



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ítala Isis de Araujo

Costuras Errantes

Rio de Janeiro
2021

Ítala Isis de Araujo

Costuras Errantes



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Denise Espírito Santo da Silva
Coorientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Rio de Janeiro
2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A663

Araujo, Itala Isis de.

Costuras errantes / Ítala Isis de Araujo. – 2021.
197 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo da Silva.

Coorientador: Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte decorativa – Teses. 2. Pesquisa – Metodologia – Teses.
3. Arte e sociedade - Teses. 4. Estética – Teses. 5. Mulheres na arte
- Teses. 6. Comunidades sociais – Teses. I. Espírito Santo, Denise.
II. Vasconcellos, Jorge Luiz Rocha de. III. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 73.067.26

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ítala Isis de Araujo

Costuras Errantes

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 05 de agosto de 2021.

Orientadores:

Prof^a. Dra. Denise Espírito Santo da Silva

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Universidade Federal Fluminense

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ileana Dieguez Caballero

Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

Prof^a. Dra. Renata Pimentel Teixeira

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof^a. Dra. Ana Valéria de Figueiredo

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Isabel Almeida Carneiro

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a todos e todas que vierem depois de mim e que, tendo sobrevivido à própria história, decidam contá-la.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e todas que vieram antes de mim e que marcaram seus passos com generosidade e rigor, para que através deles eu pudesse desenhar os meus.

Não há modo de “pensar de outro modo” que não seja também, “ler de outro modo” e “escrever de outro modo”.

Jorge Larrossa

RESUMO

ARAÚJO, Ítala Isis de. *Costuras errantes*. 2021. 197 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Trata-se de um experimento de escrita que costura reflexões, memórias e imagens sobre as dimensões políticas das artes têxteis enquanto práticas historicamente femininas. O trabalho observou ações que apontam para o fortalecimento e a continuidade de projetos históricos comunitários e, ao mesmo tempo, de denúncia sobre o rasgo do tecido comunal produzido por uma lógica moderna colonial. Em sua dimensão teórica, foram centrais as ideias de linhas de força de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012) feminicídio e projeto histórico da antropóloga Laura Rita Segato (2012, 2013), de necropolítica do filósofo Achille Mbembe (2017, 2018) e de ação estético-política do Coletivo 28 de Maio (2017), além do diálogo com diversos outros autores e autoras. Em sua dimensão metodológica, a pesquisa se coloca em movimento a partir da pergunta sobre como criar um corpo pesquisa, ao mesmo tempo em que tece críticas e deslocamentos em relação a normatizações impostas a pesquisas e escritas acadêmicas no campo das práticas artísticas. Em sua dimensão prática, o trabalho propõe um recorte de experiências vividas entre 2017 e 2020, dentro de residências artísticas realizadas em três diferentes regiões do país. A costura plástica propriamente das experiências, acontece no primeiro ano da pandemia em decorrência do COVID 19, no Morro da Conceição, Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Artes têxteis. Ação estético-política. Escrita de pesquisa em artes.

ABSTRACT

ARAUJO, Ítala Isis de. *Wandering seams*. 2021. 197 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This thesis can be understood as an experiment in writing which stitches together reflections, memories, and images concerning the political dimensions of textile arts as historically feminine practices. The work observes actions that point to the strengthening and continuity of historic community projects, whilst, at the same time, denouncing tearing in the fabric of communities produced by modern colonial logic. In its theoretical dimension, central ideas include lines of force from Gilles Deleuze and Felix Guattari, femicide and historical projects from anthropologist Laura Rita Segato, necropolitics from the philosopher Achille Mbembe, and aesthetic-political action from the 28th of May Collective, alongside dialogue with other authors. In its methodological dimension, the research is set in motion around the question of how to create a body of research, whilst simultaneously weaving in criticisms and shifts in relation to norms imposed on research and academic writing in the field of artistic practice. In its practical dimension, the work presents a selection of experiences lived between 2017 and 2020, within artistic residencies held in three different regions of the country. Sewing together of fabric and paper making up the body of the thesis took place during the first year of the COVID 19 pandemic, in Morro da Conceição, Port Zone of the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Textile arts. Aesthetic-political action. Arts research writing

SUMÁRIO


	PONTO ALINHAVO.....	10
1	PONTO FLECHA	22
2	PONTO ARESTA	92
3	PONTO ZIG ZAG	144
4	PONTO HASTE	175
	REFERÊNCIAS.....	185

Costuras

FRANZES



Esta pesquisa foi feita com fonte Lucida Sans Unicode



PONTO ALINHAVO10




PONTO FLECHA22



PONTO ARESTA92



PONTO ZIG ZAG144



PONTO HASTE175

PONTO ALINHAVO

corpo errante . ação estético-política . corpo pesquisa



VISTA MINHA

CORPO
ERRANTE
2016

PELE

AME

Tive uma experiência intensa e alegre no mestrado. No momento de preparação da defesa da dissertação, confeccionei uma espécie de chalé de retalhos, composto por diversos bolsos onde guardava cada capítulo. Entreguei o chalé-pesquisa pessoalmente a cada membro da banca. Hoje, vejo aquele rito como uma primeira leitura, anterior às palavras. Uma leitura entre corpos, que solicitava uma configuração diferente do **corpo tradicional de uma pesquisa acadêmica**.

No momento da defesa, ocorrida num bar no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, realizei uma ação cujo título era o mesmo da dissertação: Corpo Errante: Caminhar utilizando uma vestimenta de velar/revelar o corpo. Realizei essa ação em outras ocasiões, além de disponibilizar a vestimenta para que outros corpos também pudessem vivê-la.

Em uma das cidades-capítulos, inspirada em leituras de Preciado (2014) e Guattari (1985), utilizei o termo mulherecer para pensar num modo feminino de estar na vida. Algo que eu acreditava ser possível a qualquer corpo. Na época, parecia uma maneira de dar outro nome ao devir-mulher, proposto por Guattari (1985). Hoje não tenho tanta certeza disso.

Além das reflexões sobre artes têxteis e corpo feminino, que emergiram da feitura desse Corpo Errante, e o desejo de produzir outras experiências de leitura, trouxe das vivências no mestrado o termo “ação estético-política”.

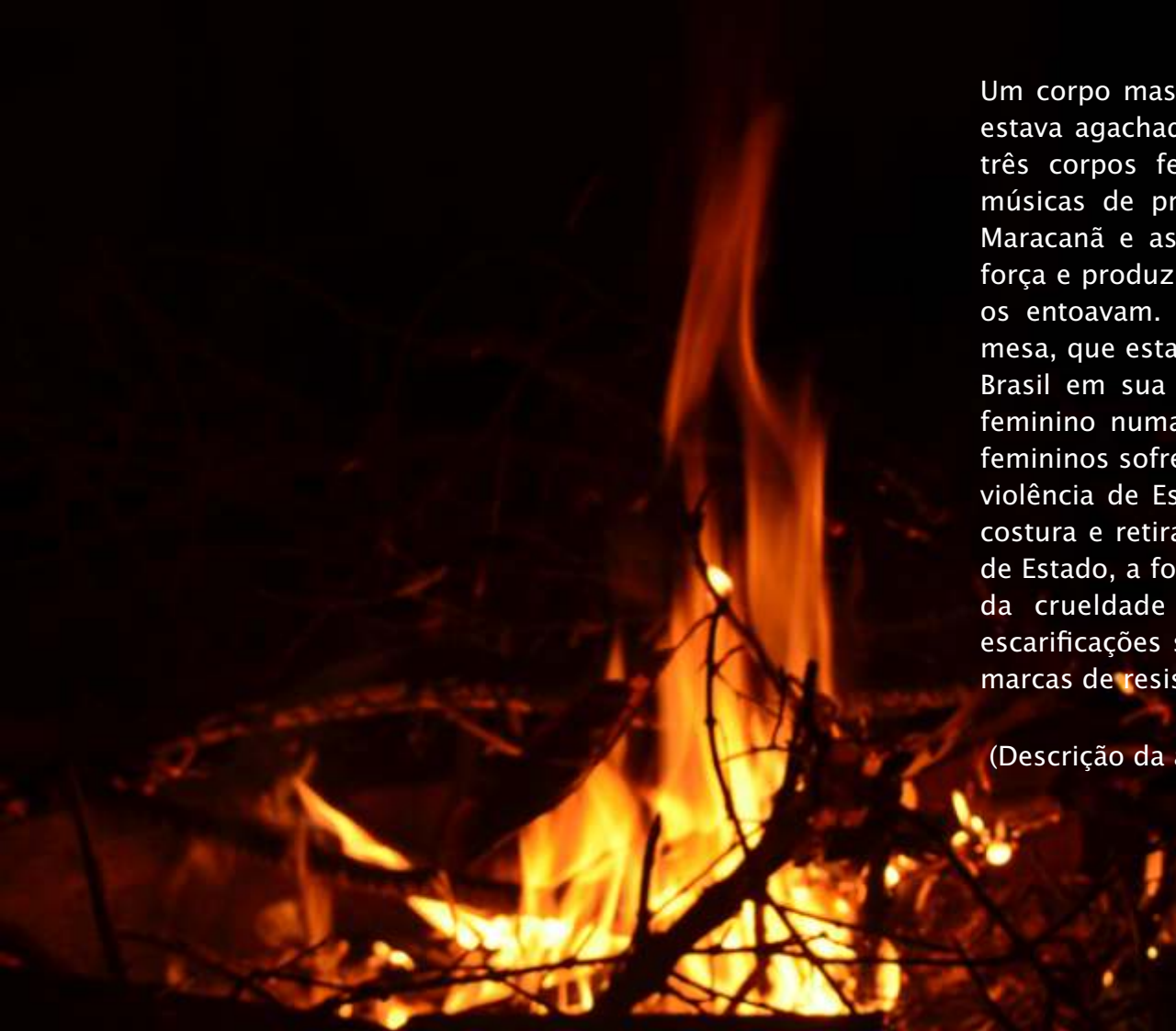
Quando falo de **corpo tradicional de uma pesquisa acadêmica**, refiro-me às pesquisas cuja formatação é determinada pelas regras da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Na UERJ, por exemplo, temos disponível um roteiro para apresentação de teses e dissertações dentro dessas normas. Disponível em http://www.ppgartes.uerj.br/secretaria/documentacao/normas_qualif_dissert.pdf. Acessado em 12 de abril de 2020.

