como também o são os trabalhos das tecelãs, inventam-se códigos cifrados e mapas de uma outra existência para essas mulheres que permanecem encerradas na esfera privada.

A coletividade é uma questão que se faz presente no livro como um todo, através da elaboração de uma linhagem, da menção a relações filiais, da nomeação de mulheres (Ana, Terezinha, Edmara, Quitéria e outras que aparecem na dedicatória). E no exercício contínuo de costurar o tecido da memória desse gesto ancestral, a poeta nos apresenta, a partir das minúcias, a figura histórica que espalhou o saber da renda entre as mulheres leigas na primeira metade do século XX:

MARIA PASTORA
 da luz tresmalhada
 Maria da agulhaafiada. Sangra
 o algodão branco
 alinhava
 a flor e a cruz. Maria de Jesus
 recolhe as folhas
 que a correnteza espalha
 Maria Pastora dos rebanhos
 das primas velhas
 dos vestidos pretos
 dos frascos de lavanda
 das bonecas de cera
 da bainha descosturada
 Maria dos frutos abertos
 no caseado
 Maria dos atados.
 (SALAZAR, 2016, p. 54)

Dado que a biografia de Maria Pastora se confunde com a história da Renascença, recorreremos à publicação *Pontos e histórias: Renda Renascença e mulheres rendeiras* para apresentá-la. Nascida em Poção-PE (mesmo povoado das rendeiras que inspiraram o livro), aprendeu a técnica da Renascença no início da década de 1930 com as freiras do Convento de Santa Tereza de Olinda, até então as únicas que conheciam a técnica e podiam produzir este tipo de renda. Ao final dos anos 1930, Maria Pastora conseguiu formar o primeiro grupo de alunas para ensinar a técnica que levou a região a se tornar referência na produção da Renascença (FUNDO INTERNACIONAL DE DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA, 2017, p. 34-35). No poema, a apresentação mais concisa e simbólica pelo verso “Maria da agulhaafiada” evoca toda violência contida na imagem da agulha que faz sangrar o tecido, e coloca outra vez em evidência o procedimento da corrosão.

Outra leitura possível para essa alusão à violência da agulha é um aceno sutil ao pacto coletivo que se estabelece entre mulheres no Brasil que são levadas, pela ausência de suporte em diversas esferas, a fazerem abortos com agulhas de tricô e crochê e, muitas vezes, morrem ou enfrentam outros problemas decorrentes do procedimento realizado em condições precárias.

As imagens de corrosão, de esgarçamento da urdidura, e da ação destruidora da agulha que esgarça o tecido e o mancha de sangue recorrentes nos versos de *Fia* estão alinhadas ao caráter de ato político assumidos pelas artes do fio na contemporaneidade, conforme assinalaram Rosa Blanca (2014) e Roszika Parker (2010 [1984]). Como exemplos de resistência política contemporânea, Rosa Blanca (2014) destaca as *Arpilleras* e as rendeiras nordestinas pelos seus modos de organização não-hierárquicos que podem ser lidos enquanto enfrentamento ao sistema produtivo.

Esse caráter político das artes do fio no contexto contemporâneo se relaciona a uma questão tecida no livro de Jussara Salazar: a subjetividade da mulher artista, neste caso em específico, a mulher artista do fio. Eliane Campello (2008), ao contrastar a vida das mulheres tecelãs nas sociedades grega e latina com as representações de figuras femininas associadas às artes do fio no âmbito dos mitos que circulam nessas mesmas sociedades, destaca a disparidade na significação atribuída a cada grupo. Enquanto no campo representativo as fiandeiras ocupam um espaço de poder, pois o conhecimento das artes do fio permite a essas mulheres tecerem o destino de homens e deuses, as mulheres no convívio social são invisibilizadas em seu gesto tecedor.

Na poética de Jussara Salazar, as fiandeiras dos mitos figuram em proximidade com as rendeiras que inspiraram o livro. Como Cloto estende o papel sobre o chão no poema “Sob o sol mestiço desses dias”, Penélope, em seu gesto destruidor, ecoa na figura de Maria Pastora, e ao lado das fiandeiras míticas vão surgindo nomes como Ana, Edmara, Terezinha – rendeiras do povoado de Poção. Como lemos no posfácio de Pedro Serra (2016), Jussara Salazar traz ao centro da leitura “o pormenor singular onde aninha a dimensão sacramental da arte e da vida” (p. 60). Ao trazer para seus poemas esse imaginário da mulher tecelã e aproximá-lo da experiência cotidiana e técnicas das mulheres rendeiras, Jussara Salazar se alinha a um veio da literatura escrita por mulheres que desafia o cânone e propõe outra história, outro bordado.

3.3 MÔNICA DE AQUINO

A série de poemas “A memória das mãos” abre o livro *Fundo Falso*, e se faz do movimento contínuo e complexo de tecer outras Penélopes. Nos versos da poeta mineira Mônica de Aquino, a tecelã ora assume a voz do poema ora parece ser rememorada por outrem. O fio condutor é a recuperação dessa figura mítica na clave da ressignificação. Nessa perspectiva, vale observar o verbete “Penélope” em Grimal (1993):

É a esposa de Ulisses, *cuja fidelidade conjugal lhe granjeou a fama e a tornou universalmente célebre* na lenda e na literatura antigas. Durante os vinte anos em que o marido esteve ausente em virtude da Guerra de Tróia, ela conservou-se fiel aos votos matrimoniais, sendo, de entre as mulheres dos heróis que participaram em tal guerra, praticamente *a única que não sucumbiu aos “demónios da ausência.”* (p. 364, grifos nossos).

Penélope é definida a partir de sua relação matrimonial com o herói Odisseu e, ainda, da sua virtude em preservar-se fiel ao marido ausente. O texto se estende descrevendo, em

seguida, as origens da tecelã; as possíveis circunstâncias de seu casamento; a partida do marido para a guerra; a dificuldade de Penélope em manter a ordem no palácio; e então menciona o artifício criado pela tecelã para enganar os homens que a incomodavam insistindo que ela escolhesse algum deles como marido, dado o improvável retorno de Odisseu.

Daí vemos que, para além do épico que narra sua jornada, a figura de Odisseu permaneceu como referência para a história de Penélope. É menos pelos seus gestos, e mais pela figura do marido, que a subjetividade da tecelã ganha contornos. Assim, a fidelidade se estabelece como o elemento central dessa figura na cultura patriarcal, embora haja outras versões de seu mito em circulação no ciclo pós-homérico, conforme Grimal (1993, p. 364).

De modo a organizar nossas análises, assim como fizemos com o livro de Jussara Salazar, traçamos dois eixos de aproximação aos poemas que convergem entre si. Nossa proposição é, portanto, essencialmente um recurso de balizamento da leitura e não pretende encerrar os textos em seções estanques.

3.3.1 *A escrita de outras Penélopes*

No prefácio de seu livro dedicado aos estudos de recepção dos clássicos, Lorna Hardwick (2003) destaca o lugar ocupado pelos textos no horizonte cultural da Antiguidade Clássica. Segundo a estudiosa, “no mundo antigo, os textos discutidos não eram mantidos em torres de marfim. Quer sejam orais, escritos, construídos ou encenados, eles constituíram uma parte vibrante da cultura comunitária e seus valores e disputas de poder muitas vezes contestados.”³⁸ (HARDWICK, 2003, n. p., tradução nossa). É certo que a relação da humanidade com os textos assumiu diversas configurações, se o arco temporal considerado abarcar desde quando as histórias circulavam apenas via oralidade até a contemporaneidade. Apesar das radicais diferenças, um traço permaneceu: a narratividade como forma de compreender a si e aos outros.

Construir narrativas sobre o mundo e comunicá-las à sociedade, por muitos séculos, como vimos na seção “Escrita: poder individual e coletivo”, foi privilégio dos homens, os quais estabeleceram temas e modelos literários. Virgínia Woolf, em seu conhecido ensaio sobre as mulheres e a ficção, elabora uma analogia sutil e potente sobre o exercício criativo:

³⁸ Texto original: “in the ancient world, the texts discussed were not kept in ivory towers. Whether they are oral, written, built or performed they constituted a vibrant part of community culture and its often-contested values and power struggles”.

A ficção, quer dizer, o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda sim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes estar preso é quase imperceptível. [...] Mas quando a teia é puxada meio de lado, enganchada pela borda, rasgada na metade, é que se lembra que elas não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas; essas teias são o resultado do sofrimento de humanos e estão inteiramente presas as coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora (WOOLF, 2014 [1929], p. 64).

Se a composição se realiza no entrelaçamento dos sentidos, e esse movimento está inserido em um lugar e tempo, ainda que dele possa se afastar pelo exercício imaginativo, seria um equívoco desconsiderar o contexto que cerca esse texto. Se o gesto tecedor é o mesmo, interessa-nos, nesta seção, delinear as nuances inaugurais das Penélopes de Mônica de Aquino.

Os treze poemas da série em estudo dão a ver o gesto duplo de tecer e destecer e ressignificam silêncios, espaços, tempos e subjetividade da tecelã. Como veremos na leitura dos poemas, o corpo que tece está em luta com a matéria, o que pode ser lido enquanto metáfora da construção de outras narrativas sobre as tramas do cânone. Nesse sentido, desfilar é ação imperativa para que seja possível tecer outra urdidura.

A abertura da série com o poema “Penélope Insone” nos coloca diante de uma sequência de movimentos da tecelã. Esses gestos revelam camadas de sua subjetividade que não coincidem com o arquétipo da esposa fiel que ecoou com mais força através de milênios na cultura ocidental.³⁹

Completar a urdidura do dia
saber do manto o desenho exato

saciar toda fome de geometria
conhecer o trabalho, no limite dos olhos.

Recriar-se inexata sem simetria
até terminar o diagrama de escolhas.

Só então destruir, com agulha e tesoura
cada amor imaginado.

Conservar apenas a memória das mãos
sobre o tecido, o percurso do fio

a desfazer o possível antes da aurora.

³⁹ Grimal (1993) aponta, ao final do verbete dedicado à Penélope, a existência de outras narrativas sobre a tecelã no ciclo pós homérico, segundo às quais ela não só teria vivido paixões na ausência do marido, mas “teria ido cedendo sucessivamente aos cento e vinte e nove pretendentes e teria concebido o deus Pã, como fruto de tais amores” (p. 365). Essas versões, no entanto, não circularam com a mesma força que o arquétipo associado à tecelã.

Penélope dissolve-se na hipótese:
quer conhecer, em detalhes, o manto
que a separa do outro.

Tece o pano como quem toca
o corpo de um homem, de cem homens

desfaz a mortalha como se destruísse um véu.

Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa
e mancha, com sangue, a colcha de promessas.

Mas ante isso:
recusa o passado seus retalhos
prefere o que ainda não aconteceu

enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.
(AQUINO, 2018, p. 19-20)

O gesto tecedor e o desejo de destruição se imbricam nos dias e noites de Penélope. O manto destecido guarda a memória das mãos que recriam o corpo da tecelã a cada noite insone de trabalho. A destruição se converte em método de autoconhecimento e feitura do manto, mas a memória tátil com o tecido não é nostálgica ou afável. O gesto de desfazer causa feridas no corpo e esgarça a trama de si, do pano. A comparação entre a destruição da mortalha e de um véu, que aproxima os ritos de morte e matrimônio, é uma analogia que ecoa na série, e pode ser lida enquanto aceno à gradativa anulação da subjetividade imposta socialmente às mulheres à medida em que se tornam esposas e mães.

Para abordar essa questão, retomamos Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]), uma das referências basilares de nossa pesquisa, como é possível notar desde o primeiro capítulo. Sobre a relação entre as práticas sociais e a construção do imaginário, ela destaca que os ritos de passagem da infância para a vida adulta para cada um dos gêneros são lidos como instrumentos de manutenção das hierarquias através de gerações. Enquanto os meninos vivem, por ritos e práticas cotidianas, um rompimento com o tempo da infância e com o espaço privado ao entrarem na vida social, espera-se das meninas que permaneçam estritamente ligadas a este espaço, mesmo na vida adulta, através do casamento e maternidade (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 46-54). A anulação da subjetividade à qual nos referimos se apresentava mais evidentemente às mulheres nos séculos passados, através da limitação de direitos civis, dentre os quais o acesso à educação formal, o direito ao voto, a autonomia financeira e o direito a viajarem sozinhas. Ao terem sua experiência do mundo limitada ao espaço privado, a identidade dessas mulheres estava reduzida aos papéis sociais que essa esfera lhe permitia exercer.

