

Os riscos da agulha

Fernanda Arêas Peixoto

Resumo: O artigo propõe pensar as artes das agulhas como artes dos riscos; riscos que se ligam sobretudo ao modo como essas formas expressivas se mostram hoje na vida pública, propagando ideias e modos de ação. A arte das flores e dos motivos associados ao universo da natureza, da feminilidade e da pureza, que por ter sido largamente empregada como ferramenta de educação feminina tendeu a se naturalizar como fazer exclusivo das (e para) mulheres, parece arriscar-se cada vez mais na cena contemporânea como linguagem para a reivindicação de direitos e liberdade. A exploração dessa dimensão do bordado, crochê, tricô etc. propõe que as análises associem as duas acepções de risco (dos traços e malhas realizados pelas agulhas e o arriscar-se), de modo compreendermos esses fazeres e seus artífices, assim como os efeitos contagiosos dessas criações.

Palavras-chave: artes da agulha; ativismos têxteis; bordado e escrita; práticas corporais.

The Sharp point of the needle

Abstract: This paper suggests reflecting about needle-art such as the arts of threat, which are especially connected to the way these expressive forms are shown in a public life today, disseminating ideas and modes of action. The art of the creation of embroidery flowers and patterns of a natural universe, of femininity and purity, which for having been widely used as a tool for women's education, has tended to become naturalized as exclusive to (and for) women, seems to be increasingly threatening itself on the contemporary scene as a language for claiming rights and freedom. The exploration of this dimension of embroidery, crochet, knitting, etc, proposes that the analyses associate others

meanings, in order to understand this knowledge and techniques and their artisans, as well as the contagious effects of these creations.

Keywords: needle-art; textile activism; embroidery and writing; body practices.

Resumen: El artículo propone pensar las artes de las agujas como artes de los riesgos; riesgos vinculados principalmente al modo en que estas formas expresivas se muestran hoy en la vida pública, propagando ideas y modos de acción. El arte de las flores y motivos asociados con el universo de la naturaleza, de la feminidad y de la pureza, que por haber sido ampliamente utilizado como una herramienta de educación femenina llegó a ser naturalizado como un hacer exclusivo de (y para) las mujeres, parece arriesgarse más y más en la escena contemporánea como un lenguaje para la lucha de derechos y libertad. La exploración de esta dimensión del bordado, crochet, tejido de punto, etc. propone que los análisis asocien los dos significados de riesgo (de las líneas y mallas hechas por las agujas y el arriesgarse), para comprender estas obras y sus artesanos, así como los efectos contagiosos de estas creaciones.

Palabras clave: artes de la aguja; activismos textiles; bordado y escritura; prácticas corporals.

À Zilka Peixoto e Thérèse Riaudel,
mestras nessas artes

Na quarta parte de *A origem dos modos à mesa*, intitulada “As meninas modelos”, Lévi-Strauss indica que entre os Menomini “a arte do bordado com espinhos constitui a mais refinada e elevada expressão da cultura material” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 225), sendo um trabalho exclusivamente feminino, a exigir das mulheres grande habilidade e muito esforço, já que o cultivo de tal aptidão envolve educação empenhada e sucessivos fracassos. Além disso, tal arte está cercada de perigos; afinal os espinhos, de pontas afiladas, podiam furar dedos, “pular nos olhos e cegar” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 225).

A dimensão do risco (e do perigo) que os bordados realizados com os agulhões do porco-espinho, ou com outros instrumentos pontiagudos, traz à tona, não costuma ocupar o primeiro plano das análises sobre as artes da agulha, mesmo em autores como Yvonne Verdier, que converte esse trecho das *Mitológicas* em epígrafe do retrato da costureira esboçado no seu belo estudo *Façon de dire, façon de faire* (1979). O que não quer dizer que a autora desconsidere a associação entre tais artes, a picada, o sangue e a morte, que os contos populares auxiliam a relembrar: a donzela ferida pelo fuso de um tear cai em sono profundo, bem sabemos.