“Problematizar que vida é essa que levamos e, principalmente, como transformá-la”. Essa é a frase que mais me inquieta e inspira no contramanifesto [O que é uma ação estético-política], do Coletivo 28 de Maio (C28M, 2017). O Coletivo é composto por Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel, dois professores universitários do campo das artes, comprometidos com movimentos ativistas dentro e fora do espaço acadêmico. Ambos foram meus orientadores, durante o mestrado no PPGCA - UFF e, atualmente, Jorge é meu coorientador no doutorado.

As reflexões foram tecidas em contexto de muita tensão, durante um inquérito administrativo sofrido por Jorge, logo depois do que ficou conhecido na grande mídia como “Xereca Santânica”. O acontecimento, polemizado na grande mídia através de imagens descontextualizadas, se deu no encerramento do evento acadêmico [Corpo e Resistência Seminário de INVESTIGAÇÃO & CRIAÇÃO do Grupo de Pesquisas/CNPq práxis estético-políticas na arte contemporânea].

O termo nasce como um enfrentamento, utilizando as armas que lhes cabem enquanto teóricos do problema que lhes tomou a vida depois da espetacularização de uma ação realizada por outro **Coletivo, o Coiote**, que buscava chamar atenção para o alto índice de estupros ocorridos em Rio das Ostras, cidade que sediou o evento.

O Coletivo Coiote se denomina como um coletivo pornoterrorista de ação direta e anti-arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivocoiote/>. Acessado em 30 de novembro de 2020.



Um corpo masculino coberto de lama e ladeado por uma cabeça de caveira estava agachado ao pé de uma amendoeira diante de uma fogueira. Outros três corpos femininos cantavam e batucavam, em material improvisado, músicas de protesto e resistência criadas coletivamente durante a Aldeia Maracanã e as Jornadas de Junho de 2013. Esses cantos foram ganhando força e produziram uma espécie de transe performativo naqueles corpos que os entoavam. Foi quando um dos corpos femininos deitou-se sobre uma mesa, que estava diante da árvore, abriu as pernas e enfiou uma bandeira do Brasil em sua vagina a qual foi imediatamente costurada por outro corpo feminino numa menção direta e crua à violência de Estado que os corpos femininos sofrem até hoje no Brasil. Mas esses corpos se unem e enfrentam a violência de Estado: num gesto rápido e forte o corpo estuprado arranca a costura e retira a bandeira lá de dentro. Não tem arrego! Contra a violência de Estado, a força da resistência radical feminina. Sangro para resistir. Teatro da crueldade contemporâneo. A bandeira é queimada e em seguida escarificações são feitas nos corpos femininos ali presentes. Marcas de luta, marcas de resistência. Exaustos, os corpos se retiram

(Descrição da ação do Coletivo Coiote. COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 199).

O C28M apresenta o termo como uma noção expandida do campo das artes. Mais do que um conceito, uma prática que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa, não precisa ser artista. Também não se confunde com um processo, pode se dar tanto através de uma preparação anterior quanto a partir de uma decisão no tempo de agora. É da ordem do acontecimento. Para o C28M, o que está em jogo é o campo de forças que se ativa, as zonas de risco, os efeitos que podem ser causados. Quando ingressei no curso de doutorado do PPGARTES – UERJ, em 2017, levei comigo o termo como via dissonante de uma estrutura de reflexões sobre obras e ações artísticas, que me pareciam demasiado narcisista, centrada num sujeito artista cuja pretensa genialidade era posta como um axioma incontestável. O artista é o artista é o artista.

Comecei a incluir o termo e trechos do manifesto em alguns artigos de finalização de disciplinas, além de recorrer a ele nos debates em aula. Muitas críticas foram feitas, mas três merecem uma atenção mais demorada. A primeira crítica considerou o termo desnecessário e redundante, uma vez que existe o termo arte. Ou seja: toda arte já é ação estético-política, segundo essa crítica. Inverti a pergunta: Toda ação estético-política já é arte? Não houve resposta. Não era uma questão para meu interlocutor.

Daqui por diante a sigla C28M se refere ao Coletivo 28 de Maio.

A resposta veio através de outro interlocutor, que também sustentava ser o termo desnecessário, considerando que a arte, sua abrangência, sua elasticidade, sua abertura para a reconfiguração do próprio sentido, já é capaz de oferecer as chaves de leituras necessárias à reflexão sobre certas ações. O termo performance, enquanto modalidade de arte, daria conta das especificidades. De acordo com essa segunda crítica, toda arte já é uma ação estético-política e toda ação estético-política pode ser ou vir a ser arte para algum grupo social. Além disso, ninguém pode garantir que o termo ação estético-política não venha a ser inserido nos circuitos hegemônicos de arte contemporânea como vanguarda, tal qual a performance um dia foi. Essa segunda crítica continua considerando qualquer experiência estética como monopólio do campo artístico. E destaca a performance – essa coisa que nomeia tantas práticas, desde desempenho em academias de ginástica ou grandes empresas, rituais de grupos não-ocidentais, expressões híbridas em palcos ou galerias, ou ruas, ou campanhas publicitárias, ou qualquer atividade estranha ao cotidiano – que um dia ocupou lugar de vanguarda, insubmisso e avesso ao mercado (BANNES, 1999), e que atualmente pode inclusive ser **vendida** para grandes colecionadores. E que bom que é assim. É importante, para profissionais que buscam a institucionalização das suas práticas, contar com estruturas para isso.

O mercado ainda é restrito, sobretudo no Brasil. Embora a artista Laura Lima recuse a nomenclatura, duas das suas ações são consideradas as primeiras performances a serem vendidas no Brasil, em 2000. Disponível em <http://gravuracontemporanea.com.br/mesmo-timida-venda-performances-cresce-no-mercado-arte-brasileiro/>. Acessado em 14 de março de 2019.

Mas como refletir sobre experiências estéticas que não demandam e até recusam essa institucionalização? Experiências que utilizam práticas artísticas, mas tensionam e buscam o enfrentamento, não com problemas históricos do campo artístico, mas com problemas ligados ao Estado e suas ingerências sobre a vida. Problemas urgentes, que não podem, e nem precisam a priori, esperar a legitimação do campo artístico sobre qualquer movimento que busque enfrentá-los.

Cabe reconhecer que muitas obras e ações artísticas têm se colocado numa relação de enfrentamento com o Estado, sofrendo imediatas retaliações por isso, através de mecanismos de censura. Poderiam, portanto, ser consideradas ações estético-políticas?

Volto ao contramanifesto:

Nós estamos provocando um debate a partir das questões que se colocam na urgência da nossa atualidade. Que urgência ou urgências seriam essas? Não importa mais se somos ou não artistas, ou se isto é arte ou não, mas quais as redes construídas, as zonas de risco e os efeitos quaisquer que são possíveis de causar e de nos afetar: nós, os outros e toda uma comunidade por vir (C28M, 2017 p, 193).

Parece-me que afirmar que “não importa se somos ou não artistas, ou se isto é arte ou não”, resolve o dilema, colocando o termo para além dos limites do campo artístico, sem necessariamente o excluir dali. O que é excluído radicalmente na emergência desse termo é o monopólio do campo das artes sobre qualquer experiência estética. O campo político também é estético, como explica Rancière (2017):

A política não se tornou 'estética' ou 'espetacular' recentemente. Ela é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou aquela ocupação, uma forma de visibilidade e dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Esta mesma forma supõe uma divisão entre o que é e o que não é visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2017, p. 8).