Essa busca por identidade figura no movimento feminista como um processo contínuo que assumiu configurações diferentes de acordo com as demandas de cada tempo, de cada geração, como apontamos no primeiro capítulo e, segundo Oliveira (2012 [1991]), a contemporaneidade vive “os anos de emergência do feminino” (p. 23). Isso significa que, para além da garantia de igualdade de direitos, demanda primeira do feminismo, as mulheres anunciam novos paradigmas culturais, experiências da vida privada que permaneceram ocultas. Importa dizer que essa valorização das experiências do espaço privado não se realiza no sentido de determiná-lo como espaço a ser ocupado exclusivamente pelas mulheres, mas para que essas experiências e saberes sejam compreendidos como elementos de subjetivação em constante ressignificação.

Nos poemas aqui estudados, o espaço privado se dá a ver através de imagens que denotam violência em contraposição ao ideal de abrigo seguro. Essa parece ser uma tônica da poesia contemporânea da América Latina, como apresenta Anelise de Freitas (2019), no artigo “Poéticas da América Latina e a casa: o corpo em delírio”, no qual a pesquisadora defende:

O estudo da *casa* como um *topos* representa pensar questões da identidade através do corpo, isto é, o corpo atuaria como o fio condutor da experiência e isso seria diretamente relacionado ao processo identitário. Nessas textualidades contemporâneas, o corpo apresenta-se como um lugar na construção das poéticas porque também é ele que pode dar conta da linguagem, que reduziria tudo ao lugar do significante. (DE FREITAS, 2019, p. 4)

O corpo e a casa figuram na centralidade dos poemas de Aquino (2018). O gesto tecedor, que historicamente esteve associado ao espaço doméstico, se expande e cobre “o reino, a ilha, a viagem”. Em “Penélope dentro da noite”, as mãos da tecelã desfiam a relação entre o espaço do quarto e a segurança.

Teço com as linhas das mãos
a cada ponto sua imagem é mais próxima
teço a mortalha que guardará gerações.

O sudário se enreda na casa, língua de musgo
sobre um barco fantasma, certa ideia de oceano
e partida.
Continuar tecendo, tecendo, até que a renda cubra o reino,
a ilha, a viagem.

Mas os olhos habitam pássaros do quarto:
de que penas é feita esta brisa em leque
que as mãos balançam no intervalo dos fios
de que penas a noite que o travesseiro guarda
de que bicos e sangue esta sombra.

Ao meu lado, o travesseiro que abrigou um homem
 aguarda a aurora (dentro da noite)
 como depenar esta ausência refazer um pássaro
 que abandone a mentira doméstica
 com as penas, recosturar a rapina
 matar o cão, os seus olhos.

Sempre foi rapina esta maciez do quarto
 teu travesseiro vago, eu, aprendiz de uma vingança.
 (AQUINO, 2018, p. 27)

Assumindo a voz do poema, a figura de Penélope assume também sua corporeidade: tece a mortalha “com as linhas das mãos”, manto tecido em ambiguidade, posto que significa, a um só tempo, fidelidade e falseamento. No verso “a cada ponto sua imagem é mais próxima”, vemos recuperada a metáfora do gesto de fiar o destino, atribuição das Moiras na mitologia grega. Penélope opõe a abstração das experiências de Odisseu à concretude do gesto das mãos que tecem. No interior do quarto, espaço de intimidade, ela se pergunta sobre os pássaros mortos na feitura do leque e dos travesseiros e quer recosturar o pássaro, símbolo de liberdade para que “abandone a mentira doméstica”. Uma ave de rapina que mate o cão da fidelidade. Sozinha, Penélope tece o manto de morte e uma vingança.

Seguindo o percurso de corrosão do arquétipo, a poeta desloca os sentidos do silêncio e da obediência, e ressignifica o gesto tecedor em “Penélope Mentirosa”.

De noite desfaz, obediente
 a fera que a carne abriga
 e regressa à partida: a espera indefinida.

De dia, é outro o desejo
 tece a mortalha com o silêncio
 de ter de casar-se outra vez

(presa entre duas promessas)

mas Penélope mente: o que quer é a solidão.

A fidelidade é um cão.
 (AQUINO, 2018, p. 21)

A ambiguidade vivida por Penélope, que à noite obedece à pulsão de destruição e durante o dia cria “com o silêncio / de ter de casar-se outra vez” (AQUINO, 2018, p. 21), costura duas camadas sobrepostas, para mantermos a metáfora. No jogo entre ruptura e permanência, as obrigações sociais se convertem em fio para tecer o manto de morte do sogro, destecido cada

noite, e só através da mentira, do artifício, é que a tecelã alcança, não a fidelidade, mas a solidão desejada.

Como Manuel da Costa Pinto aponta na orelha de *Fundo Falso*, se no discurso da tradição tecer a mortalha para o sogro é símbolo da fidelidade ao marido, nos versos da poeta mineira o gesto tecedor dá ritmo à construção da subjetividade da tecelã e “acaba por desvelar aquilo que há de irreduzível, ingovernável, na dinâmica do desejo” (PINTO, 2018). O gesto de tecer um manto de morte para o sogro evoca tanto a simbologia de encerramento do vínculo conjugal com o marido de quem ela não tinha notícias, quanto a lembrança ao sogro de que ele, como todos, era humano e, por isso, mortal.

O que se anuncia na tecelagem dessas Penélopes é uma obediência ao desfazimento, movimento que se articula ao pensamento de Lucia Castello Branco sobre textos de memória que não pretendem edificar senão ruínas. Em *A Traição de Penélope*, a pesquisadora aponta, como traço da escrita feminina, uma consciência de sua diferença com o masculino e uma escritura a partir da margem, do exílio que busca “se fazer ouvir em sua outridade. Não o modelo unissex, mas a diferença. Não o canto paralelo, mas o canto transversal” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 62). Ao destacar a diferença entre feminino e masculino, uma vez mais, o que se busca não é o retorno ao eterno feminino, mas uma descentralização, uma desterritorialização das subjetividades femininas. Esse canto de exílio e desfazimento do espaço privado enquanto território protegido pelo feminino se evidencia, por exemplo, no poema “Penélope urgente”.

Primeiro, desfiz a mortalha
como de hábito.

Mas a noite ainda era vasta.

Inventei, então, um presságio
há muito a destruir:

colcha, tapete, rede

este vestido de renda

a trama da cadeira

a cama

a mesa posta.

A agulha é lenta, lenta

a tesoura é lenta

a amor é lento

destruir me rouba a noite
e as estrelas.

(AQUINO, 2018, p. 29)

Esgarçando o tecido das expectativas sociais, que atribuem às mulheres o dever de cuidar da casa e recosturar os objetos cotidianos que se gastam com o tempo, Penélope assume a missão de desfilar objetos comuns “colcha, tapete, rede”, mas também “vestido de renda” – que pode ser lido como símbolo de uma identidade feminina – e objetos mais íntimos, como a cama – que podemos ler enquanto marca da vida conjugal. Agulha e tesoura, instrumentos da tecelã, figuram aqui em paralelo ao amor: a pressa em destruir se opõe à lentidão do trabalho. Assim, a tecelã gasta a noite no desfazimento da casa.

A visão paradoxal que o imaginário masculino construiu sobre a mulher como o ser que, a um só tempo, é inferior e perigoso, aproximou as mulheres do signo da natureza, como parte do mundo que pode ser submetida aos modos de vida do masculino, e, no entanto, permanece como potencial desorganizador da cultura (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 47). A análise de obras que reescrevem os mitos abre caminho para pensarmos outras subjetividades, tanto para as mulheres que figuram nos textos (como Penélope), quanto para as que os escrevem (como Mônica de Aquino). Ainda em diálogo com Campello (2008), pensamos os efeitos da tessitura de novas subjetividades para as mulheres:

Um dos percursos mais consistentes na busca da identidade (tanto no nível da realidade quanto no do simbólico) é o da mulher-artista, pois a obra de arte por ela produzida, sem dúvida, interfere na cultura e traz como consequência uma série de transformações tanto para a autora quanto para a sociedade na qual ela se insere. (p. 46)

Em lugar da identificação entre feminino e natureza pelo viés determinista, nos interessa pensar quais potencialidades residem na enunciação de uma experiência partilhada culturalmente, para além das vivências individuais.

3.3.2 *Linhagem de corrosão*

Se na seção anterior nossa leitura dos poemas buscou delinear as nuances inaugurais das Penélopes, nosso interesse, a partir daqui, será apontar como os poemas de Mônica de Aquino endossam o coro das escritoras que tecem uma tradição literária palimpséstica ou, o que

chamamos aqui de linhagem de corrosão. No poema “Penélope silenciosa”, a tecelã propõe um desafio a Odisseu: inventar com o movimento dos dedos.

Teço uma ideia de Troia
 você está na sobreposição de três fios
 teço a guerra na mortalha
 posso inventar outra moira
 matar uma cidade ou ilha
 ninguém conhece os motivos
 que as mãos, agora, inventam.

O que fazem tuas mãos, Odisseu
 neste duelo de formas
 fantasmas sobre as minhas
 incapazes de duelar com agulhas
 e linhas
 desafiam que labirinto as escolhas:
 ganha a minha mão o homem capaz
 de tecer.

Cem homens dentro do átrio
 no lugar do arco, sentar-se,
 em silêncio
 não o movimento do braço
 mas dedos, inventar uma pele
 Troia é a noite
 ganha a minha mão quem descobre
 outra Ítaca.

Sim, ele tece uma casa
 sobre a memória
 infiel à volta à guerra
 açula a lembrança, a espera
 aproxime-se, homem que desconheço:
 ganha a minha mão quem desperta
 a raiva do cão.

As mãos sobre as minhas abertas
 a tecer outras linhas: a moira sorri
 corta um fio, amarra, ignora o tempo.
 Sente-se aqui, tecelão.
 (AQUINO, 2018, p. 31)

Assumindo a subjetividade de quem tece destinos, Penélope coloca em evidência o poder a ela atribuído por conhecer a técnica de inventar com as mãos, trabalho secreto. Desafiando Odisseu, Penélope desafia as relações hierárquicas estabelecidas entre habilidades de combate e saberes transmitidos entre mulheres, escancarando a incapacidade do herói (e dos homens em geral) em trabalhar com agulhas e linhas. Na cena enunciada pela tecelã, não interessa a habilidade do arco ou a força do braço, mas o movimento dos dedos, capazes de inventar outra realidade com o fio.

Os dísticos que iniciam com as palavras “ganha a minha mão” ecoam como refrão e apresentam, em lugar dos valores impostos pelo masculino, a expectativa de Penélope. É ela quem convida o homem a se aproximar, ela quem tece seu destino junto da moira, quem convida o tecelão a sentar-se. Vemos anunciar-se nos versos um silêncio associado não à submissão, mas à suspensão da fala enquanto as mãos tramam⁴⁰. Tecer, descobrir outra Ítaca e despertar a raiva do cão representam a abertura a possibilidades não previstas na narrativa oficial.

A intertextualidade poderia ser a palavra-chave de nossa análise, não fosse a corrosão da narrativa tradicional um traço que diferencia a composição de nossa poeta. Como foi possível notar nos textos até aqui apresentados, são as experiências do espaço privado e os gestos da tecelã que ocupam o primeiro plano nos versos de Aquino (2018) em contraste às aventuras e virtudes do herói narradas na *Odisseia* de Homero. Através da ressignificação, as Penélopes de Mônica de Aquino expressam facetas dissonantes à tradição.

Rosiska Darcy de Oliveira (2012 [1991]), ao escrever sobre o mito de Antígona como figura mítica que encena a incursão das mulheres no espaço público, destaca a presença e contínua reescrita dos mitos nos mais diferentes contextos culturais. Para ela, são textos que “chegam a nós sempre os mesmos, mas reinventados. Despertam sentimentos contraditórios, uma espécie de memória do já vivido – e por isso reconhecível –, mas também a surpresa do inédito” (OLIVEIRA, 2012 [1991], p. 43). Se é inegável que os mitos foram reencenados e reescritos também por homens, o interesse particular nesse processo empreendido pelas mulheres reside na diferença de sua visão da cultura em relação a eles.