Na etnografia realizada no vilarejo de Minot, na região da Bourgogne-Franche-Comté, dedicada aos fazeres e às palavras das mulheres, Verdier coloca o foco de sua atenção no labor feminino, inseparável das conversas e narrativas, o que a conduz a técnicas específicas como aquelas exercitadas por mulheres que cuidam dos nascimentos e mortes (*a femme-qui-aide*), também por costureiras e cozinheiras. “Compreender os elos entre os discursos, gestos, técnicas e os papéis que as mulheres exercem é o objeto do livro” (VERDIER, 1979, p. 13) e, amparada em material etnográfico, assim como em obras literárias e em exemplos retirados da pintura, a antropóloga se detém sobre especialistas em ofícios precisos, que são convocadas em períodos de transição: por ocasião dos nascimentos e mortes, ou quando de casamentos. São elas que fazem as passagens, exercendo assim funções rituais e gestos cerimoniais; nesse sentido, fazem os costumes (VERDIER, 1979, p. 80-82).

O estudo em questão traz sugestões preciosas para pensarmos problemas como as relações entre o lavar, o cozinhar e o costurar e a periodicidade dos corpos femininos, que os ligam aos momentos da vida das mulheres – à puberdade, à fecundidade, à menopausa -, às alternâncias do calendário e às representações que cercam os astros (sol, lua, estrelas). Não se trata de recuperá-lo em todas as suas dimensões, mas de tomá-lo como inspiração para tentar contribuir com as reflexões sobre as artes das agulhas, a partir da ideia de risco: não daquele desenhado pelas linhas da costura, do tramado ou do bordado, mas do prisma do correr riscos, quer dizer, da probabilidade de perigo envolvida na feitura das peças e sobretudo em sua propagação. O acento colocado neste aspecto específico sugere, entre outras coisas, que olhemos para esses ofícios não somente nas culturas e comunidades tradicionais aos quais eles normalmente se associam (como as sociedades camponesas francesas estudadas por Verdier), mas em outras searas e, quem sabe, com sentidos renovados.

A escolha feita não desconsidera, nem poderia, as contribuições das diversas análises realizadas sobre essas artes, como as de Verdier que constitui a referência primeira deste ensaio. Sigamos então um pouco mais de perto algumas das sugestões lançadas pela antropóloga, desenhando um trajeto à primeira vista sinuoso, mas que não perde de vista o seu intuito central: pensar as artes das agulhas como artes do risco, do arriscar-se.

A literatura disponível sobre o tema ilumina aspectos fundamentais desses fazeres, por exemplo o modo como eles implicam em aprendizado corporal sistemático, traduzido em treinamento vigilante que usa o corpo e o transforma em função de gestos, posturas e habilidades¹. Prática corporal por excelência, inseparável de ferramentas (agulhas, bastidores, máquinas etc.) e materiais (fios e tecidos) indispensáveis à sua realização, o fazer costuras, tramas e bordados liga-se também, e sistematicamente, a outras práticas, como as do prosear, do cuidar das crianças e dos animais. Em Minot, mostra Verdier, cuidar dos rebanhos para as meninas se associa ao tricotar, ao fazer rendas e aos cerzimentos, que elas realizam de pé e caminhando, ainda que idealmente sentadas; por isso a preferência pelos rebanhos bovinos, já que os carneiros se movimentam muito, dificultando a tranquilidade e a concentração requeridas para o bom desempenho dessas tarefas (VERDIER, 1979, p. 171)².

A aprendizagem corporal que tais ofícios engendram compreende uma instrução para o trabalho e para o desenvolvimento de virtudes morais: manter os dedos, mãos e olhos ocupados, assim como a cabeça concentrada; aprender a seguir regras (de asseio, capricho e ordenamento), disciplinar-se, corpo curvado e espírito em estado de atenção contida. Por isso, é possível dizer que a lição de tricô é, antes de mais nada, “uma lição de controle” (VERDIER, 1979, p. 177)³. Nesse sentido, a formação aí implicada visa colocar limites, evitando as divagações provocadas pelos deslocamentos livres, estes sim à primeira vista mais perigosos, pois avessos às vigilâncias, do corpo e da alma. Nas palavras da autora, referindo-se aos trabalhos com as agulhas, “[...] mais do que uma ocupação, trata-se de uma disciplina, de uma formação: reduzir o espírito – não ler – e também dobrar o corpo” (VERDIER, 1979, p. 176).