Mas essa emancipação do termo traz o problema posto pela terceira crítica, que vem da minha orientadora no doutorado, Professora Denise Espírito Santo. Ela observa que, sendo um termo demasiado abrangente, podemos reconhecer como estético-políticas, ações que sejam realizadas inclusive por grupos de campos conservadores da sociedade. É importante situar o contexto no qual Denise sustenta tal crítica. O ano é 2019. A memória dos dias de insurgências vividos em 2013 ainda se mantém viva, quando manifestações vindas de diversos segmentos da sociedade ocuparam as ruas com as mais variadas pautas (MARICATO [et al], 2013). Em 2014, depois de uma acirrada disputa eleitoral, Dilma Rousseff conquista seu segundo mandato. Desde então, novas manifestações ocupam as redes sociais e as ruas para exigir, entre outras medidas, o impeachment de Dilma, o que de fato acontece em agosto de 2016 (RUBIM e ARGOLO, 2018). Embora também tenham variadas pautas, muitas vezes controversas, marca essas manifestações características conservadoras e misóginas que incluem, por exemplo, o desejo de volta da ditadura militar no Brasil. O corpo em ação problematiza, a partir de outras perspectivas ideológicas que não as progressistas, “que vida é essa que levamos e, principalmente, como transformá-la”. Por que essas ações não poderiam ser chamadas de estético-políticas?



A partir da crítica feita por Denise, meu olhar sobre o contramanifesto se desloca, identificando algumas contradições inconciliáveis.

A principal delas refere-se à relação do termo com o campo da arte contemporânea. Restringir uma ação estético-política a uma tomada de posição diante da arte contemporânea, como algo que se faça contra o mercado de artes, não seria também uma maneira de restringir apenas aos sujeitos inseridos no campo artístico a possibilidade de agir? A força do termo, me parece, inscreve-se justamente na possibilidade de uma ação estético-política poder ser realizada, e também teorizada, por qualquer pessoa disposta a “problematizar que vida é essa que levamos e, principalmente, como transformá-la”.

A crítica de Denise bagunçou minhas ideias, mobilizando-me num caminho de encontros e desencontros com experiências e leituras diversas, fazendo emergir mais perguntas do que respostas, deslocando minhas convicções, embaralhando o que pensava ser um tema possível, fazendo eu me perder uma centena de vezes. Além disso, o próprio tempo, tecido de acontecimentos marcando minhas memórias e afetos, atrelado ao compromisso de concluir uma tese de doutorado, me trouxe ao encontro com uma pergunta-desafio:

Como criar um

corpo-pesquisa?

“O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo” (SPINOZA, 2009, p.51). A questão, posta por Spinoza (2009) no século XVII, inspira, mais de três séculos depois, o pensamento de Deleuze e Guattari (2012): “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12). O corpo que procuro já é parte de mim e, ao mesmo tempo, dele sou estrangeira. Preciso vivê-lo para saber fazê-lo. Viver-saber-fazê-lo significa me colocar, ou me reconhecer, em situações nas quais posso vivenciar determinadas experiências que, de alguma maneira, conversem com minhas inquietações, além de buscar leituras que me ajudem a refletir sobre essas experiências. No percurso, percebo que esse corpo precisa se fazer como uma despretensiosa conversa e, ao mesmo tempo, como um testemunho de vida. Não de toda minha vida. Isso não interessa nem a mim. Um bom corte é sempre fundamental, qualquer costureira sabe disso.

O corte aqui é delimitado pelas experiências vividas num período de três anos, de 2017 a 2020, concentradas na minha participação em três residências artísticas: Projeto de extensão [Medéia e Suas Margens], [TECNOBARCA: Um atelier galeria flutuante na terra das águas], e [Costuras Errantes em Catalão (GO)]. Esse último momento, é marcado por mudanças na vida cotidiana em dimensões mundiais, em decorrência da pandemia do COVID-19. A costura deste corpo-pesquisa se dá na minha própria residência, depois de finalmente conseguir voltar para casa.



PONTO FLECHA


Medéia e suas Margens . mulheres na cidade . interseccionalidade
caça às bruxas . invenção do negro e do branco . feminicídio . Arpilleras Chilenas
testemunho . auto de resistência . Marielle Franco . necropolítica . ação estético-polícia
projetos históricos . tecido comunitário . ação estético-política feminista

Logo depois de me mudar para o Morro da Conceição, passeando pela Rua Jogo da Bola, encontrei um brinco, solto na calçada. Perguntei a uma senhora que parecia morar na redondeza. Ela me respondeu:

– Deve ser da mulher daí da frente. Ontem o marido deu uma porrada tão grande na cara dela que o brinco pode ter caído nessa hora.








Meu encontro com Denise se deu no começo de 2017, antes da minha entrada no doutorado, quando trabalhei como bolsista qualitec no Laboratório de Ensino da Arte do Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Meu papel no Laboratório era cuidar dos projetos e do espaço, além de produzir artigos e buscar editais. Acompanhei de perto, desde o começo, o projeto **Medéia e Suas Margens**, idealizado e coordenado por Denise, como parte do projeto de Extensão Palco em Debate / Zonas de Contato. A proposta era construir, a partir de residências artísticas, uma montagem teatral, tendo o mito grego de Medéia como tema, atravessado pelo debate sobre violência de gênero e feminicídio no Brasil e na América Latina. Embora a personagem grega seja conhecida, sobretudo, pelo ato de infanticídio cometido, numa interpretação mais superficial, na intenção de se vingar do seu então marido, Jasão, o projeto busca um ponto de vista dissonante: tratava-se uma personagem mítica que ousou desafiar a ordem patriarcal que buscava submetê-la, ao mesmo tempo em que a olhavam com desconfiança, pelos hábitos que a marcavam como estrangeira. Esse ponto de vista pautou nossas ações e nossas pesquisas teóricas.


Através desse projeto, viajamos por alguns lugares do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros, apresentando os experimentos teatrais e conhecendo as realidades locais, efetuando um deslocamento significativo nas referências que possuíamos sobre corpo feminino, cidade e política.

Saí no final de 2018, na intenção de me dedicar à tese. Mas o projeto continua. Para conhecê-lo acesse: <https://zonasdecontato.wixsite.com/medeia/sobreprojeto>.



Uma das primeiras referências que tive sobre o assunto, apresentada pela professora Viviane Matesco, do (PPGCA – UFF), foi o livro [Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental], de Richard Sennet (2003). O autor observa a influência determinante das questões do corpo expressas na vida cotidiana, estrutural, e política da cidade ocidental. Começa pela Grécia antiga, especificamente Atenas, no tempo de Péricles, cujo ideal de auto-poieses concebia a cidade como obra de arte, ou seja, como um espaço criado por homens livres, criadores de si. Um espaço onde a liberdade dos corpos coincidia com a liberdade do pensamento. Na prática, esse ideal se refletia no culto à palavra como forma de participação direta na criação dessa cidade e no culto ao corpo como distinção entre fortes e vulneráveis. Essa distinção tinha como parâmetro o calor dos corpos. Partindo dessa lógica, aos homens, cujos corpos eram considerados mais quentes, era atribuído o título de cidadãos da polis. Mulheres e escravos não possuíam esse título por terem seus corpos classificados como mais frios. Esse parâmetro pautava a educação dos cidadãos e construía todo um modo hierárquico de vida, tendo a ciência do calor como forma de manutenção de regras de dominação e subordinação.

Se contrapondo a esse lugar cotidiano de subordinação, o autor observa as transformações dos rituais femininos agrários no contexto da cidade ateniense. Esses ritos não produziam uma rebelião, mas restauravam, no íntimo dessas mulheres, a condição de agentes ativos, ao invés de vítimas.




Um tempo depois, a leitura de um artigo de Nadja Monnet (2013) me deu a impressão de trazer para o presente essa mulher grega. Para a autora, a exclusão da mulher, como ser estranho ao espaço da cidade, está nessa origem da ideia de polis, acontecendo pela dupla via de discurso da rua como lugar perigoso e promíscuo, onde a mulher poderia ser agredida ou identificada como “pública”, ou seja, de todos, em oposição à “privada”, ou seja, de um homem só. Segundo a autora:

As mulheres sabem que o espaço urbano não é completamente delas. (...) Se, atualmente, as mulheres estão muito mais presentes no espaço público, o contexto urbano constantemente lhe transmite mensagens para que elas saibam o seu lugar, pois a estrutura social está presente em todas essas interações, e estas ainda parecem ser muito mais difíceis e arriscadas para as mulheres, do que para os homens. (MONNET, 2013, 227)


Embora as mulheres atenienses sejam ainda uma referência pertinente para pensar o medo no espaço público, a participação no Grupo de Estudos e nas residências do Projeto Média e Suas Margens foram determinantes para deslocar meu entendimento sobre as experiências das mulheres na cidade. Sobretudo no que tange à interseccionalidade, questão que pode ser resumida nas palavras de Ângela Davis (2011):

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (DAVIS, 2016A).