Nossa leitura dos poemas como parte de uma linhagem de corrosão se apoia em estudos da crítica feminista, dentre os quais o de Eliane Campello (2008) e o de Gilbert e Gubar (2000 [1979]), pois ambos abordam a relação que as escritoras estabelecem com a tradição. Para além de pensar a presença da tradição na escrita de mulheres, essas estudiosas propõem uma visão sobre os efeitos que os textos de autoria feminina geram nas tramas do cânone.

Em seu artigo já mencionado em nossa leitura dos poemas de Salazar (2016), Eliane Campello (2008) defende que a escrita palimpséstica dos mitos que encenam a relação mulher e gesto tecedor é de profundo interesse para a crítica literária feminista. Isso porque, ao dialogar com esses mitos e conseqüentemente com os valores, estruturas de poder e conflitos das sociedades que os conceberam, essa escrita rasura o discurso oficial e inaugura novos lugares e subjetividades para as figuras femininas. Ao contrário de uma obediência às hierarquias sociais,

⁴⁰ Na costura das poéticas, lembremos que suspensão semelhante a essa emerge no poema “Fia esta cantiga”, de Jussara Salazar, apresentado algumas páginas atrás.

dentre elas o cânone, o que vemos na poética de Aquino (2018) é uma obediência à desorganização, ao desfazimento: “destruir me rouba a noite / e as estrelas” (p. 29).

De modo a evidenciar a recorrência desse movimento duplo de rasura e reescrita dos mitos e de figuras associadas ao gesto tecedor, Campello (2008) traça uma linhagem de autoras desde os anos 1950, de contextos culturais diversos, dentre as quais *Vulgo Grace*, de 1977, e *A Odisseia de Penélope*, de 2005, ambos escritos pela canadense Margaret Atwood; *Antígua vida mia*, publicado em 1995, e escrito pela chilena Marcela Serrano; *O penhoar Chinês*, de 1984, da mineira Raquel Jardim; *A sentinela*, de 1994, da gaúcha Lya Luft; e o conto *A moça tecelã*, de 2000, escrito por Marina Colasanti. De nossa parte, acrescentamos à linhagem no cenário da poesia, *Teia*, de Orides Fontela, publicado em 1996; os poemas de Lu Menezes, publicados em *Gabinete de Curiosidades*, de 2016, e, do mesmo ano, *Fia*, de Jussara Salazar.

Traçar e ampliar essa linhagem se justifica não apenas pela importância de estudar o movimento de rasura, de desfazimento, mas também pelo diálogo que autoras constroem nesse processo de escrita. Em entrevista sobre seu fazer poético, numa pergunta específica sobre essa série de poemas, Mônica de Aquino comenta: “Foi a leitura de Penélopes de outras poetisas que me despertou para as minhas. E foi a personagem que me convidou para perto de outras figuras míticas, que seguem movendo minha escrita” (MALLOY; PELINSER; CEI, 2016, p. 269)⁴¹.

Esse movimento de leitura de outras poetisas que impulsiona a escrita foi apontado por Gilbert e Gubar (2000 [1979]) como um traço da escrita de mulheres. Ao analisarem a literatura inglesa de autoria feminina do século XIX, as teóricas afirmam que “a mulher escritora – e veremos mulheres fazendo isso repetidas vezes – procura um modelo feminino, não porque ela queira cumprir obedientemente as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas porque ela deve legitimar seus próprios esforços rebeldes”⁴² (GILBERT e GUBAR, 2000 [1979], p. 50, tradução nossa).

Como indicam as teóricas, a relação que escritoras estabelecem entre si não se caracteriza, portanto, pela negação, tal como na teoria de Bloom (2002 [1973]) sobre a angústia da influência. Estruturado a partir de um horizonte literário cujos pilares e modelos são exclusivamente masculinos, seu estudo não aborda questões próprias a composições como a de nossa poeta. Aliás, no prefácio de seu livro é evidente seu incômodo com pesquisadores que escrevem suas análises considerando o contexto social e político que reverberam no texto: “a

⁴¹ A entrevista se deu quando *Fundo Falso* ainda não havia sido publicado, mas vencido a edição de 2013 do concurso Prêmio Cidade de Belo Horizonte.

⁴² Texto original: “the woman writer – and we shall see women doing this over and over again – searches for a female model not because she wants dutifully to comply with male definitions of her “femininity” but because she must legitimate her own rebellious endeavors”.

politização do estudo literário destruiu o estudo literário, e ainda pode destruir a própria cultura erudita” (BLOOM, 2002 [1973], p. 18).

Em sua análise, para que um poeta possa se afirmar na tradição literária, é necessário que lute contra seus predecessores sob o risco de ser tomado pela influência de textos anteriores em seu ato criativo. A ele interessam apenas os “poetas fortes”, as “grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (BLOOM, 2002 [1973], p. 54). Esse modelo bélico se alinha à cultura patriarcal e contrasta com a dinâmica adotada pela linhagem de corrosão que defendemos existir entre escritoras e, a seguir, caracterizamos mais precisamente. Como apontam Gilbert e Gubar (2000 [1979]), os processos vividos pelas escritoras não é o avesso do modelo proposto por Bloom, uma vez que “sua batalha, no entanto, não é contra a leitura do mundo pelo precursor (masculino), mas contra a leitura dele sobre ela”⁴³ (p. 49, tradução nossa).

The Madwoman in the attic, de Gilbert e Gubar (2000 [1979]), se estabeleceu como uma referência para estudos de crítica feminista por sua proposta ousada de mapear escritoras inglesas do século XIX. E se é verdade que a sociedade, as condições de produção e o sistema literário daquele contexto guarda diferenças com o que temos no Brasil por questões históricas, também é certo que a análise empreendida pelas estudiosas lança luz sobre a relação que as escritoras estabelecem com o cânone. Enfim, nas formulações de Gilbert e Gubar (2000 [1979]) encontramos aporte teórico para defender a existência de uma linhagem de corrosão, sobretudo a partir do conceito de duplicidade que elas indicam como uma característica de todas as escritoras.

A teoria de uma dupla voz como estratégia que perpassa a escrita de mulheres, levantada por Gilbert e Gubar (2000 [1979]), nasce de uma observação a estudos de crítica feminista que usavam o modelo de colonialismo de Frantz Fanon para descrever os vínculos estabelecidos entre os gêneros, e a percepção de um traço diferencial entre os dois regimes de dominação: apesar das práticas de apagamento, colonizados tem uma história e linguagem anterior à dominação. Nesse sentido, “com apenas um idioma à sua disposição, as escritoras da Inglaterra e da América precisavam ser ainda mais adeptas do discurso ambíguo do que suas colegas colonizadas”⁴⁴ (GILBERT e GUBAR, 2000 [1979], p. 74, tradução nossa).

⁴³ Texto original: “her battle, however, is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of her”.

⁴⁴ Texto original: “with only one language at their disposal, woman writers in England and America had to be even more adept at doubletalk than their colonized counterparts.”

Nos poemas de Mônica de Aquino que integram nossa pesquisa, essa dupla voz se evidencia certamente na reescrita da figura de Penélope, mas se expande através do ritmo das imagens encadeadas e em crescente tensão, como em “Penélope dentro da noite”, na ritualização de um gesto tecedor que enuncia duplicidade como método em “Penélope mentirosa”, ou no contraste entre a abstração das viagens e a concretude da luta entre tecido, agulha e tesoura, como em “Penélope paciente”.

Com muita disciplina de gestos
faz da espera um projeto abstrato

resistência, desafio aos dias.

O que há de concreto é a luta
entre fio tesoura pano

entre planos e recusa de escolhas
Ulisses vira uma ideia.

É a si que Penélope espera.
(AQUINO, 2018, p. 24)

Subvertendo, pois, o que é próprio do espaço privado e íntimo, sustentamos que a série de poemas aqui apresentada se inscreve na linhagem da literatura de autoria feminina contemporânea, na qual os mitos são evocados e reescritos a partir de um procedimento de rasura no discurso oficial. Mônica de Aquino (2018) elege Penélope como figura arquetípica a ser reescrita e, costurando sobre o tecido do cânone, dá a ver a urdidura de uma memória feminina que se faz “na sobra do exercício: tecer, destecer, / construir uma ruína sem vestígios” (p. 33).

4 COSTURAR: ESCRITA, PENSAMENTO, GESTO

As três palavras que orientam este capítulo são elementos chave para cumprirmos a proposta central de nossa pesquisa: delinear como o gesto tecedor figura na poesia brasileira contemporânea. Os textos em estudo apresentam estéticas e dicções distintas, o que exigiu de nossa parte um esforço analítico variado, ao mesmo tempo que permitiu entrever a pluralidade abarcada por este horizonte temático. Como brevemente indicado na introdução, e detalhado no capítulo anterior, Jussara Salazar e Mônica de Aquino estruturam seus poemas em torno da subjetividade das fiandeiras na clave da resignificação. Ambas se valem de alguns procedimentos da tecelagem na elaboração poética, e evocam o discurso da tradição para com ele tecer um “canto transversal”, retomando a analogia de Lúcia Castello Branco (1994, p. 62) sobre a escrita do exílio feminino.

Por apresentarem narrativas não convergentes à tradição, estes e outros textos podem ser lidos como parte do que nomeamos no capítulo anterior linhagem de corrosão. O texto de Edith Derdyk, por sua vez, revela imagens e questões disparadas pela manipulação dos fios, e por uma investigação poética que se avizinha dos procedimentos de corrosão através do gesto de costurar ou tecer tramas no espaço. Sua escrita, fundada na experimentação, abre outros caminhos de leitura para o gesto tecedor e a produção de pensamento em si, ao colocar em questão a linearidade, o sentido único, e as fronteiras dos gêneros textuais.

A costura de seu texto à nossa pesquisa se orienta a partir de três perguntas que conduzem a escrita deste capítulo, cujo objetivo é analisar de que forma o gesto tecedor dispara outras formas de pensar: a) Qual narrativa Edith Derdyk apresenta neste livro que se move entre poesia, ensaio e teoria? b) Como a escritora se apropria da costura em sua escrita? c) O que emerge do atravessamento de gestos da costura e escrita?

Seguindo o mesmo método adotado no segundo capítulo, nossa aproximação ao *Linha de Costura*, de Edith Derdyk (2010), se articula a outros textos que apresentam questões afins e nos permitem expandir sua leitura. Nesse sentido, figuram neste capítulo reflexões de Henri Focillon (2012) sobre a mediação que as mãos exercem na experiência humana do mundo, noções de escrita performática conceituadas por Lia Duarte Mota (2016), contribuições de Paul Zumthor (2018) acerca das implicações do corpo nos textos literários, e algumas proposições filosóficas de Vilém Flusser (2014 [1991]) sobre os gestos das mãos.

4.1 EDITH DERDYK

Linha de Costura é um livro da artista plástica, educadora e escritora Edith Derdyk, publicado pela primeira vez em 1997, e reeditado em 2010. Desde os anos 1980, quando se formou em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, ela se dedica ao estudo do fio e explora as possibilidades desse material junto a suportes variados, dentre os quais plástico, papel e tecido. Em entrevistas, a artista sempre destaca a centralidade da linha em sua investigação dos materiais e formas, desde o desenho no papel até suas costuras do espaço, que começaram a nascer a partir de 1997 (BAMONTE, 2008). Sendo a nossa investigação sobre sua escrita, interessam-nos suas outras costuras por entendermos que há um *continuum* entre as experimentações verbais e não verbais.

A porosidade entre as linguagens é uma marca do trabalho de Edith Derdyk, e a experimentação, um fio que conduz sua criação artística. Aliás, como destaca Ana Beatriz Bahia (2002), o entrelaçamento de linguagens e recursos distintos é um traço da arte que surge na esteira dos questionamentos levantados pelo Modernismo, como apontamos no primeiro capítulo, na seção Arte têxtil e movimentos feministas. Essa abertura, ou expansão em várias direções, da criação artística também gerou movimentos de fricção entre o que se encara como texto literário ou não, questão que abordaremos na escrita de Edith Derdyk.