A anotação de Verdier distanciando a disciplina da costura da prática da leitura é sugestiva e merece ser explorada com mais vagar, com o auxílio de outros

¹ Sobre as práticas e aprendizados corporais do bordado, ver a tese de doutorado de Thaís F. Salves de Brito (2010).

² Em outro contexto e dedicada a outros fazeres, Ana Carneiro (2010) descreve a associação sistemática de práticas cotidianas, na origem de criações diversas, em sua etnografia do ‘povo’ parente dos Buracos, no cerrado mineiro. “Uma coisa puxa a outra”, ela diz: a cozinha anima a prosa; esta, por sua vez, ‘puxa’ a comida, e no ritmo dos fazeres, ‘causos’ e deslocamentos, dentro e fora da casa, circulam palavras, modos, coisas e sentidos; criam-se e mapeiam-se relações.

³ Diversos estudos, de áreas distintas, dedicam-se ao exame da educação feminina e da formação da mulher virtuosa, em contextos e períodos diferentes. Referência obrigatória para a discussão das relações entre o bordado, a criação e manutenção de ideais e estereótipos de ‘feminilidade’ ao longo da história é o livro de Rozsika Parker (1984). Em solo francês, é possível mencionar, como sugestão, os cinco volumes da *Histoire des femmes en Occident*, dirigida por Michelle Perrot & Georges Duby (1990-1991), que trazem contribuições importantes sobre o tema, além do volume coletivo de CHABAUT-RICHTER & GARDEY (2002). Ver também Cosnier (2001), Ribeiro (2002) e Choron-Baix (200). Se os bordados e tricôs não são artes exclusivamente femininas, mostra a literatura, parecem ligar-se à “cultura feminina” (PELLEGRIN, 1999, p. 747). Para uma discussão sobre a divisão sexual do trabalho em diversos ofícios, cf. TABET (1979); para o lugar do bordado e da renda na educação das jovens, ver ALBERT-LLORCA (1995).

materiais. Se tomarmos, à guisa de exemplo, alguns registros visuais conhecidos da arte brasileira, como a tela *Leitura* (1892) do pintor paulista José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), é possível pensar que a prática da leitura não coloca exigências rígidas ao corpo, mostrando-se generosa em relação às posições relaxadas, como na imagem da jovem diante de seu livro, onde se vê o tronco da leitora reclinado sobre uma cadeira, uma de suas mãos livres e o vestido plissado graças à pose descontraída (imagem 1).

Imagem 1: *Leitura*, 1892, José Ferraz de Almeida Jr., óleo sobre tela, 95x141 cm.



Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

A leitura tende a liberar o corpo de uma posição determinada – ereta, rija – e de gestos específicos, já que o livro pode ser segurado ou apenas apoiado na altura da visão, para que os olhos, estes sim, se movimentem, para trás e para frente, ao sabor do texto⁴. E a concentração, que esta prática seguramente exige, vem acompanhada de viagens da imaginação que os textos frequentemente incentivam, mostra Almeida Jr. em outra tela sobre tema correlato (imagem 2), na qual a jovem deitada ao ar livre levanta os olhos indicando a movimentação do pensamento em outras direções. “Eu leio e sonho”, observa Michel de Certeau, indicando como ler implica em estar *ailleurs*, transportar-se para outro mundo, “constituir uma cena paralela, de onde entramos e saímos à vontade” (CERTEAU, 1980, p. 250).

⁴ Claro está, e Michel de Certeau já chamara a nossa atenção para o ponto, que a leitura silenciosa é uma experiência moderna, desconhecida em parte considerável da história. O leitor costumava interiorizar o texto e declamá-lo, como um ator, tendo todo o seu corpo convocado pelo ato de ler. Com a leitura silenciosamente feita, o corpo tende a se retirar da cena, deixando a mobilidade aos olhos que passam a ser o elemento verdadeiramente ativo dessa prática (CERTEAU, 1980, p. 253).

Imagem 2: *Moça com livro*, s/d, José Ferraz de Almeida Jr., óleo sobre tela, 50x61x2 cm.