Uma das referências que promoveu esse deslocamento foi o estudo de Silvia Federici (2017) sobre a acumulação primitiva do ponto de vista das mulheres, as mudanças ocorridas na posição social e na produção da força de trabalho no período de transição do feudalismo para o capitalismo e a caça às bruxas.


Segundo a autora, a partir desse ponto de vista é possível observar fenômenos que são fundamentais para aprofundar a compreensão desse período, e que, no entanto, ficaram ausentes na análise marxista. Entre esses fenômenos, ela destaca: o processo de desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; a exclusão das mulheres do trabalho assalariado e sua subordinação aos homens como base da construção de uma nova ordem patriarcal; e a transformação do corpo das mulheres numa máquina de produção de novos trabalhadores como parte de uma mecanização mais ampla do corpo proletário. A autora coloca no centro da sua análise a caça às bruxas, no período do século XVI ao século XVII. Seu principal argumento se refere à importância determinante desse evento para o desenvolvimento tanto do capitalismo quanto da colonização e expropriação do campesinato europeu e dos povos dos continentes africanos e americanos. Outro ponto que diferencia sua análise da perspectiva marxista é o entendimento do capitalismo como uma revolução em relação ao feudalismo. Para a autora, tratou-se de uma contrarrevolução, tendo, entre outras questões, a degradação das mulheres como condição fundamental para sua existência em qualquer época.



Nesse sentido, a autora contextualiza o termo “mulheres”, no âmbito de sua pesquisa, não apenas pela necessidade de tornar visível uma história oculta, mas principalmente pelas particularidades no processo de exploração, capazes de produzir outras perspectivas sobre o que sabemos das relações capitalistas.

No que tange à questão histórica colocada como centro de sua pesquisa, a saber, o extermínio das ditas bruxas no começo da Era moderna e o surgimento do capitalismo coincidindo com essa guerra contra as mulheres, a autora observa como pontos acordados entre os diversos estudos sobre o assunto, o entendimento da caça às bruxas como uma tentativa de destruição do controle que as mulheres haviam conquistado sobre suas próprias capacidades reprodutivas, tornando-se um movimento prévio para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor e para o surgimento do capitalismo.

A autora se pergunta, no entanto, sobre as características específicas através das quais se deu essa perseguição, bem como as razões pelas quais a gênese do capitalismo exigia tal ataque genocida contra as mulheres. As respostas encontradas para tais perguntas remetem a um conjunto de saberes e modos de produção de vida comunais, tendo a mulher como protagonista. Remetem ainda a uma série de mecanismos de controle e extermínio desses conhecimentos, sendo a criminalização e o extermínio do corpo feminino um deles.




É importante salientar três pontos, destacados pela autora: O primeiro, feito através de uma crítica ao filósofo francês Michel Foucault, em especial, durante a escrita de sua História da Sexualidade, refere-se ao equívoco em pensar tal história sob a perspectiva de um sujeito universal, abstrato assexuado. Segue-se a essa crítica, a necessidade de reconhecer a tortura e a morte como forças passíveis de se colocar a serviço da força de trabalho. O último ponto é a afirmação de que “o capitalismo, enquanto sistema econômico-social está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo” (FEDERICI, 2017, p. 37).

Fica evidente no desenvolvimento do estudo da autora, a redefinição de certos paradigmas de feminilidade e masculinidade, forjados através de séculos de terrorismo de Estado e centrados no controle dos corpos e criminalização das práticas comunais, dos saberes das mulheres mais velhas e de sua relação com a terra. Os paradigmas modernos ocidentais, de certa maneira, retornam ao pensamento grego de cidadania para o qual a cidade enquanto espaço político se faz como interdito ao corpo feminino. Mas, dessa vez, esse interdito não é pautado pela temperatura dos corpos, como nos gregos, mas por um discurso de seguridade, através do qual parte da população precisa ser protegida da outra parte.

Tais mecanismos serão transpostos, posteriormente, para as colônias americanas, como forma de controle dos corpos racializados.

Harriet Tubman foi uma típica mulher escrava da lavoura, em Maryland, Estados Unidos da América do Norte, que, no decorrer do trabalho, foi percebendo a equiparação de sua força com a de qualquer homem. Com a ajuda do seu pai, aprendeu a cortar árvores, abrir trilhas e chegou a conduzir, em 1850, mais de trezentas pessoas, em dezenove viagens, por um conjunto de rotas secretas utilizadas por escravos e escravas para chegar ao Canadá e ao México (DAVIS, 2016).






Vai ao encontro dessas reflexões, tecidas dentro do Grupo de Estudos e das Residências, o pensamento de Achille Mbembe (2017), que eu fui conhecer primeiramente através da disciplina [História, imagem, memória e colonialismo], ministrada pela professora Sheila Cabo, em 2017, no PPGARTES–UERJ. Em seu ensaio [Crítica à Razão Negra], Achille Mbembe (2017) apresenta uma possível genealogia da lógica de raça, do termo “negro” e de certo imaginário de África, determinante até hoje para nos compreendermos melhor enquanto povos colonizados, sobretudo, nas Américas.

O autor observa, num primeiro momento, as implicações político–econômicas de um imaginário ocidental moderno de superioridade racial. Tal imaginário, enunciado como modelo e síntese da verdade, da lei e da humanidade, se afirma em contraponto ao resto. Esse resto figura–se nessa ficção, em alguns casos, como o antagonismo dessa humanidade civilizada e detentora da verdade.


Em outros casos, mais benevolentes, admite–se uma espécie de sub–humanidade, atrasada em sua evolução, infância da civilização que precisa ser resgatada e tutelada para se elevar ao patamar de humanidade. Tal discurso justifica uma empresa colonial, fundamentada moralmente na missão civilizatória e humanitária, e atrelada concretamente a uma demanda de mercado. É nesse contexto que emerge, segundo o autor, a invenção do termo “negro” e de um imaginário de África.



A fim de atender a essa demanda de mão-de-obra em grande escala e através de uma série de discursos, imaginários, fabulações, disparates, consolida-se uma espécie de licença moral para a exploração em massa dos corpos de pessoas de origem africana.


Cabe destacar aqui o que o autor entende como “o verdadeiro nascimento das sociedades de plantações” (MBEMBE, 2017, p. 42). Trata-se, observando especificamente a experiência dos Estados Unidos, do momento de bifurcação racial na organização da multidão de servos nas plantações dos colonos, outrora trabalhando como uma classe multirracial dentro de uma organização de corveia. Ou seja, uma espécie de servidão com tempo estipulado para acabar. Essa multirracialidade da classe servil vai mudando progressivamente com o aumento do tráfico de pessoas de origem africana, tornando a escravização perpétua dessas pessoas uma regra e estigmatizando-as pelos seus traços fisionômicos.

O processo de racialização dessa classe servil é construído, segundo o autor, através de uma série de mecanismos de regulação, tendo por objetivo estabelecer distinções entre a corveia de origem africana e a corveia de origem europeia. Entre esses mecanismos constava aumento do período de corveia para servos de origem europeia que se unissem aos servos de origem africana em tentativas de fuga; banimento de relações sexuais entre raças; redução drástica da mobilidade de servos de origem africana; escala de servos de origem europeia na atividade de patrulha; proibição de porte de arma para todos os negros e entrega de mosquetes para escravos libertos de origem europeia.



É nesse contexto que o autor afirma, lembrando Fanon (2008), que tanto o “branco” quanto o “negro” são “uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar” (IDEM, idem, p. 84). Essa fantasia do “branco”, no entanto, vai ganhando força ao longo dos séculos, conforme o autor, através de três condicionantes aqui sintetizados. Primeiramente, o cultivo, alimentação, reprodução e disseminação dessa crença de superioridade, utilizando para tanto, um conjunto de dispositivos teológicos, culturais, políticos, econômicos e institucionais. Em segundo lugar, a produção, por parte desse conjunto de dispositivos, do desejo e fascínio pelo “branco”, criando assim uma interiorização da crença. E, por fim, a instituição de uma efetiva verdade social, imposta através da violência. Essa violência, observada aqui especificamente nos corpos de homens e mulheres de origem africana, opera, segundo o autor, através de inimagináveis torturas físicas, psicológicas e simbólicas, sintetizadas como produção do Negro (MBEMBE, 2017).

Ângela Davis (2016B) observa como, nesse cenário, as mulheres escravizadas, feitas “negras”, se viam em condição de igualdade com os homens de mesma origem africana e afro-latina. Igualmente objetificadas, igualmente feitas animais de carga, igualmente castigadas, e um pouco mais, considerando as violências sofridas especificamente pela condição de serem mulheres. A autora observa ainda como a cruel exploração a qual essas mulheres estavam submetidas no sistema escravagista acabava, ironicamente, por criar suas bases de afirmação em relação aos atos de resistência.