Na cena contemporânea, são várias as artistas que se valem da porosidade como recurso para suas poéticas e ampliam o que entendemos como texto. Esse sentido expandido de narrativa está na base da pesquisa empreendida por Rezende (2018), cujo recorte geográfico foi a América Latina. Da seleção realizada pela pesquisadora, destacamos Nazareth Pacheco⁴⁵, Anna Maria Maiolino⁴⁶ e Beth Moisés⁴⁷: o elemento têxtil é apropriado por cada artista através de técnicas ou meios particulares. Embora não faça parte da seleção de Rezende (2018), a mineira Júlia Panadés, assim como Derdyk, se movimenta artisticamente pelo desenho, costura, escrita e performance. Em seu processo criativo, o fio e as superfícies têxteis são ressignificados pela materialidade de livros costurados à mão, flâmulas bordadas, vestidos gigantes cujo

⁴⁵ Sua obra, conhecida como vestido de giletes, de 1997, expõe sentidos de violência imbricados nas modelagens das vestimentas que impõem uma forma aos corpos e subjetividades para que se adequem ao padrão socialmente estabelecido (REZENDE, 2018, p. 68).

⁴⁶ “Por um fio” (1976) é uma fotografia que apresenta três mulheres de gerações distintas, conectadas por um fio branco como a materialização de uma linhagem que se estabelece entre elas. Preso pela boca, a imagem comporta a impermanência e o rompimento como possibilidades (REZENDE, 2018, p. 134)

⁴⁷ “Memória do afeto” (2005) é uma performance criada pela artista na qual mulheres caminham juntas pelas ruas vestidas de noivas e carregam “uma espécie de urna preenchida de objetos de afeto, tais como cartas e fotografias de casamento doadas por mulheres vítimas da violência doméstica” (REZENDE, 2018, p. 58)

interior bordado só pode ser visto a partir do gesto de visitação. Do cenário internacional, são exemplos as italianas Tiziana Cera Rosco e Maria Lai, cujos trabalhos com o fio e a escrita, em certa medida, apresentam similaridades à proposta de Derdyk, o que reforça nosso argumento de que estamos vivendo uma retomada da linguagem têxtil em múltiplas direções.

Ao abordar o crescimento da visibilidade da arte têxtil na cena contemporânea, Rezende (2018) coloca em relevo a importância de pesquisas voltadas ao estudo desse movimento. Apoiada em análises de historiadoras e críticas de arte, como Julia Bryan-Wilson, Linda Nochlin e Karen Cordero, Natália Rezende defende que esse resgate do têxtil está articulado à “retomada mundial em meados de 2015 das discussões políticas acerca do gênero através do feminismo, colocando em questão a categoria do feminino e todas as associações simbólicas que o constituem, bem como seus usos, funções e representações na história” (REZENDE, 2018, p. 18).

Do ponto de vista de nossa pesquisa, essa questão orienta a percepção da produção de Edith Derdyk, seja enquanto instalações ou poesia, posto que ambas reverberam os questionamentos levantados nas décadas de 1970 e 1980 acerca dos conceitos de arte, e se conectam ao presente a partir de uma prática artística da porosidade. Na década de 1980, quando a artista iniciou suas investigações sobre o fio, ela se alimentava, conscientemente ou não, das proposições revisionistas que caracterizaram aquele momento e, desde então, passou a integrar essa linhagem artística que se apresenta em multiplicidade.

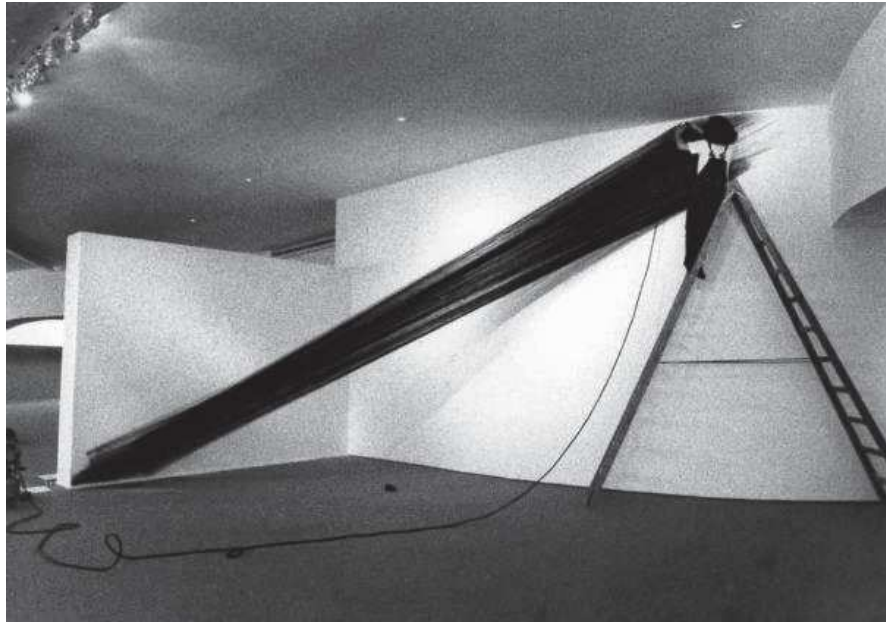
De modo a criar um cenário para nossa leitura de *Linha de costura*, e mostrar a diversidade de materiais que se imbricam no gesto tecedor de Edith Derdyk, apresentaremos a seguir alguns de seus trabalhos. O objetivo dessa pequena antologia de obras, no entanto, não é estabelecer uma linha cronológica ou um catálogo que abranja a totalidade das formas e sentidos explorados pela artista. Um acervo mais completo pode ser conhecido através de duas publicações que nos serviram nessa pesquisa: o livro *Edith Derdyk, de 1997 a 2017*, organizado pela artista juntamente a Jaffé Moraes (2018), e o dossiê publicado, em 2015, pela *Ottica Art Magazine*⁴⁸.

Nas figuras a seguir, apresentamos dois dos trabalhos que integraram a série *Rasuras*, realizada em algumas cidades do Brasil, entre 1997 e 1998, como indica Bamonte (2008). Em cada nova apresentação, o rastro criado pelas linhas pretas de algodão assumia formas particulares, interagindo com o espaço e as superfícies. Em comum, o uso da linha em rasura:

⁴⁸ Ambos estão disponíveis para consulta online, como indicado nas referências da dissertação.

em lugar de definição, o movimento de costura do espaço acena à tensão e à sensação de rompimento iminente.

Figura 7 – *Rasuras*, 1998.



Fonte: Reprodução feita a partir do livro *Edith Derdyk, de 1997 a 2017*, de Edith Derdyk e Jaffé Moraes (2018, p. 10)

Figura 8 – *Rasuras III*, 1998.



Fonte: Reprodução feita a partir do livro *Edith Derdyk, de 1997 a 2017*, de Edith Derdyk e Jaffé Moraes (2018, p. 13)

Depois de treze dias de montagem, usando 60.000 metros de linha preta de algodão e 22.000 grampos, a artista apresentou *Rasuras III*, versão que integrou a exposição realizada no Paço das Artes, em São Paulo. Como rastro, a mancha formada pela sobreposição dos fios aponta para uma passagem, uma impermanência. Fazendo vetores em várias direções, Derdyk destitui a função de contorno da linha, tradicionalmente entendida como material que delimita as fronteiras e define imagens.

Essa tensão entre as superfícies que a artista cria em seus “atos de espacialização”, como ela chama suas instalações, também pode ser percebida na sua escrita, através da proposição de expandir o que entendemos por poesia. Um dos indícios materiais que podemos evocar para evidenciar a multiplicidade e fluxo que marcam a escrita de Derdyk é o encadeamento de termos da ficha catalográfica, cuja função é classificar um texto a partir de seus aspectos formais ou disciplinares. Em *Linha de costura*, lemos as seguintes palavras-chave: arte de escrever; criação literária; percepção do tempo; literatura brasileira; poesia brasileira; metáfora; retórica. Assim, essa escrita se apresenta como rastro, mobilização de um corpo físico e textual.

Outra obra que evidencia o jogo de forças proposto nas experimentações de Derdyk é *Campo Dobrado* (2003). Nessa instalação, a linha em tensão se manifesta no espaço como agente de agrupamento e redimensionamento da arquitetura. Como indica Natália Rezende (2018), esta é uma constante no trabalho de Derdyk: “a linha em seu aspecto retilíneo é testada em relações de tensão com a arquitetura na qual se instala, criando um jogo físico que leva a elasticidade e durabilidade do material à superação de seus limites” (p. 100).

Figura 9 – *Campo dobrado*, 2003.



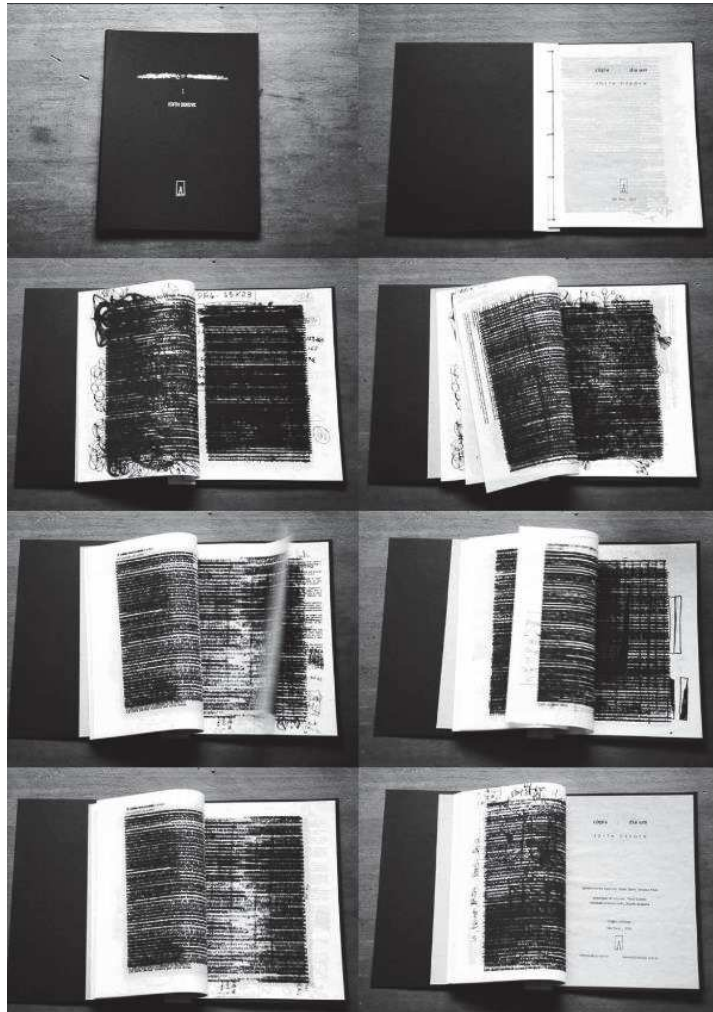
Fonte: Reprodução feita a partir do livro Edith Derdyk, de 1997 a 2017, de Edith Derdyk e Jaffé Moraes (2018, p. 21)

Das experimentações mais próximas aos procedimentos da escrita, apresentamos duas obras que evidenciam a sobreposição como método de composição. Em suportes distintos, *Buraco Negro* e *Dia Um*, ambas de 2010, apontam para o movimento de criar camadas e rasurar sentidos antigos. Nesse processo de acúmulo, os contornos das letras se perdem e a mancha gráfica parece compor uma trama no contraste entre papel e tinta. *Buraco negro* é um conjunto de 48 caixas de vidro dispostas lado a lado nas quais foram impressas, em sobreposição, anotações dos cadernos da artista. *Dia um*, por sua vez, é um livro no qual a experiência se enuncia a partir da ação de rasurar, o que podemos ler enquanto aceno aos limites da interpretação dos vestígios que se acumulam no percurso de criação.

Figura 10 – *Buraco Negro*, 2010



Fonte: Reprodução feita a partir do livro Edith Derdyk, de 1997 a 2017, de Edith Derdyk e Jaffé Moraes (2018, p. 21)

Figura 11 – *Dia um* – livro de artista, 2010

Fonte: Reprodução feita a partir do livro Edith Derdyk, de 1997 a 2017, de Edith Derdyk e Jaffé Moraes (2018, p. 67)

A composição das obras acima apresentadas pode ser descrita pelos gestos de sobrepor e rasurar. Ambos remetem ao palimpsesto tal como descreve Genette (2010 [1962], n.p.): “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”. Essa composição palimpséstica, já observada nos textos de Jussara Salazar e Mônica de Aquino, parece ser um dos caminhos empreendidos por mulheres artistas que conversam com o cânone por meio da hipertextualidade. Essa via de composição apresenta uma duplicidade intrínseca, pois o texto novo não dissimula completamente o anterior, mas cria abarcando os vestígios. Segundo Genette (2010 [1962], p. 144), a vantagem desse procedimento é “produzir objetos mais complexos e mais saborosos” do que o texto precedente.