Fonte: Acervo do MASP⁵

Mas isso não quer dizer que o trabalho com as agulhas impeça as fantasias e os devaneios. Em que estaria pensado, por exemplo, a costureira da tela *Costurando* (s/d), de Oscar Pereira da Silva (1867-1939)? Sentada no interior da casa, com os olhos pousados sobre a peça que realiza, estaria ela com o pensamento voltado exclusivamente ao apuro da costura? Seguramente não, e a janela que ela tem diante de si e que produz a claridade necessária ao desempenho da tarefa, mostra-se também uma possibilidade do olhar escapar para outras paragens. De qualquer maneira, o corpo da artesã mantém-se ereto, o tronco apoiado no espaldar da cadeira e as mãos ocupadas na tarefa de manipular a agulha e furar o tecido.

Se isso é verdade, é o mesmo Oscar Pereira da Silva quem nos auxilia a tomar cuidado com a construção de tipologias e de oposições rígidas quando mostra, em *Tricoteira portuguesa*, a mulher tricotando com o tronco reto recostado na parede que o sustenta, mas com as pernas e pés relativamente relaxados. Além disso, ela realiza o seu tricô na soleira da porta, no limiar entre o interior e o exterior da casa. O que nos leva a ver, mais uma vez, que as artes da agulha, quando dependem de poucos instrumentos, são móveis, acompanhando frequentemente as artífices em seus trânsitos, no espaço doméstico e também fora dele (imagem 3).

⁵ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/moca-com-livro>>.

Imagem 3: *Tricoteira portuguesa, s/d, óleo sobre tela, 109x63 cm.*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁶

De todo modo, talvez seja mais fácil associar as posturas corporais do bordado e da costura daquelas mobilizadas pela prática da escrita e da caligrafia, a exigir controle do antebraço, pulso, mãos e dedos de maneira que os instrumentos possam ser corretamente utilizados. Afinal, tanto nas artes das agulhas quanto naquelas que envolvem a pena são fundamentais os manuais e modelos, a imitação e a repetição do traço de modo que ele seja corretamente controlado.

Treinamento do corpo e exercício reiterado de técnicas, além do trato com materiais de espessuras e qualidades diversas que, como os corpos, se entregam ou resistem, com maior ou menor intensidade, à manipulação, abrindo caminhos e soluções diversas às realizações. O que nos leva a pensar nessas (e em outras) criações como processos que envolvem pessoas e coisas, e que os resultados obtidos dependem das relações que se estabelecem entre elas ao longo da feitura

⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65191/a-tricoteira-portuguesa>>.

das obras, a despeito dos modelos e projetos prévios, que podem se alterar, e frequentemente se alteram⁷.

Além disso, vale observar que a despeito das diferenças evidentes que as afastam – o lápis incide sobre a superfície do papel enquanto a agulha e a linha perfuram o tecido, que pode também conhecer outros tipos de incisões, como rasgos, pregas e desfiados⁸ –, tanto nas artes da agulha quanto nas da escrita, a coisa criada adquire existência fora do corpo do artífice. As criações que a leitura engendra, por sua vez, são de outra natureza, não se convertendo necessariamente em algo exterior ao corpo-espírito do leitor.

As distinções entre a economia escriturária e as astúcias da leitura foram formuladas por Michel de Certeau no já citado *A invenção do cotidiano* (1980), que não quer com elas reforçar divisores entre as operações, mas indagar sobre suas diferenças qualitativas. Em linhas gerais, ele aponta que a escrita é, sobretudo, gesto estratégico que define um espaço próprio e distinto, enquanto a leitura constitui prática de tipo tático, criação que se dá ao ritmo dos deslocamentos, não se inscrevendo em lugares determinados⁹. Com isso, Certeau retoma, em outros termos, discussões anteriores sobre as afinidades entre escrita e poder, sugeridas por Daniel Defoe em seu *Robson Crusoe* (1719): o sujeito da escrita é o mestre, e o trabalhador que dispõe de outros instrumentos, que não ela, este é Sexta-Feira, nomeado como tal (CERTEAU, 1980)¹⁰. No terreno da antropologia, tais discussões se imortalizaram na célebre lição de escrita relatada em *Tristes Trópicos* (1955), de Lévi-Strauss: o chefe Nambiquara procura usar o lápis do mesmo modo que Lévi-Strauss, traçando no papel linhas horizontais onduladas, cujos sentidos o antropólogo finge decifrar. Assim que reúne o grupo, ele simula a leitura das linhas tortas anunciando os objetos que lhes deveriam ser dados em troca dos presentes oferecidos. O episódio mostra, segundo Lévi-Strauss, que se a realidade da escrita continuava estranha para esta sociedade, seu sentido fora imediatamente compreendido:

Não se tratava de conhecer, de reter ou de compreender, mas de aumentar o prestígio e a autoridade de um indivíduo – ou de uma função – à custa de outrem [...]. Afinal de contas, durante milênios e ainda hoje em grande parte do mundo, a escrita existe como instituição em sociedades cujos membros, na imensa maioria, não possuem o seu manejo (LÉVI-STRAUSS, 1955 p. 316).

O prestígio e poder associados à escrita não encontram, salvo engano, a

⁷ A recusa da oposição entre projeto e criação, cara à certa concepção de invenção, impõe a retomada de uma reflexão que vem sendo disseminada na antropologia recente pelos trabalhos de Ingold (2013), que remete à abordagem genética de Simondon (cf. entre outros, SIMONDON, 2005) e à sua crítica aos modelos hilemórficos (que opõem matéria e forma) e aos substancialismos (que enfatizam a substância em detrimento da relação).

⁸ Para uma discussão mais pormenorizada sobre as diferenças entre a linha-fio que atravessa o tecido e o traço que incide sobre o papel, assim como para as relações entre “*drawing, making, writing*”, cf. Ingold (2011), sobretudo na parte V.

⁹ Em suas palavras: “Bem longe de escritores, fundadores de lugares próprios, herdeiros de trabalhos anteriores realizados sobre o solo da linguagem, construtores de poços e casas, os leitores são viajantes; circulam sobre terras alheias, nômades caçando furtivamente por campos que eles mesmos não semearam, pilhando os bens do Egito para deles tirar proveito” (CERTEAU, 1980, p. 251).

¹⁰ As relações entre escrita e a inscrição do direito e da lei (que a torna lisível e memorável) lançadas por Certeau foram trabalhadas, um pouco antes, por Pierre Clastres em *A sociedade contra o Estado* (1977), que Certeau curiosamente não menciona.

mesma expressão nas artes da agulha. Bem sabemos como a execução da costura e do bordado se associou durante largo período, em contextos ocidentais, à circunscrição de um lugar feminino, de modo geral no interior da casa e da família. A escrita, esta sim, quando realizada pelas mulheres que a ela tinham acesso – e que escreveram sistematicamente diários e correspondências – terminou por permitir outros projetos e aspirações, fazendo com que algumas mulheres adquirissem existência nos jornais e no mundo público em geral, ousando afirmar-se como escritoras¹¹. As agulhas, por sua vez, embora circulem com as mulheres, dentro e fora da casa, representando meio de expressão importante, não parecem ter contribuído da mesma forma, ou com a mesma intensidade, para que elas adquirissem nome próprio e voz pública. O que não nos deve conduzir ao reforço de estereótipos que associam as artes da agulha em geral, e os bordados em particular, à reclusão doméstica, ao “silêncio” e contenção femininos, ou ainda à expressão da “feminilidade”, adverte Parker (1986). Segundo ela, “[o] bordado constituiu fonte de prazer e poder para as mulheres, ainda que tenha sido indissociavelmente ligado à impotência delas” (1986, p. 11). Por isso, o esforço da autora em recuperar os modos como as mulheres responderam e usaram essas ideologias ao longo da história. Em suas palavras:

Algumas vezes os bordados reforçaram o ideal de feminilidade, ocultando confortavelmente as disjunções entre o ‘ideal’ e o ‘real’ por palavras e imagens que eles aproximaram – ‘*Home sweet home*’. Outras vezes eles resistiram ou questionaram a ideologia emergente da obediência e da subjugação feminina [...] (PARKER, 1986, p. 12).