De acordo com a autora, os crimes de estupro impetrados contra essas mulheres precisam ser vistos como mais do que “uma expressão dos impulsos sexuais dos homens brancos, reprimidos pelo espectro da feminilidade casta das mulheres brancas” (DAVIS, 2016B, p. 36). Tratava-se de uma arma de dominação e repressão que buscava, ao mesmo tempo, aniquilar nessas mulheres o desejo de insurgência e desmoralizar seus companheiros.

Outro encontro que também contribuiu para meu necessário exercício de olhar as histórias das mulheres dentro de uma perspectiva interseccional foi com o pensamento de Grada Kilomba (2019). Artista interdisciplinar, escritora, teórica, com formação em psicologia e psicanálise, portuguesa com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe. No seu primeiro livro editado no Brasil, a autora apresenta uma coletânea de episódios de racismo cotidiano, fazendo uma crítica tanto pela perspectiva de raça quanto pela perspectiva de gênero.


No primeiro episódio do livro, a autora parte de observações sobre a máscara de flandres, utilizada durante o período colonial nas Américas como objeto de tortura, e do diálogo com o pensamento de Franz Fanon (2008), para problematizar os mecanismos de violência simbólica presentes no uso dessa máscara como uma expressão do medo branco da fala negra. O medo de ver revelado o segredo do processo colonial escravagista e do racismo como manutenção desse processo.



A autora entende o ato de falar como uma negociação entre falantes e ouvintes. A escuta é, nesse sentido, uma autorização de fala. Estabelece-se, a partir daí, uma dialética de pertencimento no jogo falar - escutar, através do qual quem é ouvido passa a pertencer. Dentro da mesma dialética, quem não é ouvido se vê excluído dessa relação de pertencimento. Nesse contexto, a autora observa a inserção da máscara como uma maneira de estabelecer certo projeto de silenciamento, através do qual o corpo escravizado vê interdita sua possibilidade de ser ouvido e, conseqüentemente, sua possibilidade de pertencer.




Sojourner Truth foi abolicionista, escritora, ativista dos direitos da mulher e ex-escrava afro-americana, protagonista da Convenção dos Direitos da Mulher na cidade de Akron, Ohio, em 1851. Num discurso feito de improviso, Truth fez uma potente defesa do direito ao voto feminino, ao mesmo tempo em que marcou distinções fundamentais entre sua história de mulher negra e a vida cotidiana das mulheres brancas presentes na convenção, para as quais, segundo os homens, era preciso sempre ajudar, por serem seres frágeis e delicados (DAVIS, 2016).



Dentre todos os encontros teóricos que o Grupo de Pesquisa do Projeto Média e Suas Margens me oportunizou, o que mais me marcou foi o pensamento de Laura Rita Segato, antropóloga feminista argentina, professora na Universidade de Brasília desde 1985. Foi a primeira referência que Denise me apresentou para refletir sobre o projeto, devido à sua colaboração para as reflexões sobre o termo feminicídio.


Em 1993, por solicitação da Secretaria de Segurança Pública de Brasília, a autora começou a desenvolver uma pesquisa com o objetivo de compreender as motivações e especificidades das violências contra mulheres. Desenvolvida através de entrevistas com agressores, a pesquisa lhe levou a pensar nas ideias de violência expressiva e do que a autora chama de mandato da masculinidade, conceito fundamental no seu pensamento. Em 2006, a autora inicia uma arriscada pesquisa sobre a recorrência do assassinato de mulheres pobres na Cidade de Juarez, fronteira norte do México. Isso lhe fez refletir sobre o sentido do termo feminicídio como algo distinto da violência com motivações sexuais. A partir da pesquisa de dados descartados pela investigação local, a autora toma conhecimento de nomes de homens respeitados, grandes proprietários, chefes de famílias influentes, envolvidos com os crimes. Falta, no entanto, uma razão para que pessoas influentes tivessem interesse nesses crimes. Isso leva a autora a elaborar novas definições sobre crimes marcados por violência de gênero, buscando compreender as especificidades do caso, tanto em relação às características das vítimas quanto em relação à continuidade e às impunidades dos crimes.



Para atender a demanda por novas definições que o caso solicita, a autora retorna à pesquisa realizada em Brasília, com presos condenados por estupro e outros ataques sexuais realizados nas ruas e contra vítimas desconhecidas.

A pesquisa, segundo a autora, confirma as teses feministas de que os crimes sexuais são expressões de uma cultura, de uma estrutura simbólica profunda que organiza nossos atos e fantasias, conferindo a elas inteligibilidade e legitimidade. Ou seja, o agressor e a comunidade compartilham um imaginário de gênero, falam a mesma linguagem, podem se entender. O estupro, e outros crimes dessa ordem, se dirige ao aniquilamento da vontade da vítima e da perda de controle sobre o comportamento do seu corpo e o agenciamento do mesmo pela vontade do agressor. Trata-se de um crime de poder, na medida em que busca impetrar à vítima uma submissão através do seu próprio corpo. A autora propõe o entendimento desses crimes como atos alegóricos de soberania, entendendo soberania como “control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio” (SEGATO, 2016, p. 38).


Trata-se de uma violência, ao mesmo tempo, física e moral. É preciso que seja assim para que o poder soberano se faça, para além do poder da morte, como um domínio da vida. Isto é, é preciso que esse poder possa ser exibido aos destinados a continuarem vivos. Nesse sentido, a autora afirma:



Expresar que se tiene en las manos la voluntad del otro es el telos o finalidad de la violencia expresiva. Dominio, soberanía y control son su universo de significación. Cabe recordar que estas últimas, sin embargo, son capacidades que solo pueden ser ejercidas frente a una comunidad de vivos y, por lo tanto, tienen más afinidad con la idea de colonización que con la idea de exterminio. En un régimen de soberanía, algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca; en este sentido, la muerte de estos elegidos para representar el drama de la dominación es una muerte expresiva, no una muerte utilitaria (SEGATO, 2016, p. 39).

Uma vez definida essa violência expressiva, a autora concentra-se no teor dessa expressão, ou seja, no modus operandi da violência, que, através da repetição, irá se configurar como uma marca ou assinatura, através da qual é possível identificar tanto a mensagem quanto o mensageiro. Na outra ponta do ato comunicativo, a autora observa, ainda tendo como base sua pesquisa em Brasília, dois eixos de interlocução do agressor. Um eixo vertical – ligado à vítima, que adquire um caráter punitivista, moralizador e disciplinador da mulher; e um eixo horizontal – direcionado aos seus pares.


Nesse segundo eixo, a violência contra a mulher torna-se uma espécie de mensagem sacrificial de poder de morte, demonstrando que o homem está à altura de ocupar um lugar na irmandade viril e hierárquica na comunidade masculina. De acordo com a autora, esse processo se dá em função de diferenças históricas de produção da masculinidade e de produção da feminilidade. Um elemento básico dessas diferenças é a submissão dos corpos das mulheres como tributo, através do qual os homens pagam para ter suas masculinidades reconhecidas por seus pares. Em outras palavras, o corpo da mulher torna-se um território que o homem precisa provar que domina. A isso a autora chama de mandato da masculinidade.



Inspirando-se nessa lógica para pensar nos crimes da Cidade de Juárez, a autora se mostra convencida de que, embora o ódio e a misoginia sejam fatores presentes nas relações sociais da cidade, a vítima é uma peça descartável, cuja morte exibicionista se faz como uma espécie de exigência – feita entre homens, verdadeiros detentores do poder local – para a entrada ou a confirmação de status em certo círculo de poder patriarcal e mafioso, ao mesmo tempo em que comunica às instituições locais, aos diversos atores sociais e aos familiares das vítimas esse poder. Cabe aqui destacar algumas questões levantadas pela autora no que ela chama de “aposta criminológica” (IDEM, idem, p. 41) sobre os feminicídios na cidade.

Sobre o lugar, a autora destaca a proporção. Trata-se do cenário do maior e mais prolongado número de ataques e assassinatos contra mulheres que se têm notícias em tempos de paz.


Sobre os propósitos, a hipótese é de que os feminicídios da Cidade de Juárez podem ser mais bem compreendidos na medida em que deixem de ser vistos como consequência da impunidade e passem a ser vistos como produtores e reprodutores dela. Ou seja, uma espécie de pacto de silêncio, selado através dos assassinatos, capaz de garantir a lealdade entre as confrarias mafiosas que operam na região. A autora compara ainda a violação impetrada dentro do espaço doméstico e a violação no espaço público. No primeiro caso, constata-se um domínio já existente. No segundo caso, o ato de violar se torna uma mensagem e uma exibição de poder de domínio.



Sobre os significados, a autora propõe o entendimento dos crimes de feminicídio como atos comunicativos. A repetição desse ato transforma o sistema de comunicação em uma linguagem estável. Perguntar por que se mata daquela maneira, segundo a autora, seria o mesmo que perguntar por que se fala determinada língua. A comparação leva a autora a pensar nos processos históricos que levam línguas francas à consolidação ou extinção.