Mesmo breve, a apresentação de algumas obras de Edith Derdyk nos fornece subsídios à leitura de seu *Linha de costura*, escrita situada, não nas fronteiras, mas no labirinto de sentidos

e possibilidades da linguagem têxtil. Valemo-nos do labirinto como metáfora à escrita de Derdyk porque em seu texto não são os limites que importam, mas os caminhos, as passagens mínimas e frestas. No livro em estudo, o fluxo é uma questão temática e formal para Derdyk, que lança mão dos gestos de costura e escrita como forma de pensar seus processos criativos, certamente, mas sobretudo como forma de percepção do tempo.

Ao vermos a ligação estreita entre literatura e filosofia que emerge dos textos da artista, ecoa na lembrança a inclinação de Jacques Derrida a um exercício semelhante. Recuperando Sartre, Camus e os surrealistas, em uma entrevista de 1989, ele coloca em evidência seu desejo de que literatura e produção de pensamento não sejam separadas. Em lugar de escolher entre os dois caminhos, Derrida escolhe costurá-los, emaranhá-los: “eu hesitava entre filosofia e literatura, sem renunciar a nenhuma das duas, buscando talvez, obscuramente, um lugar a partir do qual a história dessa fronteira pudesse ser pensada ou até mesmo deslocada” (DERRIDA, 2014, p. 45). Na contramão da lógica institucional que divide as disciplinas, Derrida busca deslocar as fronteiras entre literatura e filosofia, e defende escrita e leitura pensantes. O que nos interessa de sua proposição é a adoção de uma postura que amplia as possibilidades de encontro com um texto artístico: para além de criação estética, a literatura pode apresentar questões teóricas que sirvam à leitura do próprio texto e de outros.

Mais do que uma característica, essa é uma das linhas de força da escrita de Derdyk. Seu livro apresenta reverberações da costura no corpo que escreve, e o faz pensando o gesto de agrupar com fios, unir dimensões. Prosa poética, os textos disparados pela materialidade da linha apresentam uma contínua reflexão sobre o ato de escrita em proximidade com as questões do fio e do gesto tecedor⁴⁹. Para começar a partilhar a leitura dos textos, vale comentarmos alguns de seus aspectos estruturais, uma vez que são constitutivos do gesto de escrita que neles se encena.

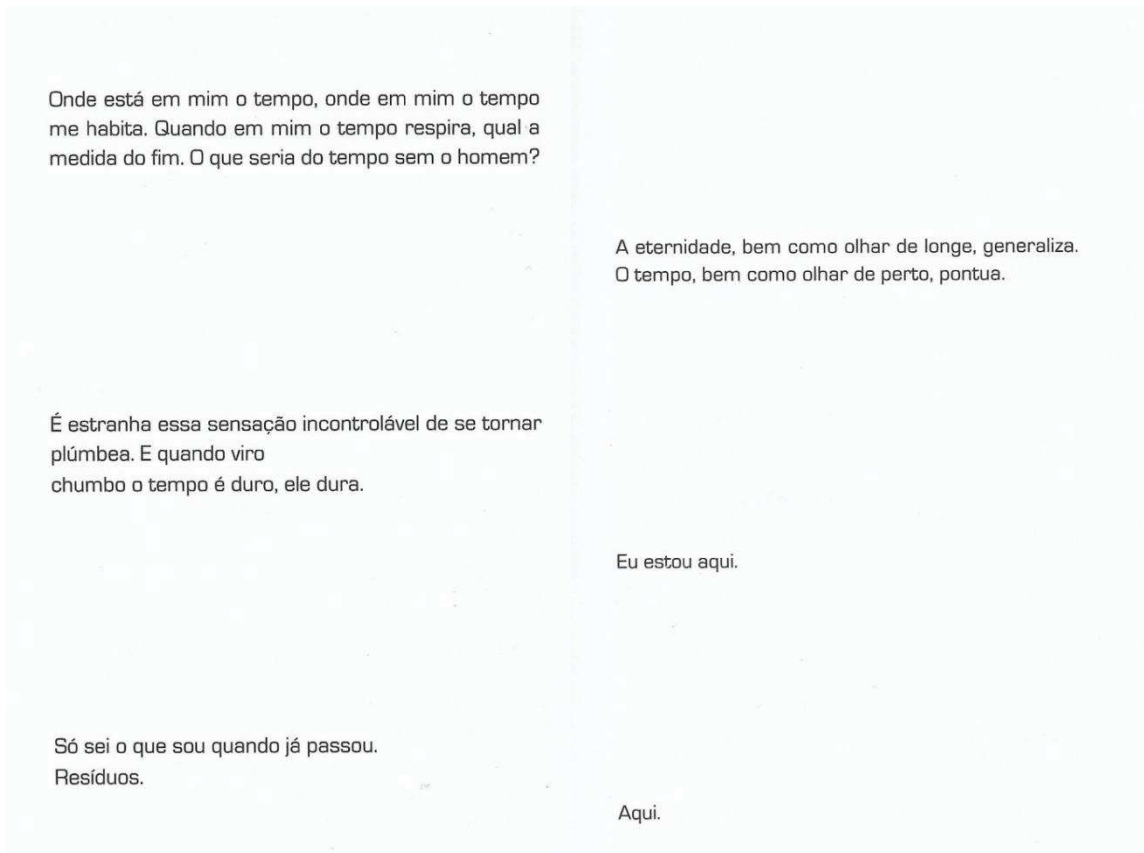
A possibilidade de ler cada texto singularmente e/ou em conjunto, visto que cada um expressa simultaneamente sua unidade e relação com os outros, é um dos aspectos que merece nossa atenção. Isso porque essa forma de escrita mimetiza a composição da costura, como sumariza a artista: “Cada ponto é um ponto único, apesar da ideia de ponto ser a mesma” (DERDYK, 2010, n.p.). Analogamente, cada texto é único e carrega uma ou mais questões de um corpo em movimento de costura, ao mesmo tempo em que ecoa nos textos que orbitam o mesmo gesto.

⁴⁹ Outros dois livros que merecem leituras atentas aos procedimentos ali empregados são *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador* (2001) e *A pesar, a pedra* (2018).

O segundo aspecto estrutural que interfere na produção de sentidos é a ausência de paginação, posto que multiplica as possibilidades de leitura do livro ao não demarcar o que seja início e fim. Cada trecho pode ser o primeiro e/ou o último, pois o gesto de costurar e propor uma sequência, em geral assumido pelo autor, é deslocado para o leitor. Os textos não se organizam de modo linear, mas se relacionam uns com os outros num constante movimento de ir e vir, como fazem as mãos que carregam agulha e linha no gesto da costura. Como os fios de *Rasuras III* (1998), os textos do livro de Derdyk são vetores que apontam em direções distintas ao mesmo tempo que se entrelaçam e constroem emaranhados. Assim, mesmo que o leitor explore o livro seguindo a sequência de textos dispostos pela edição, a experiência será sempre atravessada pelos movimentos de fluxo, interrupção e retorno.

O terceiro aspecto da estrutura que a nosso ver dá força à narrativa do livro é a ausência de títulos ou qualquer tipo de divisão em seções, ampliando o eco de um texto sobre o outro. Organizado dessa forma, o texto se apresenta como um todo constituído de partes menores, sem que seja possível definir limites. E mesmo estando dispostos em sequência no livro, não há, entre as partes, uma relação de hierarquia: em cada texto, seja um bloco de dez linhas ou apenas uma palavra, vemos o movimento de um corpo que se enuncia e, no ato da escrita, pensa a costura.

Esses aspectos formais de apresentação do texto integram nosso horizonte de leitura por convergirem e ampliarem o potencial dos sentidos articulados. O livro enquanto objeto se faz materialidade do pensamento, e a visualidade que caracteriza a escrita de Derdyk se perde no corpo de nosso texto. Assim, optamos por reproduzir abaixo duas páginas não sequenciais do livro para ilustrar como os aspectos estruturais que descrevemos acima se manifestam no texto.

Figura 12 – Páginas de *Linha de costura*

Fonte: Reprodução de páginas do livro *Linha de costura* (2010), de Edith Derdyk

Nos trechos acima reproduzidos há um movimento duplo de questionar e afirmar sem, no entanto, oferecer respostas. Como lampejos, os enunciados se encadeiam por sobreposição, embora também seja possível lê-los costurados uns aos outros, dado o amplo uso de *enjambements*: “É estranha essa sensação incontrolável de se tornar/ plúmbea. E quando viro/ chumbo o tempo é duro, ele dura”. O contraste entre concretude e dissolução, que atravessa o livro como um todo, pode ser vislumbrado pelo texto que evoca a imagem de um corpo transmutado em chumbo associado à durabilidade em sobreposição ao anúncio da impermanência “só sei o que sou quando já passou” (DERDYK, 2010, n. p.). Caminho de manifestação do pensamento, a escrita se espalha pelas páginas como as questões pelo corpo de quem pensa.

O entendimento de que o pensamento se faz dentro do corpo, e não numa instância alheia move nossa leitura dos textos de Derdyk (2010). Todo pensamento, seja de percepção do mundo ou criação artística está intrinsecamente relacionado à materialidade de um corpo que abriga sistemas em relação. Ainda que seja mecânico, movimentos como um simples piscar de olhos ou o levantamento de um braço, se originam no pensamento. Desafiando a linearidade

narrativa, a escritora constrói textualidades poéticas a partir de suas experiências com o fio, e das imagens tecidas podemos pensar os movimentos gerados no corpo que escreve.

Atividade tradicionalmente associada ao feminino e ao espaço doméstico, a costura é apropriada por Edith Derdyk (2010) como caminho de produção de pensamento: “Costurar é como estar parada assistindo o rio correr. Associada ao fluxo, sempre em frente, veia única. Sem sair do lugar o tempo escorre. Imagem do rio e da pedra: a água corre atropelando a pedra estancada” (n. p.). O corpo em aparente inércia, porque observa o rio da costura e não sai do lugar, ou seja, não se desloca no espaço, empreende uma caminhada reflexiva e as reverberações desse gesto vão se fazendo ouvir na trama do texto.

Na poética do tempo elaborada por Derdyk (2010), o elemento têxtil é evocado em sua materialidade: fio, agulhas e mãos empenhados no gesto imperativo de fazer. A corrosão, ação intrínseca à costura, aponta a ambiguidade do ato:

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. O que me mantém horas a fio, literalmente, costurando aquela linha fininha, que, agrupada, gera uma força superior? Sou prisioneira, mas somente costurando, nasce a possibilidade de tocar, com a ponta da agulha, o senso da liberdade (DERDYK, 2010, n. p.).

Se, tradicionalmente, a costura está associada à fabricação de vestimentas que protegem/escondem o corpo e, por extensão, à manutenção dos tecidos que se desgastam, é a corrosão que se evidencia nesse texto. Presa ao gesto contínuo de perfurar os suportes com agulha e linha, Derdyk (2010) entende a costura como gesto corrosivo que atravessa também o tempo, e permite a ela, ao agrupar linhas, criar uma “força superior” (n. p.). Aqui a imagem da trama composta por fios frágeis de modo a se converterem em suporte acenam ao questionamento: não é esse também o procedimento de composição de um texto? Não é através da costura de figuras, metáforas, imagens e signos que escrevemos?

Dada a própria origem etimológica da palavra texto – *textus*, participio passado do verbo *texere*, em latim, que significa tecer – pensar a escrita como trama, entrelaçamento de fios, é um procedimento que atravessa os milênios. Daí, pode surgir a questão: como o texto de Derdyk faz pulsar essa relação texto-tecido de modo inaugural? Essa inquietação orientou nossa leitura desde o princípio da pesquisa, e aqui defendemos que a singularidade de sua escrita reside no atravessamento de gestos, na escrita que emerge da manipulação do fio, no emaranhado de experiências. A relação texto-tecido não é encenada no livro via metáfora, pois é a materialidade, e não a abstração, que figura nos textos. Em primeiro plano, temos a corrosão

dos suportes; a potência disruptiva própria da agulha, o movimento do fio fígado pela pequena arma de metal.