Percorrendo largo arco histórico, Parker acompanha as alterações de sentido que o bordado conheceu na vida social europeia, em diferentes contextos e classes sociais, até começar a figurar mais claramente, na passagem do século XIX e ao longo do século XX como expressão de libertação, empregado, por exemplo, nas faixas e cartazes quando dos protestos pelo direito ao voto no interior do *British Women’s Suffrage Movement*. Bem mais tarde, os bordados se associariam à paz, à valorização da natureza e a um sentido de rebelião (também para os homens), no seio do movimento hippie de finais dos anos 1960. Quando da eclosão e expansão dos movimentos feministas dos anos 1970, por sua vez, converteram-se em instrumento de guerrilha, tomando praças e museus, reivindicados também como modalidade artística a ser valorizada e reconhecida como tal¹².

O estudo de Parker, outra referência importante para esta reflexão, nos ajuda a retomar o início do percurso e os riscos implicados nas artes da agulha; riscos que se ligam sobretudo ao modo como essas formas expressivas se apresentam na vida pública, propagando ideias e modos de ação. A arte das flores e motivos associados ao universo da natureza, da feminilidade e da pureza, que por ter sido largamente empregada como ferramenta de educação feminina tendeu a se naturalizar como fazer exclusivo das (e para) mulheres, arrisca-se cada vez mais na cena contemporânea, em todo o mundo, como linguagem para a reivindicação

¹¹ Sobre as escritas femininas quotidianas, ver o número da revista *CLIO. Histoires, femmes et sociétés*, n. 35, 2012. Sobre a trajetória de algumas escritoras brasileiras, entre 1890 e 1930, e as dificuldades para se afirmarem, ver EULETÉRIO (2005).

¹² Especialmente o capítulo 8 do livro de Parker, *A naturally revolutionary art?* Tradução da autora.

de direitos e liberdade.

As formas bordadas, tramadas e tecidas se propagam com a ajuda de coletivos que fazem dessas uma arma política, associando-as ao *craftivism* que emerge nos anos 2000, ligado aos movimentos feministas e, imediatamente, aos ecologistas, anticapitalistas e pacifistas. Nesse contexto, as artes das agulhas transformam-se em artefatos políticos, conformando diversos “ativismos têxteis”. Os exemplos são muitos, assim como vários os tipos e formas de protestos: tricotar coletivamente nas ruas, como propõe o *Revolutionary Knitting Circle*, que se organiza em 2000 em Calgary, Canadá, e se dissemina por cidades dos Estados Unidos e Europa; revestir com tricô e crochê postes, parquímetros e placas de sinalização, como sugerem os *Knitta* (imagem 4), de Houston, Texas, a partir de 2005, que repercutem em diversos países; veicular mensagens políticas com a ajuda de peças artesanais, como faz Sarah Corbett e o *Craftivism collective* inglês, cujos focos são a pobreza e as injustiças sociais.

Imagem 4: Knitta Please ou Knitta.



Fonte: Wikiwand¹³.

¹³ Disponível em: <https://www.wikiwand.com/en/Knitta_Please>.

Em contexto latino-americano¹⁴, não é possível desconhecer os já célebres exemplos das *arpilleras* chilenas, que se organizam logo após o golpe de 1973, no interior da *Agrupación de familiares de detenidos de desaparecidos*; das *Tejedoras por la Memoria y la Esperanza de Sonsón*, constituído em 2009 e comprometido com a produção de memórias do conflito armado colombiano, e da rede global *Bordados pela paz* (imagem 5), que a partir de 2011 passa a reunir uma série de organizações civis mexicanas em protesto contra a violência, assassinatos e desaparecimento de pessoas.

Imagem 5: *Si me olvidas ellos ganan*. Bordado de Dona Ji.



Fonte: Bordamosporlapaz.blogspot¹⁵

No Brasil, especificamente, os anos 2000 assistem à criação de diversos coletivos de mulheres, em geral jovens de formação universitária, que retomam o bordado, seja para valorizá-lo e difundi-lo (caso do *Clube do bordado*, criado em 2013, em São Paulo), seja para transmitir ideais feministas, como o *Nectarina, bordados subversivos*, constituído em 2015 e o *Bordado empoderado*, formado um ano antes, ambos em Porto Alegre. Organizações em torno dos bordados e ligadas aos movimentos sociais e políticos têm um marco no *Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)*¹⁶ (imagem 6), criado em 2013, que recupera a técnica utilizada no Chile – sacos de juta, sobre o qual se constroem cenas e motivos, costurados e bordados, com tecidos e fios variados –, utilizando-

¹⁴ A antropóloga colombiana Tânia Perez-Bustos é responsável por ampla produção sobre os chamados ativismos têxteis, especialmente em suas expressões latino-americanas. Confira, entre outros, o recente SANCHEZ-ALDANA, PÉREZ-BUSTO & CHOCONTÁ-PIRAQUIVE (2019).