Transpondo a reflexão para os crimes de feminicídios, a autora se pergunta sobre qual é a língua do feminicídio e faz uma aposta sobre os autores de tal crime. Para ela, trata-se de sujeitos capazes de passar por cima de tudo inclusive da própria felicidade, em prol do domínio do território. Um sujeito que possui seus vassalos e busca deixar claro que a cidade tem donos e que esses donos são capazes de matar mulheres para mostrar que o são. Dentro disso, a autora entende um feminicídio, no sentido que a Cidade de Juárez lhe confere, como o assassinato de uma mulher genérica, um crime que se dirige a uma categoria e não a um sujeito específico.


Sobre as condições de possibilidade, a autora aponta a extrema desigualdade, constituída na concentração do poder econômico local em um único grupo, configurando-se dentro de uma lógica política totalitária e um discurso nacionalista, patriótico, sustentado pela defesa de uma determinada identidade e tradição local. Segundo a autora,



En este tipo de patriotismo, la primera víctima son los otros interiores de la nación, de la región, de la localidad — siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes. Estos otros interiores son coaccionados para que sacrifiquen, callen y posterguen su queja y el argumento de su diferencia en nombre de la unidad sacralizada y esencializada de la colectividad (IDEM, idem, p. 49).

Dentro desse contexto, a autora entende os crimes da Cidade de Juárez como crimes de Segundo Estado, ou seja, de um Estado paralelo, semelhante, em algumas características, a um regime totalitário em seus rituais de poder. Por um lado, são crimes sem sujeitos que estabelecem uma vítima despersonalizada, escolhida por fazer parte de certa categoria para reafirmar a capacidade de controle de um território. Por outro lado, configuram-se de tal forma, que o Estado carece de categorias e procedimentos jurídicos eficazes para enquadrá-lo. Nesse sentido, são crimes de Estado, na medida em que sua continuidade está diretamente ligada à ineficiência do Estado para enfrentá-lo.


Por fim, a autora defende a ideia de que os crimes contra as mulheres na Cidade de Juárez devem ser uma jurisdição de todos os fóruns, assim como uma preocupação de qualquer pessoa que valoriza a justiça e o bem estar coletivo. Argumenta que essas experiências referem-se tanto ao reconhecimento dos algozes quanto das vítimas como sujeitos que pertencem à humanidade. Nem os primeiros são monstros nem as segundas são dotadas de alguma característica específica que as distingue de outros povos massacrados ao longo de nossa história. O que produz um e outra, segundo a autora, são as condições históricas.



O texto de Segato (2016) me parecia assustador, quase insuportável. A tal ponto que imaginei a possibilidade de uma inversão: corpos vivos mandando mensagens de resistência, denunciando os crimes desse Segundo Estado e evocando seus pares à insurgência. Passei a buscar ações, realizadas por mulheres, que produzissem movimentos dessa natureza. Não lembro exatamente onde vi pela primeira vez a história das Arpilleras Chilenas. Sei que me chamou atenção, principalmente, essa mistura entre costura de tecido e costura de histórias na mesma superfície. De qualquer forma, passei a procurar mais informações sobre o assunto. Foi nessa primeira busca que encontrei o catálogo [Arpilleras da Resistência política chilena] (BASIC, 2012).


Na ocasião, estava no primeiro semestre do curso, acompanhando dois Seminários: [História, imagem, memória e colonialismo], ministrado pela Professora Sheila Cabo, que já citei aqui, e [A contemporaneidade defasada: discussões sobre o tempo na arte], ministrado pelo Professor Luis Cláudio da Costa.

Foi na intenção de desenvolver o artigo de conclusão, principalmente do segundo Seminário, do Professor Luis Cláudio, que me debrucei no Catálogo das Arpilleras. Nele leio que a técnica possui uma longa tradição, mais ligada ao bordado, no litoral Central do Chile. O tecido arpillera chilena é a nossa juta. Aquele tecido de trama grossa, utilizado para fazer sacos de batata. Cada saco era dividido em seis partes e distribuído para seis mulheres, que registravam suas vidas e de sua comunidade. Mas as arpilleras das quais o catálogo trata foram feitas de sobras de retalhos, sendo o bordado usado apenas como acessório e acabamento.



Nos fins de 1973, a prática de produção dessas arpilleras se tornou uma importante arma contra as consequências do Golpe Militar que levou o então presidente Salvador Allende a óbito e instituiu uma ditadura que perdurou por 17 anos. As oficinas de arpilleras nascem e se desenvolvem sob a proteção de algumas instituições católicas, tendo por compromisso a ação de solidariedade às vítimas de violações de direitos humanos. Essas oficinas recebiam grupos de familiares de presos desaparecidos, executados políticos e ex-presos políticos. Sobretudo, mulheres. Segundo o texto o catálogo, muitos dos retalhos utilizados na confecção dos tecidos eram extraídos das roupas desses familiares mortos ou desaparecidos. As arpilleras produzidas por esses grupos, todas anônimas, representavam, na maioria das vezes, cenas de violência do Estado contra seus familiares e suas comunidades. Um recurso singular utilizado por elas era a criação de pequenos bolsos, onde guardavam textos contando suas histórias. Rapidamente, as arpilleras chilenas confeccionadas nas oficinas alcançaram outras partes do mundo e, através delas, as experiências dessas mulheres começaram a incomodar o governo ditatorial da época e a imprensa oficial.

Mais tarde, durante uma palestra realizada no PPGARTES–UERJ, em 2019, no âmbito do Projeto PrInt–Uerj Geopolíticas e Novas Epistemes: relações da Arte e da Cultura da contemporaneidade, coordenado pela professora Sheila Cabo, a Professora Pesquisadora Isabel Plante, da Universidade Nacional San Martín, apresentou outros entendimentos sobre as arpilleras chilenas e seus modos de produção. Segundo a pesquisadora, a produção não era apenas dentro de temática político–contestatória.




No entanto, essa era a temática mais vendável internacionalmente, estimulando uma maior produção. Além disso, o tecido utilizado não era necessariamente das vítimas da ditadura militar. Era, a princípio, o retalho que estivesse acessível e, posteriormente, tecidos comprados especialmente para a confecção das peças.

Além dessa palestra, assisti no mesmo ano, no Museu da Maré, uma apresentação/demonstração de Suzana Soledad de Alegria Sepulveda, integrante de um dos primeiros coletivos de Arpilleras chilenos, o Memorart Arpilleras Urbanas. Na ocasião, Soledad confirmou a narrativa apresentada no catálogo sobre o uso de roupas dos mortos e desaparecidos.

Para além da verdade sobre os detalhes do processo, o que me interessa é a dimensão política que as arpilleras alcançam, como testemunhos de uma época. Chamou minha atenção essa tentativa de silenciar as mulheres que buscavam remontar suas histórias, bem como as maneiras que inventavam para escapar desse silenciamento.

Buscando referências sobre essa dimensão política do testemunho, encontrei o artigo do professor pesquisador Márcio Seligmann-Silva (2010) sobre trauma e testemunho. O autor inicia sua reflexão fazendo uma análise etimológica do conceito de testemunho, destacando dois sentidos possíveis. O primeiro, testemunho como testis, o terceiro presente na situação. Esse sentido coloca o testemunho mais ligado à visão. O segundo, testemunho como supertestis, ou seja, como alguém que sobreviveu, que se mantém no fato, está no presente. Mais ligado à audição e à palavra.



Segundo o autor, o mártir moderno está mais perto do testemunho como supertestis, ou seja, "como aquele que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte". (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 1/9). O paradigma de tal testemunho pressupõe uma incomensurabilidade entre as palavras e a experiência de morte. O autor, no entanto, recusa a ideia de trocar um sentido pelo outro. Propõe entender o testemunho na sua complexidade, enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar, sendo esses elementos complementares e, ao mesmo tempo, conflituosos.

Na segunda parte do texto, o autor observa as relações entre o testemunho e modalidades de escrita do Eu, destacando o diário e a autobiografia. Embora recuse o entendimento do diário como uma antificção, o autor reconhece como inegável as marcas do presente da sua escritura, algo que pode ser visto como um testemunho. Esse testemunho se faz, para além do evento narrado, através da própria matéria do objeto – o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras.

Trata-se de uma inscrição da vida e da morte, pensando a escrita como um fenômeno no qual a fantasia e a literatura não impedem que acreditemos no "real" pousado na sua origem. A escrita é vista como uma via por onde se entrecruzam vida íntima e vida pública, compostas através de um trabalho de coleta e arranjo de fragmentos de um presente que se amontoa como passado que não passou.



O autor faz uma ressalva de que esses cacos se misturam com o presente, não sendo possível ter um acesso direto a eles. Nesse sentido, existe uma relação autorreflexiva para com o diário que lemos, muito utilizada na época, sobretudo na blogosfera, e até hoje, eu acrescentaria, nas redes sociais. Observando a crise inscrita no século XX sobre um modelo de romance que exigiria certo distanciamento, o autor entende tanto o diário quanto o testemunho como

dispositivos que surgem na literatura dentro deste embate entre este Eu moderno e o Mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta. Testemunho e diário são marcas ou pegadas do indivíduo na era da sua desapareção. Este indivíduo precisa se apegar a um Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância (IDEM, idem, p. 3/8).