Na leitura de outro texto, encontramos uma reflexão que se liga à pergunta sobre o que a mantém costurando continuamente: num gesto afirmativo, Derdyk se expressa sobre seu mote de escrita:

Escrevo para fixar, é quase ficção. Escrevo, desenho, costuro, construo para me fixar. Partir de um ponto, escrever sem interrupção, sempre no singular até chegar ao ponto final. Escrevo sem ver o que escrevo. Código morse ritmado no barulho das teclas digitadas. A circunstância externa não me interessa. Me detenho no movimento do fígado, do estômago e do intestino. Eco de mim mesma, só escuto reverberação (DERDYK, 2010, n. p.).

A escrita, como a costura, é apresentada aqui como instrumento de percepção de si, como modo de sentir e registrar os movimentos do próprio corpo. Interessa perceber e registrar os movimentos do corpo no ato da escrita, desde os dedos que digitam até os órgãos internos que se movem ritmadamente dentro da tecelã. Para além da atenção aguda ao corpo, outros aspectos da composição do texto se apresentam nesse trecho: “partir de um ponto, escrever sem interrupção” (DERDYK, 2010, n. p.). Assim, o ato de escrita se faz performance de reverberação dos ritmos do corpo em ação. Os movimentos do corpo em gesto de escrita, que figuram no texto de Derdyk, se assemelham àqueles enunciados por Lia Duarte Mota (2016), no artigo “Escrita em movimento”.

A escrita é movimento. Dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita. O movimento desta pede um esforço originado no centro do corpo que se espalha pelas extremidades. Por isso, trata-se de um esforço no sentido de espalhar. A escrita é um movimento de espalhamento. Ela se dissemina (MOTA, 2016, p. 5524).

Essa transformação do corpo a partir de movimentos mínimos e/ou ignorados externamente, em aparente inércia, ecoa em todo o livro. Experimento que se dá no ato da escrita, o texto de Derdyk (2010) registra os movimentos do corpo que costura: “expressão muscular de uma vontade” (n. p.). O esforço de tensionar, distender e fazer o fio passar pela trama, dispara uma experiência, um aprendizado sobre a matéria e sobre o próprio corpo atravessado pela dinâmica da costura:

Me debato com a concretude operacional do ato de costurar. O instante em que a linha está sendo fígada do material: a linha deu nó, tenho que cortar a linha e voltar um ponto atrás. O barbante terminou, tenho que me levantar e pegar a tesoura. O plástico escapou, tenho que amarrar e segurar firme. Estes pequenos e grandiosos nós que me afastam e me aproximam de algo. Mas mais importante que a convivência com este algo, é a possibilidade de permear a respiração e o ritmo iscando a singularidade dentro do genérico e do abstrato impreciso. É o que me interessa. Cada ponto é um ponto único, apesar da ideia de ponto ser a mesma (DERDYK, 2010, n. p.).

Neste texto, os nós da linha se apresentam, simultaneamente, como aquilo que paralisa e gera o movimento. Há uma vontade de acolher os nós e as interrupções – voltar um ponto ou se levantar para pegar a tesoura – como possibilidades de provocar um efeito no corpo. Não seria também o movimento da escrita acolher os nós da língua e a partir deles escrever? Ao menos em Derdyk (2010) esse parece ser o procedimento, o método de composição poética, seu “fio interminável” (n. p.).

Esse jogo de forças entre corpo, linha e superfícies encenado no texto de Edith Derdyk (2010) parece confluir ao que Lia Mota (2016) conceitua como escrita performática: “o experimento se dá na estrutura do texto e em sua forma, na recriação da sequência frasal e de sua pontuação, de modo a reverberar no sensível e afetivo antes de ser capturada pela representação” (p. 5524). Essa noção da escrita para além da sobreposição de sentidos nos ajuda a compreender a simultaneidade que marca a experiência de leitura do texto da artista plástica. A escrita linear encadeia sentidos um após o outro, enquanto a escrita de Derdyk faz reverberar um texto em outro, emaranhando as significações.

O emaranhado de fios, que simbolicamente é associado a um problema, em *Linha de costura* se revela estado de aprendizagem e pode remeter às redes neurais. Para Michel Serres (1993), a manipulação de nós também esconde um potencial ancestral: “qual faixa fica por cima, qual por baixo? Essa pergunta elementar se coloca quando seguramos nas mãos duas hastes e nos preparamos para fazer um nó, antiga prática de marujos e tecelões” (p. 18). A habilidade de sobrepor fios, entrelaçá-los e desmanchar os nós se expressa na complementariedade das mãos que trabalham juntas, no movimento do corpo diante do impasse. Preparar-se para fazer um nó é, pois, uma experiência do corpo que acumulou o movimento dos fios nas pontas dos dedos.

A linha, portanto, é evocada na escrita de Derdyk (2010) como matéria que permite profunda ligação do eu com o mundo, que movimenta o corpo todo no sentido de ampliar sua sensibilidade: “a única certeza que seguro nas mãos é a linha que costuro, que me liga umbilicalmente ao mundo. Aprimorar a ótica tátil. Olho que mergulha o mundo com corpo

todo” (n. p.). Aqui vemos um registro da transformação desencadeada no corpo que costura, porque sentir o mundo a partir do tato, muitas vezes associado apenas às mãos, significa sentir em cada parte do corpo. Há um empenho do corpo todo na circularidade do gesto de costura:

Costurar, ligar, cortar, costurar novamente, religar, cortar. Costurar costurar com linha de algodão sobre plástico, pano ou papel. Descargas de energia confrontando um projeto de um continuum com o esforço muscular exigido para a sua manutenção. O suor transpira e expira o tempo (DERDYK, 2010, n. p.).

Nesse trecho, o esforço imbricado na costura se evidencia nos gestos repetitivos de romper e religar as partes com linha. O corpo do gesto de costura está em movimento: carrega nos dedos agulha e fio, e continuamente trava uma luta contra as superfícies – plástico, pano ou papel. Músculos em tensão e distensão, como o fio que atravessa trama e urdidura.

Os movimentos da costura apontam para uma circularidade que não deve ser confundida com repetições exatas, pois o tempo esgota o corpo que se transmuta em outro. Na poética proposta por Derdyk (2010) há a tematização da vontade de captar o instante, de segurar com agulha e linha um pouco de eternidade. O gesto tecedor se apresenta, então, como terreno de possibilidades ao corpo que se coloca em risco:

“Costurar é uma forma inconsolável de passar o tempo, supondo que se poderia capturar esse tempo perdido sob uma forma inaugural. Este desejo vira uma promessa de continuidade [...] Costurar funciona como contagem de tempo. Um tempo com sabor de eternidade sobreposto sobre um tempo despedaçado pela ideia de eternidade. Esta é uma contagem desigual” (DERDYK, 2010, n.p.)

A costura não oferece nenhuma garantia, não suspende o tempo. A escrita desse corpo impulsionado pelo gesto tecedor não apresenta itinerário pré-determinado e não parece se direcionar a um destino específico, a uma síntese do que seja o tempo, a escrita ou a costura. Os ecos de um texto em outro, o que na crítica literária chamamos intertextualidade, revelam uma dinâmica circular, e despertam a memória do já lido, ao mesmo tempo que anunciam algo novo. A leitura dos textos de Derdyk (2010) se aproxima, nesse sentido, das sensações geradas pela reescrita dos mitos: evocar o tempo já vivido através de uma memória residual que, no entanto, se atualiza na experimentação.

Essa narrativa, que é toda processo, nos lembra a escrita de Clarice Lispector, especificamente em seu *Água viva*, de 1973. Na busca de “captar a quarta dimensão do instante-já” o romance vai se avolumando numa escrita que também tematiza a passagem do tempo e o gesto de escrita (LISPECTOR, 1998 [1973], p. 9). É uma narrativa que se edifica a partir de

ruínas. Interessa o pequeno, o ínfimo que, no entanto, não cabe em nenhum território. Um romance que se estrutura como renda, a partir do vazio, ou ainda, se estrutura a partir do processo mesmo de entrelaçar os fios da experiência de escrita.

As incertezas que atravessam o texto de Derdyk podem ser lidas em proximidade ao duplo movimento de avançar e recuar que caracterizam o avizinhamo ao desconhecido: “Tateio cegamente o primeiro rasgo, o primeiro risco e ataque. É sempre cheio de esforço esta vaga primeiridade, e depois não se sabe direito por onde se começa, por onde a linha do novelo se desembaraça” (DERDYK, 2010, n.p.). A sensorialidade, aqui evocada pela experiência tátil, é caminho de aproximação ao mundo. Diante do desconhecido, seja este espaço físico ou metafórico, as mãos servem de auxílio ao que escapa à visualidade, como lembra Henri Focillon (2012): “mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências” (p. 5).

No ensaio *Elogio da mão*, Focillon (2012) delinea o papel desempenhado pelas mãos na experiência humana do mundo. Em um cenário de produção mecanizada e virtualizada como o que temos no presente, suas reflexões reverberam como chamado para o reconhecimento corporal. A visualidade que, inegavelmente, integra nossa experiência do mundo não pode ser tomada como a única via sensorial.

A possessão do mundo exige uma espécie de faro 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. 10-11).

É através da manipulação dos objetos e materiais que Focillon (2012) acredita que o ser humano elabora o mundo e o reinventa. Nessa perspectiva, ele defende que o artista é aquele que conservou uma curiosidade pelo desconhecido que é própria da infância e, por isso, continua sensível, capaz de perceber nuances e criar com as mãos, o que o aproxima do homem pré-histórico: “o mundo lhe parece fresco e novo, ele o examina, desfruta-o com sentidos mais aguçados que o do civilizado, conservou o sentimento mágico do desconhecido, mas sobretudo a poética e a técnica da mão (FOCILLON, 2012, p. 15). Ao nos aproximarmos das costuras de Edith Derdyk, notamos essa curiosidade e vontade de descoberta contínuas.

Esse corpo que impulsiona e transforma a escrita se assemelha àquele enunciado por Lia Mota (2016), posto que se arrisca por saber que ali reside a possibilidade de ampliação da sensibilidade. Na escrita performática, “o movimento do corpo atinge as palavras, chega nas

frases. E é na tentativa, no experimento, que o corpo aprende algo novo” (MOTA, 2016, p. 5524). A reflexão sobre o ato de escrita se desenrola no instante mesmo em que se faz, como a costura, como a performance.

A costura se revela matéria de escrita, impulso de reflexão e caminho de aprendizado: “Costuro para ser. Não costuro para conquistar as formas. Já que a costura costura para nada, só para ela mesma, que me sirva pelo menos para aprender a viver” (DERDYK, 2010, n. p.). Estamos diante de um gesto de busca contínua e sem fim, no sentido de não ter destino. O objetivo é se manter em movimento de aprendizagem, não chegar a uma forma definida, ou terminar uma peça. Ao corpo que costura e escreve, interessa a contínua exposição aos movimentos, a contínua transformação de si e do fio no espaço.

Essa inclinação ao movimento e à impermanência que vemos na escrita de Derdyk é um traço que revela sua proximidade com a dinâmica artística da performance, aqui entendida como “único modo vivo de comunicação poética” e “um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição simples”, conforme defende Paul Zumthor (2018, p. 33). Movido pelo interesse na poesia vocal, o pesquisador suíço construiu um estudo que aborda as implicações do corpo nos processos que circundam a existência e circulação de um texto literário. Nessa perspectiva, em *Performance, recepção, leitura*, encontramos proposições convergentes tanto à nossa argumentação acerca dos aspectos que caracterizam a narrativa apresentada por Edith Derdyk em *Linha de costura*, quanto ao texto em si.

Embora o texto de Zumthor (2018) seja mais voltado ao entendimento dos movimentos que acontecem no corpo durante o processo de leitura, seu estudo nos interessa por reconhecer a presença e participação da corporeidade no contato com o poético. No trecho citado a seguir, o pesquisador elabora uma definição dos sentidos disparados pela palavra corpo:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som de seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou a sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

Materialidade do ser, é através do corpo que construímos nossa experiência do mundo. O movimento de escuta, que vimos anteriormente no texto de Derdyk, também figura no centro de interesse de Zumthor (2018): “me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo” (p. 25). A atenção aguda ao próprio corpo demanda presença e enuncia a conjugação entre pensamento e experiência sensorial que, em certa medida, caracteriza a performance enquanto ação de um corpo integrado à produção de sentidos de uma obra.