¹⁵ Disponível em: <<http://bordamosporlapaz.blogspot.com>>.

¹⁶ Para saber mais sobre *arpilleras* ver: *Arpilleras: atingidas por barragens, bordando a resistência*, filme dirigido pelo coletivo de mulheres do MAB, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>>.

a como expressão de violação de direitos humanos, instrumento de mobilização e também memória de mortos e desaparecidos, por ocasião da construção das diversas hidrelétricas pelo país e da conseqüente perda de casas e comunidades¹⁷.

Imagem 6: *Arpillera* de Margarida Calisto, atingida pela barragem do Castanhão.



Fonte: Publicado no Facebook da autora, no dia 11 de setembro de 2017¹⁸.

Mais recentemente, o *Linhas do horizonte – Bordando política, bordando por justiça* (imagem 7), coletivo suprapartidário formado em Belo Horizonte, em 2017, retoma o lema do ‘bordar como resistência’ a partir do acompanhamento da política brasileira recente, desde os ataques proferidos à Mariza Leticia, mulher do ex-presidente Lula quando de sua hospitalização; vem realizando também homenagens a pessoas e movimentos, por exemplo, às mulheres do Movimento Sem Terra; ao Movimento dos Atingidos por Barragens; aos quilombos, ao músico Chico Buarque, aos ex-presidentes Lula e Dilma Rousseff etc. Sob sua inspiração direta vêm à luz o *Linhas de Sampa* (imagem 8), o *Linhas do Rio* (imagem 9) e coletivos similares em Porto Alegre e Brasília.

¹⁷ Sobre as *arpilleras* chilenas, confirma, entre outros, AGOSIN (1985) e BACIC (2012). Sobre as *arpilleras* realizadas no Brasil, ver o CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS, BORDANDO A RESISTÊNCIA (2015) e Ertzogue (2018).

¹⁸ Trabalho em preparação ao 8º encontro nacional do MAB, que ocorreu de 1 a 5 de outubro de 2017, no Rio de Janeiro.

Imagem 7: Linhas do Horizonte.



Fonte: publicado no Facebook em 26 de maio de 2019¹⁹

Imagem 8: Linhas de Sampa.



Fonte: publicado Facebook²⁰

¹⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh/>>.

²⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdesampa/>>.

Imagem 9: Linhas do Rio



Fonte: Publicado no Facebook, em 13 de agosto de 2019²¹

Esses poucos exemplos parecem suficientes para indicar os usos e efeitos das artes da agulha em geral, e dos bordados em particular, na cena contemporânea. Tais fazeres e seus produtos deixam as casas, ocupam ruas e praças, arregimentando adeptos e produzindo ações políticas, que adquirem visibilidade crescente, também com a ajuda das redes sociais, veículos fundamentais de todos os coletivos. Estudiosos e ativistas, por sua vez, vêm produzindo reflexões importantes sobre essas experiências recentes, atentos, sobretudo, ao caráter desses movimentos, à sua constituição, aos discursos, atores, performances etc. Diante do conhecimento que já se acumula sobre o tema, talvez seja o momento de investirmos em certos caminhos reflexivos, sobretudo os que associam mais de perto os riscos e traços dos bordados – estilo, técnica e repertórios – com os seus efeitos e modos como se arriscam na vida pública.

Um rápido passar de olhos por essas produções deixa ver que se há motivações comuns – denúncias de violações de direitos, reivindicação por justiça e liberdade, recuperação de memórias etc. – e franca comunicação entre algumas dessas experiências, que se influenciam mutuamente, as linhas e tecidos utilizados dão lugar a resultados muito distintos. Há trabalhos de forte vocação narrativa, que montam enredos, relatam memórias e querem deliberadamente produzir depoimentos; há outros que retomam às marcações bordadas (que gravam nomes, iniciais e letras capitulares), deixando impressas palavras de ordem em banners e bandeiras; outros que associam a elaboração de motivos e cenas detalhadas com dizeres sintéticos. Os bordados colocam, entre outros, o problema das relações (de proximidade e distância) entre o desenho a palavra, nos desafiando a pensar, pela análise detida dessas produções, as particularidades das

²¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdoriorio>>

artes da agulha como formas expressivas singulares. Isso sem deixar de lado a reflexão que se impõe sobre as distinções entre o bordar sobre um suporte e o tramar do tricô e crochê, também mobilizados pelos ativismos e que dão lugar a outro tipo de produção, que repercute de maneiras distintas. Que efeito provoca o monumento ou árvore revestidos com linhas e cores que o bordado não produz, e vice-versa? O que pode, ou rende, cada uma dessas expressões como artefatos politicamente orientados?

Combinar as duas acepções de risco – dos traços e malhas realizados pelas agulhas e o arriscar-se –, parece ser um caminho fundamental, ainda a ser mais amiúde percorrido, para compreendermos esses fazeres e seus artífices, assim como os efeitos contagiosos dessas criações.

Referências

AGOSIN, Marjorie. Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, v. 51, n. 132-3, 1985, p. 523-529.

ALBERT-LLORCA, Marlène. Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles. *L'Homme*, tome 35, n. 133, 1995, p. 99-122.

BACIC, Roberta. História das arpilleras (prefácio). In: *Catálogo da exposição Arpilleras da Resistência Política Chilena*. Brasília: Marcas da Memória, 2012.

BRITO, Thaís Fernanda S. de. 2010. *Bordados e bordadeiras: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó, RN*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2010.

SANCHEZ-ALDANA, Eliana; PÉREZ-BUSTO, Tania; CHOCONTÁ-PIRAQUIVE, Alexandra. ¿Que son los activismos textiles? Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19 (3), ed. 2407, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>>.

CARNEIRO, Ana. 2010. *O “povo” parente dos Buracos: mexida de prosa e cozinha no cerrado mineiro*. Tese (Doutorado em Antropologia), UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, 2010.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS, BORDANDO A RESISTÊNCIA. Projeto Marcas da Memória/Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, 2012. Disponível em: <<https://www.mabnacional.org.br/publicacao/exposi-arpilleras-bordando-resistencia-cat>>. Acesso em 20 de jan. de 2020.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. 9 ed. établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard, 1990. (folio essais)

CHABAUT-RYCHTER, Danielle; GARDEY, Delphine (eds). *L'engendrement des choses. Des hommes, des femmes, des techniques*, Édition des archives contemporaines, 2002.

CHORON-BAIX, Catherine. L'art et la vertu. La broderie au fil d'or dans l'ancienne cour de Luang Prabang. *Gradhiva*, n. 27, septembre, 2000, p. 53-61.

CLASTRES, Pierre. *La société contre l'État*, Paris, Éditions de Minuit (Trad. brasileira, São Paulo: UBU), 1974.

CLIO. Histoires, femmes, sociétés, n. 35, 2012, 280 p.

COSNIER, Colette. *Le silence des filles. De l'aiguille à la plume*. Paris: Fayard, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michèle. *Histoire des femmes en Occident*. Paris: Plon, 1990/1991. (5 vols)

ERTZOGUE, Marina Haizenreder. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em arpilleras amazônicas. *Revista História Revista (UFG)*, v. 23, 2018, p. 104-120.

EULETÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890 e 1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1955.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A origem dos modos à mesa. Mitológicas 3*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10329/oscar-pereira-da-silva>>. Acesso em: 15 de jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.

PARKER, Rosizska. *The subversive stitch. Embroidery and the machine of the feminine*. London: The Women's Press Ltd., 1984. (3th edition, 1989)

PELLEGRIN, Nicole. Les vertus de 'l'ouvrage'. Recherches sur la féminisation des travaux de'aiguille (XVIe-XVIIe siècles). *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46, n. 4, 1999, p. 747-769.

RIBEIRO, Arilda I. Miranda. *Vestígios da educação feminina no século XVII em Portugal*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.

SIMONDON, Georges. *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Seuil, 2005.

TABET, Paola. Les mains, les outils, les armes. *L'Homme*, tome 19, n. 3-4, 1979, p. 5-61.

VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris: Gallimard, 1979.