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, em 1914. Em 1930 migra para a cidade de São Paulo e, em 1948, passa a residir na favela do Canidé. A partir da relação com o jornalista Audálio Dantas, que se interessa por seus cadernos de anotações, Carolina consegue publica o livro Quarto de Despejo: diário de uma favelada. A publicação ganha notoriedade, tornando-a uma das primeiras escritoras negras do país. A obra é um registro do seu cotidiano como moradora de uma favela brasileira, onde a fome é questão central. Em 25 de fevereiro de 2021 Carolina recebe, em memória, o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo reconhecida a importância da sua obra para a literatura brasileira. Neste mesmo ano, registra-se um número de 59% de domicílios brasileiros passando por insegurança alimentar.

Disponível em
<https://www.geledes.org.br/?s=quarto+de+despejo>. Acessado em 25 de abril de 2021.






Na terceira parte do texto, o autor apresenta um sentido político do testemunho, enquanto ferramenta de construção de uma memória que se faça contra o esquecimento sobre os traumas sociais. Refletindo sobre o negacionismo em relação ao genocídio dos armênios em 1915 - 1916, o autor observa como o testemunho negado pode se configurar como uma dupla morte das vítimas, que continuam a morrer simbolicamente. No caso específico, ele observa como desafio a construção coletiva de espaços que se façam para além do desejo de vingança, por parte dos descendentes das vítimas e, para além da negação, por parte dos turcos.

Em relação à figura do genocida, o autor observa como traço característico o objetivo de eliminar totalmente o grupo inimigo para impedir as narrativas de terror e qualquer possibilidade de vingança, além do apagamento das marcas do crime. De forma diferente, esse apagamento assombra e habita o próprio sobrevivente, inscrito numa situação paradoxal de culpa e impossibilidade de falar sobre o vivido, na medida em que é marcado pelo signo do trauma, habitando um contexto de irrealidade que se expande para o restante do mundo.

O autor observa, citando outras leituras, como a simbolização do evento traumático pode implicar na possibilidade de uma (re)construção de um espaço simbólico, gerando uma retemporalização do fato, antes paralisado, que vai passar a se atrelar ao fluxo da vida.




O autor reconhece que essa simbolização nunca vai ser integral, no sentido de suprimir todos os aspectos da cena traumática. O trauma sempre sobreviverá como um corpo estranho dentro do sobrevivente. O testemunho, no entanto, misturando fragmentos do seu passado traumático a uma narrativa instável e imprecisa, funciona como uma ponte através da qual o sobrevivente pode transitar de volta para um local fértil de vida.

Na última parte do texto, o autor observa, na situação brasileira, a ausência, com raras exceções, de uma prática testemunhal em relação à ditadura civil-militar de 1964 – 1985. Segundo o autor, na América Latina existe uma vasta produção de cunho testemunhal artístico/literário. Tal produção soma-se a testemunhos jurídicos feitos em tribunais.

Nesse cenário, o Brasil é uma lamentável exceção. Ainda que reconheça algumas produções artísticas, além de importantes conquistas realizadas pela Comissão de Familiares de Mortos e de Desaparecidos Políticos, existe uma situação de impunidade sobre os crimes da ditadura, algo garantido pela Lei da Anistia.

Não temos o testemunho como testis, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como supertestis, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar (IDEM, idem, p.5/8).



Citando Jean-François Lyotard, o autor observa a situação de uma vítima impossibilitada de provar que sofreu um dano quando o autor do prejuízo coincide direta ou indiretamente com o juiz. Nesse caso, não há escuta. Logo, não pode haver de fato um testemunho. Essa é a situação na medida em que o algoz é o Estado.


Embora não tenha aqui um parâmetro de comparação adequado para refutar a afirmação sustentada pelo autor de que a produção testemunhal artístico-literária no Brasil fica quantitativamente aquém da produzida na América Latina, é preciso reconhecer o campo artístico-cultural nessa época como uma importante **trincheira** contra o obscurantismo, o conservadorismo e o esquecimento. Obras em diversas modalidades artísticas, a despeito da política de censura e toda a violência institucional da época, enfrentaram o tema e buscaram espaços de fruição para além dos circuitos restritos a uma determinada classe. Pinturas, objetos, intervenções, performances, músicas, moda, filmes, cartazes, tornaram-se vozes possíveis sobre um tempo de silêncio.

Agradeço à professora Isabel Carneiro por me chamar atenção para esse ponto do texto de Seligmann-Silva. Encontrei referências importantes sobre o assunto em <http://memoriasdaditadura.org.br/panorama-de-arte-e-cultura/>. Acessado em 29 de março de 2021.



Zuleika Angel Jones, conhecida como Zuzu Angel, foi uma renomada designer de moda brasileira. Sua trajetória é marcada por utilizar a linguagem da moda e seu status internacional, como instrumento de denúncia e testemunho de uma época. É emblemático o evento do desfile-protesto, realizado por Angel no International Dateline Collection III - Holiday and Resort na residência do cônsul brasileiro, em Nova Iorque, em setembro de 1971. Utilizando figuras bordadas de pássaros engaiolados, balas de canhão, tanques e anjos mortos, faz do desfile, ao mesmo tempo, um rito de luto e dor pela morte do seu filho, assassinado pelo Governo militar da época e um protesto contra os crimes impetrados por essa mesma ditadura. Em 14 de abril de 1976, Angel sofre um acidente de carro ao voltar de sua casa, na Barra da Tijuca, e morre. Em 1998, depois de longas batalhas judiciais travadas por suas duas filhas, Hidelgard e Ana Cristina, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos do Ministério da Justiça conclui que Zuzu Angel foi vítima de um atentado perpetrado por agente da repressão militar, reconhecendo, portanto, a causa da sua morte como não natural, violenta, causada pelo Estado brasileiro.

Disponível em
<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/03/justica-brasileira-reconhece-a-culpa-do-estado-na-morte-de-zuzu-angel.htm>. Acessado em 25 de abril de 2021.




Por outro lado, por mais vasta e rica que seja a produção artística e cultural dessa época, não foi suficiente para gerar mudanças estruturais na dimensão jurídica do testemunho. Ainda que, em 2012, dois anos depois da publicação do texto, tenha sido instituída no país a **Comissão Nacional da Verdade**, o caminho institucional em direção à verdade, memória e justiça no país parece acontecer com um passo à frente e dois para trás. Se ainda era possível ver algum avanço em relação aos crimes da Ditadura Militar no Brasil, o cenário se reverteu a partir de 2016, com o golpe político–jurídico–midiático–empresarial que retirou a então Presidenta Dilma Housseff do cargo (RUBIM; ARGOLO, 2018). E ainda mais depois das **eleições de 2018**.

Fazendo um recorte racial sobre as questões apresentadas pelo autor, penso no Genocídio do povo negro no Brasil, ainda em curso e cujo direito à verdade, memória e justiça é violado diariamente, junto com o mais básico direito à vida. Em 2019, Gizele Martins (2019), jornalista, comunicadora comunitária e moradora do Complexo de Favelas da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro, lançou a publicação [Auto de Resistência: a omissão que mata]. É uma cartilha reunindo algumas das matérias e entrevistas feitas entre 2018 e 2019 por Gizele, com apoio da também jornalista Jéssica Santos, sobre os autos de resistência no Rio de Janeiro e o aumento da violência policial na cidade.

Disponível em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acessado em 03 de junho de 2020.

Jair Messias Bolsonaro, um explícito defensor do período ditatorial no Brasil, além de outras pautas ultraconservadoras, é eleito presidente.



O chamado auto de resistência – morte decorrente de ação policial – foi criado durante o período da Ditadura Militar no Brasil, como medida interna da própria polícia, a fim de justificar e minimizar a prisão em flagrante de policiais autores de homicídio (MARTINS, 2019). Na publicação, Olivia Morgado Françoço, psicóloga e psicanalista do Núcleo de Apoio Psicossocial para Afetados pela Violência do Estado, fala da relação com essas mães enquanto sobreviventes:

Elas (as mães) se perguntam aonde erraram, porque não puderam dar conta e que muitos desses sofrimentos são silenciados. Acreditamos muito no trabalho terapêutico grupal, fazer entender que é uma política de Estado e não é um caso isolado, é um processo de desculpabilização (FRANÇOZO in MARTINS, 2019, p. 23).

Diante desse contexto, em que o Estado é o criminoso e ao mesmo tempo o juiz, essas mulheres vão encontrar fortalecimento em suas próprias redes de apoio. Nas palavras de Janaína:

Conheci as mães logo após o falecimento do meu filho. Elas fizeram café para mim, que intitularam 'Café das Fortes'. Ali me contaram um pouco da história e das lutas delas a partir da morte dos filhos e mostraram para mim que eu tinha que lutar, que naquele momento eu era a voz do meu filho, que eu não poderia desistir, que se eu não lutasse, o culpado não iria pagar e não haveria justiça” (ALVES, in MARTINS, 2019, p. 26).