A reverberação da matéria de escrita que pulsa, o movimento das mãos e os comandos que o sistema nervoso envia aos músculos são etapas de preparação do corpo ao gesto. O atravessamento entre costura e escrita se manifesta como procedimento de composição para a poeta: “Escrevo como costuro. Costurando, ligando, furando, recortando, costurando pensamentos e tudo mais” (DERDYK, 2010, n. p.). Em *Linha de costura* temos um corpo que produz um texto e que, ao mesmo tempo, se faz a partir dele. Para expandir nosso movimento de leitura da narrativa que emerge no atravessamento de gestos, dedicaremos a próxima seção especificamente à costura entre os movimentos do corpo e outras formas de pensar.

4.2 OS GESTOS DAS MÃOS

A palavra *gesto* reverbera em nosso texto desde o título, e se emaranhou ao léxico da pesquisa quando ainda era um projeto, de forma um pouco intuitiva, para reunir em uma expressão o movimento comum às diferentes artes do fio. Desde nosso primeiro contato com o texto de Edith Derdyk, interessou a nós a apropriação que a artista faz da linguagem têxtil enquanto forma de estruturação do pensamento, especificamente porque não coincide com o modelo racional sob o qual se organiza a cultura ocidental. Essa inquietação sobre outras formas de pensar adquiriu contornos mais definidos ao encontramos as proposições de Vilém Flusser (2014 [1991]) em sua teoria geral dos gestos.

Para o filósofo, existem movimentos que podem ser explicados por forças exteriores que se impõem sobre um corpo, outros que são explicáveis também por forças interiores e, um terceiro tipo que abarca aqueles que não são explicáveis satisfatoriamente através de suas causas (p. 14). Esse último grupo de movimentos é o que ele chama de gestos, cuja definição se elabora um pouco adiante no texto: “um *movimento no qual se articula uma liberdade*. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável como qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto” (FLUSSER, 2014 [1991], p. 16, grifos nossos).

Dentre os gestos abordados pelo filósofo estão o de *fazer*, o de *escrever* e o de *destruir*. Os três permeiam nossa pesquisa e atravessam os textos que aqui estudamos, o que torna a associação entre movimento e liberdade ainda mais significativa no contexto de nossa investigação. Nesta seção, portanto, apresentamos algumas reflexões que emergiram desse encontro.

As nossas mãos ou, se quisermos ser mais abrangentes, o tato media nossa experiência do mundo, atuando como órgão de percepção, ataque e defesa. Na seção dedicada ao *gesto do fazer*, Flusser aponta (2014 [1991]) que, já na infância, ao manipularmos objetos, buscamos entendê-los a partir de comparações com formas já conhecidas. Nesse processo, integramos um jogo de resistência e adequação, no qual a matéria se impõe e transforma as nossas mãos assim como também nós em relação a ela. Para explicar como isso se aplica ao nosso campo temático, podemos pensar em um novelo de lã grossa de algodão com forma e funcionamento interno distinto de uma superfície têxtil de malha, que é maleável, composta de uma trama que pode ser esticada. Cada objeto requer do indivíduo que o manipula um esforço e atenção específicos para que o ato criativo se realize.

O gesto de fazer se realiza, dentre outras práticas, pela fabricação de ferramentas. No primeiro capítulo, abordamos algumas questões em torno das transformações na vida humana a partir da criação de instrumentos. Flusser (2014) coloca em relevo que, para além da visão tradicional de progresso e evolução, a oposição entre as mãos nuas e aquelas munidas de instrumentos acarreta uma perda de sensibilidade. Nisto reside o contraponto à eficiência garantida pelo instrumento: reduzir a vulnerabilidade do corpo implica uma experiência do mundo mediada por objetos que simulam as mãos e, assim, nos distanciam do gesto ou o modificam.

Essa percepção a respeito da conexão entre corpo e mundo nos parece frutífera para compreendermos tanto as textualidades em estudo quanto os impulsos de escrita das poetas. Isso porque o retorno a uma cultura manual na contemporaneidade nos parece ser um caminho para sairmos da aporia imposta a nós pela mecanização do mundo, conforme sugere Flusser (2014 [1991]): “A mão munida de instrumento deixa de ser mão, para passar a ser instrumento. E como a mão é o modelo do pensamento, a mão munida de instrumento instrumentaliza, mecaniza e cibernetiza o pensamento” (p. 94). Voltar ao gesto de manipular pode significar a proposição e manifestação de outras formas de pensar e contar histórias.

Ao abordar o *gesto de escrever*, Flusser (2014 [1991]) destaca sua natureza essencial de inscrição na superfície, em oposição à imagem de cobertura, como podem sugerir as impressoras que usamos atualmente. Para evidenciar esse aspecto penetrante, o filósofo retoma

as origens da escrita cuneiforme, nos séculos IV e III a. C., quando os sumérios usavam cortes de junco para gravarem símbolos em tijolos de barro. Dentre os aspectos que caracterizam esse gesto, o filósofo destaca a linearidade, que embora não seja necessidade intrínseca, “penetrou tão profundamente a nossa maneira de ser, estrutura tão profundamente nosso ser histórico, processual, lógico, científico, que a menor modificação da nossa escrita seria verdadeira revolução na maneira pela qual estamos no mundo” (FLUSSER, 2014 [1991], p. 101).

Se a escrita é um dos gestos de manifestação e realização do pensamento, e em geral se orienta pela linearidade, a teoria de Flusser (2014 [1991]) lança luz às possibilidades de desvio a partir da noção de liberdade que se articula em cada gesto. Suas ideias parecem conversar com as proposições estéticas e poéticas de Edith Derdyk, pois para o filósofo “liberdade não é ignorância ou desprezo pelas regras (como acreditam alguns românticos), mas é assumir regras para alterá-las” (FLUSSER, 2014 [1991], p. 102). Nesse sentido, ele defende a máquina de escrever como um instrumento que, em aparência é rígida e aprisiona o gesto, mas na prática permite a libertação do pensamento, posto que o aspecto mecânico se transfere para o equipamento, enquanto na escrita manual essa demanda é assumida pelo indivíduo.

Uma ressalva, feita ao final do capítulo, sobre esse gesto que vale mencionar aqui, diz respeito às suas limitações, dada a influência que a estrutura linear exerce sobre essa forma de manifestação do pensamento. Conscientes do peso que a lógica racional exerce sobre a linguagem, alguns grupos literários, como Dadaísmo e Surrealismo, apresentaram propostas de ruptura à linearidade e tinham por referências outras formas de percepção do tempo. Isso não significa afirmar o fim da escrita, mas assumir que outras camadas e meios de comunicação começam a reverberar e instauram uma desconfiança nos domínios absolutos da cultura escrita. Aliás, essa é uma questão apontada também por Charles Higounet (2003) que aborda a escrita de uma perspectiva mais histórica e delinea um panorama das suas formas e transformações desde as origens, até a contemporaneidade.

O *gesto de destruir*, que em princípio poderia ser considerado como uma simples negação dos outros, é apresentado pelo filósofo enquanto movimento que também articula uma liberdade, ao propor o desordenamento, a abolição das estruturas, a abertura dos parâmetros. Segundo Flusser (2014 [1991]), o gesto destrutivo guarda múltiplas camadas de sentido enquanto forma de habitar o mundo. As imagens de corrosão se evidenciaram nos poemas de Jussara Salazar e Mônica de Aquino, como vimos no segundo capítulo, e o entendimento desse movimento enquanto gesto converge com a leitura que fazemos da escrita de Edith Derdyk.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a proposição inicial, foi nosso objetivo integrar a corrente expansão das pesquisas voltadas à escrita de mulheres, por entender a perspectiva inaugural que esses textos podem apresentar sobre a cultura. Como abordamos ao longo desta dissertação, a pluralidade de vozes que marca a atual cena artística em termos gerais, e da literatura, mais especificamente, está estreitamente ligada ao histórico de lutas dos movimentos sociais, dentre os quais o feminismo. Em nossa pesquisa, essas questões foram delineadas a partir da articulação dos textos literários de Jussara Salazar, Mônica de Aquino e Edith Derdyk a substratos teóricos e críticos de nosso campo de estudo mais próximo, a literatura, e contribuições valiosas de outras áreas do conhecimento.

A necessidade de construir uma pesquisa interdisciplinar, que, a princípio, foi um desafio, posteriormente revelou a possibilidade de alargamento do horizonte analítico e de múltiplos desdobramentos. No processo de elaboração desta pesquisa, ficou visível o potencial da internet na criação de redes de colaboração entre pesquisadoras e na disseminação de textos, debates e propostas. Assim como o grupo “Las Bordadeiras”, citado na introdução desta pesquisa, exerceu papel importante na elaboração inicial de nossas hipóteses, uma iniciativa semelhante viabilizou essa ampliação do repertório de leituras.

Nos últimos dias de 2017, tive a ideia de criar um grupo para estudar o gesto tecedor a partir de diferentes espectros disciplinares, dentre os quais o literário. Divulguei a proposta através de um post no “Las Bordadeiras”, a qual foi recebida com entusiasmo por um número significativo já nos primeiros dias, e hoje “As fiandeiras – grupo de leituras”⁵⁰ conta com mais de 600 membros, compreendendo pesquisadoras e pesquisadores das áreas de literatura, artes plásticas, ciências sociais, história, educação, além de artistas têxteis e pessoas engajadas por razões variadas. Ao longo dos dois anos de pesquisa, para além de números, o grupo se tornou um espaço de conversa e partilha sobre discussões que tornavam cada vez mais sólida nossa hipótese de retomada da linguagem têxtil. Além do espaço de discussão, temos uma pasta colaborativa online, na qual cada membro pode incluir e encontrar textos e imagens relacionados ao tema.

A partir daí, ampliamos o acesso a materiais e o horizonte de investigação, o que reforçou o caráter interdisciplinar de nossa abordagem. Em consonância com a proposta crítica feminista, tal como salienta Showalter (1994), e graças ao contato com o trabalho de

⁵⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/asfiandeirasgrupodeleituras/>

pesquisadoras das artes plásticas, da antropologia e filosofia, nossa investigação foi ganhando contornos cada vez mais ricos na costura entre poesia, crítica e cultura.

No primeiro capítulo, a construção de um panorama histórico das relações socialmente construídas entre as mulheres e os instrumentos, dentre eles as agulhas e o fio, permitiu evidenciar como o conceito de *gap* tecnológico proposto por Tabet (2005 [1979]) atravessou temporal e espacialmente a cultura, o que garantiu a manutenção de privilégios masculinos também na atividade intelectual, para além das práticas de subsistência. Abordamos, ainda, o papel duplo assumido pelo bordado (e, por extensão, por outras práticas têxteis): meio de controle comportamental que colocava as mulheres em posição de submissão e, por outro lado, terreno de expressão da subjetividade. Na última seção do capítulo, delineamos um breve percurso histórico acerca da inserção dos têxteis no cenário artístico e político, em articulação com os movimentos feministas.

Na estruturação deste argumento, reconhecemos que o estudo de Parker (2010 [1984]) assumiu centralidade por oferecer um panorama histórico sobre a educação e manifestação pública de mulheres evidenciando as relações destas com a história do bordado. Observando nosso percurso investigativo, um aspecto desse aporte teórico nos provoca a avançar com a pesquisa: por ser majoritariamente eurocentrada, embora haja menção a movimentos estadunidenses e russos, a análise da historiadora precisa ser ampliada por estudos que abarquem outras geografias e temporalidades, dentre as quais a América Latina. Como tentativa de construir uma análise multifocal, buscamos apoio em textos de Bahia (2002), Rosa Blanca (2005) e Rezende (2018), mas fica evidente a necessidade de recuperar a história dos têxteis por um prisma latino-americano.

Na abertura do segundo capítulo, recuperamos narrativas sobre tecelãs que figuram no imaginário ocidental por reconhecê-las como parte do substrato poético de Jussara Salazar e Mônica de Aquino, em um movimento de corrosão dos textos tradicionais. A partir disso, apresentamos os poemas de Jussara Salazar, para os quais traçamos eixos de aproximação, de modo a apontar questões que emergem dos versos de *Fia*, publicado em 2016. Em nossas leituras, observamos que a subjetividade das rendeiras que mobiliza a criação do livro vai se apresentando, ao longo do poemas, em direção à pluralidade. A poeta não se alinha à tradição que romantiza o gesto tecedor, e conjuga a beleza que as mãos dessas mulheres criam à complexidade que se esconde na vida cotidiana. Já na terceira seção do capítulo, são os textos de Mônica de Aquino que aparecem em primeiro plano, anunciando outras nuances para a figura da tecelã Penélope. Descosturando o manto de fidelidade que aprisiona essa figura,

tradicionalmente lembrada como esposa de Odisseu, a poeta evoca imagens e gestos da tecelagem na escrita de seus poemas.

Dentre as discussões teóricas propostas neste capítulo, percebemos que duas questões assumiram maior relevo no curso da investigação. A primeira é a enunciação de um paradigma cultural marcadamente feminino, como postula Oliveira (2012 [1991]), que as poetisas endossam com seus textos, a partir de estéticas e substratos distintos. A outra é o alinhamento dos textos a uma tradição literária nomeada por nós “linhagem de corrosão”, a qual não está no centro do cânone masculino, tampouco à sua margem. Esse termo foi criado durante nossa pesquisa para indicar a existência de um movimento de filiação das textualidades poéticas em estudo a textos anteriores que assumem uma posição transversal diante da tradição. São textos que se apresentam em diferença em relação ao cânone. Dentre as pesquisadoras que nos serviram de aporte à elaboração desta proposição, Gilbert e Gubar (2000 [1979]) foram uma descoberta já a meio do caminho que ampliou nosso horizonte de análise e deu forma ao que inicialmente havíamos elaborado com base nas proposições de Castello Branco (1994) e Campello (2008).

O terceiro capítulo, por sua vez, abarca um desdobramento das questões propostas nos capítulos anteriores que surgiu como lampejo após a leitura do livro de Edith Derdyk (2010). A hipótese que mobilizou essa parte de nossa investigação foi a de que a linguagem têxtil e, mais, os gestos da tecelagem poderiam apontar formas de pensar menos mecanizadas e virtualizadas. *Linha de costura*, em nossa análise, se apresenta como texto múltiplo que revela o movimento de um corpo em aprendizagem sobre a materialidade da linha, certamente, mas sobretudo sobre a passagem do tempo. Tecido no labirinto das experiências têxteis (do fio e da palavra), o livro anuncia um imbricamento entre ensaio, poesia e teoria. Do ponto de vista crítico, acreditamos que essas proposições, além de reverberarem aspectos próprios à arte contemporânea que se faz na articulação de meios distintos, oferecem aparatos frutíferos aos estudos literários.

Nosso referencial teórico para estas discussões compreende, como nos outros capítulos, textos de várias disciplinas. Entre eles, foram centrais em nossa argumentação, as reflexões de Paul Zumthor (2018) sobre as implicações dos corpos na dinâmica de leitura, os conceitos e debates propostos por Lia Mota (2016) acerca da escrita performática e, ainda, a teoria geral dos gestos, elaborada pelo filósofo Vilém Flusser (2014 [1991]). Essa configuração multidisciplinar trouxe a nós a percepção de que, se por um lado essa dissertação pode contribuir com os estudos sobre poesia contemporânea, por outro, os debates aqui anunciados não estão esgotados.

Chegando ao final desta investigação, percebemos que nossas hipóteses sobre a existência de uma cena artística e literária de recuperação da linguagem têxtil, a princípio intuitivas, se confirmaram através dos textos das poetas em estudo e dos apontamentos acerca da relação estreita entre a visibilidade dos debates feministas e a produção de arte têxtil com os mais diversos materiais. O gesto tecedor, que orientou nossa abordagem aos textos e, por isso, figura no título desta dissertação, se imbricou na pesquisa em dois planos: nosso movimento de costurar os sentidos poéticos aos debates da crítica feminista, continuamente atravessado pelo gesto corrosivo de uma tradição literária, se articulou ao gesto encenado pelas poetas de tecerem outras urdiduras sobre a trama do imaginário tradicional.

Esse movimento de corrosão dos modelos literários propostos pelo masculino ultrapassa a temática têxtil. Embora não tenham integrado nossa seleção de análise, acreditamos no diálogo potencial que nossa pesquisa pode estabelecer com textos de Orides Fontela, Clarice Lispector, Júlia Panadés e Lu Menezes, para citar algumas vozes brasileiras. Por certo, as proposições desta pesquisa serão desdobradas em trabalhos futuros, incluindo a leitura de outros textos poéticos, haja vista os sentidos não abarcados nos limites desta dissertação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lélia. Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar. **Espéculo – Revista de Estudos Literários**. Madrid, n. 28, Ano 10, nov. 2004 – fev. 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>. Acesso em: 28 mai. 2017.

ALÓS, Anselmo Peres; ANDRETA, Bárbara Loureiro. Crítica literária feminista: revisitando as origens. **Fragmentum**, n. 49, p. 15-31, 2017.

AGULHAS UNIDAS. Texto de apresentação. 1 março 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BueYMxcnGMW/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 20 maio 2019.

AQUINO, Mônica de. **Fundo Falso**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

BACIC, Roberta; ABRÃO, Paulo. **Arpilleras da resistência política chilena: Arpilleras de la resistencia política chilena**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2012. Disponível em: <https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/catalogo/>. Acesso em: 15 maio 2019

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson (artigo de conclusão de curso de especialização, Linguagem Plástica Contemporânea/UDESC). **Periscope Magazine**, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio 2002. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.html>. Acesso em: 25 ago. 2017.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. O desenho como iminência do acontecimento: uma entrevista com Edith Derdyk. **Educação Gráfica**. UNESP, v. 12, p. 79-92, 2008

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo: a experiência vivida**. Volume 2. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949].

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo: fatos e mitos**. Volume 1. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949].

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

RESENDE, Ricardo. **Arthur bispo do Rosário e Leonilson, os Penélope**. Jundiaí: Sesc, 2015. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_jundiai_os_penelope_bispo_do_r. Acesso em: 12 jan. 2020.

BORDADO LABIRINTO OU RENDA LABIRINTO. 30 de setembro de 2016. Paraíba Criativa Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/bordado-labirinto-ou-renda-labirinto/> Acesso em: 5 abr. 2018

- CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. **Interdisciplinar**, Piauí, ano 3, v. 7, n. 7, p. 43-57, jul. – dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1072>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- CARDOSO, Isabella Tardin. Introdução. In: ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. O artesanato feminino em Roma e os textos antigos: fiandeiras e tecelãs. **Calíope: presença clássica**. Rio de Janeiro, n. 14, p. 92-109, 2006. Disponível: <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/caliope14.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2017.
- CARVALHO, José Murilo de. Os bordados de João Cândido. In: CARVALHO, José Murilo de Pontos e bordados: escritos de história política. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 15-33.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume. 1994.
- CATULO, Caio Valério. **O Livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. Rio de Janeiro: Global, 2000.
- DAMAZIO, Reynaldo. Da cidade Vaca Colorida. **Memorial da América Latina**, [entre 2000 e 2017]. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/cbeal/poetas-na-biblioteca/jussara-salazar/entrevista-salazar/>. Acesso em: 9 set. 2017.
- DE FREITAS, Anelise. Poéticas da América Latina e a casa: o corpo em delírio. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, n. 5, 2019.
- DERDYK, Edith. **Linha de Costura**. 2 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DERDYK, Edith; ALVAREZ, Ruth. **Edith Derdyk, de 1997 a 2017**. [s.l.]: Edições A, 2018. Disponível em: https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk. Acesso em: 8 jul. 2018.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997, p. 85-94
- DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. **Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais**. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/5480.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2019.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014 [1991].

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão** (livro eletrônico). Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Trad. António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997 [1969]. p. 29-57.

FUNDO INTERNACIONAL DE DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA. **Pontos e histórias: Renda Renascença e Mulheres Rendeiras**. Salvador: IICA, 2017. Disponível em: https://issuu.com/katiaozorio/docs/rendeiras_web. Acesso em: 10 set. 2017.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010 [1962]. 172 p.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2. ed. New Haven: Universidade de Yale, 2000 [1979].

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUEDES, Diogo. Jussara Salazar lança Fia com poemas sobre rendeiras. **Jornal do Comércio**. Publicado em 21/12/2016. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2016/12/21/jussara-salazar-lanca-livro-com-poemas-sobre-rendeiras-264251.php>. Acesso em: 1 jul. 2017.

HARDWICK, Lorna. **Reception studies**. Oxford: Oxford University, 2003.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. 10. ed. Tradução Marcos Marcionilio. São Paulo: Parábola, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Esses poetas – Uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1975.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011. 3 v.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: méliSSa – do gineceu à ágora*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LINHAS DO HORIZONTE. Texto de Apresentação. 26 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh/about/>. Acesso em: 20 maio 2019.

LINHAS DE SAMPA. Texto de Apresentação. 26 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/linhas-de-sampa/linhas-de-sampa-bordando-por-justi%C3%A7a/791440711066517/>. Acesso em: 20 maio 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

LOTHIAN, Sayraphim. Craft Activism – the Greenham Common Women’s Peace Camp. 22 fev. 2014. **Craftivism**. Disponível em: <https://craftivism.com/blog/week-3-of-48-weeks-of-historical-craftivism-greenham-common-womens-peace-camp/>. Acesso em: 20 maio 2019.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (org). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamento, 2005.

MALLOY, Leticia; PELINSER André Tessaro; CEI, Vitor. O instante alinhavado em versos. **Revista Leitura** v. 2 n. 57 – jul/dez 2016 – Poesia e História – Autor/a: - p. 264 - 281.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes artistas mulheres**. São Paulo: Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>. Acesso em 08 jul. de 2017.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminismo emergente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012 [1991].

OTTICA ART MAGAZINE. **Edith Derdyk**. São Paulo, ano 1, out.- nov. 2015. p. 5-107. Disponível em: https://issuu.com/otticaart/docs/ottica_art_magazine__out-nov. Acesso em 10 abr. 2019

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 2010.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. I.B.Tauris: Londres, 2010 [1984].

PAULINO, Rosana. Perfil e biografia. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/> Acesso em: 20 set. 2018.

PELLIZER, Ezio et al. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. Tradução Matheus Trevizam et al. Belo Horizonte: UFMG, 2017. Disponível em: https://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf. Acesso em: 15 jul. 2017.

PINTO, Manuel da Costa. [Orelha do livro]. *In*: AQUINO, Mônica de. **Fundo Falso**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PINTO, Ana Estela de Souza; GOMES, Sônia. Arte é Arte. **Só Artesão e cia**. 21 dez. 2017. Disponível em: <http://www.soartesa.com/2017/12/arte-e-arte.html#:~:text=Gosto%20da%20hist%C3%B3ria%20do%20tecido,adolescente%20gostava%20de%20fazer%20amarra%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 20 fev. 2020

QUEIROZ, Rita. A informação escrita: do manuscrito ao texto virtual. *In*: CIFORM – Encontro Nacional de Ciência da Informação, 6, 2005, Salvador. **Anais eletrônicos**. Disponível em: http://www.cinform-antiores.ufba.br/vi_anais/docs/RitaQueiroz.pdf. Acesso em 10 mar. 2019.

REZENDE, Natália. **Linhas vitais**: narrativas femininas na América Latina. Orientadora: Patrícia Dias Franca-Huchet. 2018. 204 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ROMANI, Danielle. Renda: feita de fios e pontos. **Continente**, Recife, n. 128, ago. 2011. Disponível em: https://issuu.com/revistacontinente/docs/128_-_ago_11_-_renda_se. Acesso em: 10 set. 2017.

ROSATI, Gianpiero. La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano. **Dictynna** - Revue de poétique latine [Online]. v. 1, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/dictynna/174>. Acesso em: 10 jul. 2019.

SALAZAR, Jussara. **Fia**. São Paulo: V de Moura Mendonça, 2016.

SANTOS, Enedir Silva; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O tecer e o trajar: metáforas do empoderamento feminino em dois contos de Marina Colasanti. **Criação & Crítica**, n. 15, p. 160-174, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 25 ago. 2017.

SERRA, Pedro. Tangido o nada. *In*: SALAZAR, Jussara. **Fia**. São Paulo: V de Moura Mendonça, 2016.

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça**. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa** – Revista de Antropologia e Arte [on-line], Campinas, ano 02, v. 1, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 20 nov. 2018.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloisa B. de. (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TABET, Paola. Las manos, los instrumentos y las armas. *In*: CURIEL, Ochy; FALQUET, Jules (org.). **El patriarcado al desnudo**: tres feministas materialistas: Colette Guillaumin, Paola Tabet, Nicole Claude Mathieu. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2005 [1979]. Disponível em: <https://brechalesbica.files.wordpress.com/2010/07/el-patriarcado-al-desnudo-tres-feministas-materialistas2.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TEXT. **ONLINE Etymology Dictionary**, 27 jul. 2018. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/text> . Acesso em: 27 jul. 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929].

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.