Em 15 de maio de 2006, Vera Lúcia dos Santos, manicure e cabelereira da cidade de Santos, em São Paulo, recebe a notícia de que seu genro e sua filha, grávida no último mês de gestação, foram mortos numa chacina conhecida como os crimes de maio de 2006. A luta, primeiramente, pelo direito a velar seus familiares e, num segundo momento, incluir a neta no ventre de sua filha na lista de vítimas fatais de confronto policial, torna Vera Lúcia uma das fundadoras do Movimento Mães de Maio, formado por mães das vítimas de violência policial que buscam justiça para seus filhos e filhas. Nessa busca, Vera foi por diversas vezes ameaçada e chegou a cumprir pena de dois anos e seis meses sob a falsa alegação de tráfico de drogas, um modo recorrente de criminalizar as ativistas do movimento. Em três de maio de 2018, Vera Lúcia foi encontrada inconsciente em sua cama. Chegou a ser levada para o Hospital, mas não pode ser reanimada e faleceu. Embora a causa da morte ainda não tenha sido definida, observadas as comorbidades de Vera Lúcia, amigas ligadas ao Movimento e familiares acreditam na hipótese de suicídio por envenenamento.

Disponível em <https://ponte.org/vera-lucia-maes-de-maio/>.
Acessado em 25 de abril de 2021. Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/05/13/morre-fundadora-da-maes-de-maio-que-teve-filha-gravida-e-o-genro-mortos.htm>. Acessado em 25 de abril de 2021.



14 de março - 2018

No dia 14 de março de 2018, eu estava no Fórum Social Mundial 2018 (FSM), em Salvador, para, junto com outras pessoas da equipe, apresentar as ações desenvolvidas ao longo do ano pelo Laboratório de Ensino da Arte do Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Estava entusiasmada com as leituras sobre as Arpilleras Chilenas e outros movimentos relacionados à política e artes têxteis. Utilizava os tempos vagos para escrever o trabalho final da disciplina do professor Luis Cláudio em forma de cartas. Uma tentativa de aproximar a escrita da pesquisa em artes dos fluxos da vida.

No dia 14 de março de 2018, o veículo que levava Marielle Franco de volta para sua casa, na Tijuca, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, depois de um evento na Lapa, foi atacado com treze tiros. Quatro atingiram sua cabeça. Três tiros atingiram seu motorista, Anderson Pedro Gomes. Ambos morreram na hora. Os assassinos não levaram absolutamente nada, não houve nenhuma preocupação em caracterizar o ato como um crime comum. Deixaram evidente a intenção de assassinar a vereadora. Até a finalização desta pesquisa, a justiça ainda não conseguiu responder quem mandou matar a vereadora e por quê.

Conheci Marielle Francisco da Silva no começo do ano 2000, no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Ela trabalhava na secretaria e eu ministrava oficinas de desenho para crianças e adolescentes. Ela era, quase sempre, a primeira pessoa que eu encontrava quando chegava, logo pela manhã. Foi assim por cerca de cinco anos.

Depois que saí do **CEASM**, passei a encontrá-la pelas redes sociais, em manifestações de rua e em eventos de amigas em comum. Quando soube, já em 2016, pelo Facebook, que Marielle, agora Franco, iria se candidatar à vereança do Município do Rio de Janeiro, comecei a fazer campanha todos os dias. Não éramos amigas. Mas experiências e projetos de cidade comuns nos aproximavam. Foi com uma mistura de espanto e orgulho que dei um grande abraço em Marielle, já eleita vereadora, num comício de Marcelo Freixo, no Méier, durante o segundo turno. Ela me retribuiu com aquele sorriso. Na época, eu morava no bairro de Piedade, Zona Norte do Rio. Um espaço marcado pela tensão e convivência silenciosa entre tráfico e milícia. Assunto silencioso, silenciado entre os moradores.

Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) foi uma organização fundada por moradores e ex moradores do Complexo da Maré, visando intervir positivamente no território com ações que garantissem a melhoria da qualidade de vida e a garantia de direitos dos moradores e moradoras da Maré. Em 2007, a instituição se dividiu depois de uma sequência de conflitos internos. Desse conflito, surgiu a Redes da Maré. Atualmente, as duas instituições atuam no território. Para saber mais sobre o CEASM vale acessar o link: <http://www.ceasm.org.br/>. Acessado em 19 de março de 2018. Para saber mais sobre a Redes da Maré, vale acessar o link: <http://redesdamare.org.br/>. Acessado em 24 de março de 2018.

Ainda no primeiro turno, chamei algumas amigas, moradoras de bairros da Zona Norte e Oeste, para conversar diretamente com os transeuntes e moradores sobre a candidatura de Marielle e outros nomes progressistas, o chamado boca-a-boca. Recebi a seguinte mensagem de uma amiga, moradora do bairro de Realengo:

Adorei a ideia do boca-a-boca que me convidaste, mas aqui em Realengo não posso participar porque minha área é comandada por milicianos. Já tiraram meus adesivos do portão e colocaram o de outro candidato da última vez, já entendi o recado. Mas em outras áreas tamo junto.

No segundo turno do mesmo pleito que elegeu Marielle, acreditando que em Piedade pudesse ser diferente, coleí cartazes nos postes, promovendo a candidatura de Marcelo Freixo, então deputado estadual pelo PSOL, à prefeitura do Rio de Janeiro, comparando sua fala com a fala do outro candidato. No dia seguinte, todos os cartazes já haviam sido arrancados. Embora tenha entendido o recado, da mesma maneira que minha amiga de Realengo, aquilo não me abalou. Marielle Franco estava eleita com o expressivo número de 46,5 mil votos. A quinta vereadora mais votada no município. A única assumidamente negra naquele pleito. Antes dela, apenas duas mulheres assumidamente negras ocuparam o cargo, ao longo de 10 legislaturas.

Benedita da Silva e Jurema Batista. Ambas do PT. Análise feita a partir dos dados disponíveis no site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro: <http://www.camara.rj.gov.br/>. Acessado em 16 de junho de 2020. No processo eleitoral seguinte, para ocupar as cadeiras da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, no final de 2020, apenas duas mulheres assumidamente negras foram eleitas: Tainá de Paula, do PT, e Thais Ferreira, do PSOL.

(...) e aí eu não tenho dúvida que o meu lugar hoje, de defensora da pauta das mulheres pra além do feminismo que tá colocado... eu já era feminista, eu já disputava a questão da mulher, eu sou mãe de uma menina, eu sou casada com uma mulher, enfim... pra todas as questões que me tocam em relação à questão da mulher, ver mulheres que procuravam, as *Mônicas da vida, as mulheres que procuram seus direitos. (...) Então era a mãe, a filha, a mulher, a irmã, a vizinha, mas era a mulher. Aí a pauta virou o debate gênero – direitos humanos, central, que me constitui até hoje.

Trecho da fala de Marielle sobre a Comissão de Direitos Humanos. Disponível em:

https://www.facebook.com/watch/?v=1195691697245609&external_log_id=004385bf4a18d561d4061d515ba816dd&q=le%C3%B3n%20d%C4%93nis%20Marielle%20CDHA

*Mônica Cunha, então assessora parlamentar da vereadora e fundadora do Movimento Moleque.

Comecei esse bordado em 2018, pouco depois do assassinato da vereadora. Até hoje está incompleto. Não sei se vou completá-lo.



A eleição de Marielle naquele momento foi um investimento e uma vitória para diferentes movimentos sociais de base popular e progressista. Mãe, bissexual, oriunda do Complexo de Favelas da Maré, mestra e socialista, Marielle **representava** diversas lutas minoritárias, não apenas através do seu corpo e história, mas também através de ações concretas. Ações que produziam nos espaços políticos que ocupava, lugares de escuta sobre essas lutas.

Marielle viveu duas pontas do problema: A ponta dos espaços marginalizados, como a do Complexo da Maré, um dos maiores conjuntos de favelas do Brasil; e a ponta do Estado, como assessora parlamentar na Comissão de Defesa de Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ (CDDHC), tendo a oportunidade de acompanhar de perto a presença e participação das mulheres de espaços periféricos, pleiteando direitos para si e para seus familiares e comunidades. O duplo lugar de vivência marca seu pensamento e percurso político, sobretudo em relação à segurança pública no Estado do Rio de Janeiro, dentro de uma perspectiva interseccional.

O assassinato de Marielle tornou-se um marco importante tanto nesta pesquisa quanto na minha vida. Todas as leituras sobre feminicídio e resistência negra feminina ganhavam outra dimensão, outra proximidade. Uma mistura de raiva e tristeza emergiu.

A representatividade fica evidente nos projetos de Lei enviados para a Câmara Municipal. Disponível em <https://www.mariellefranco.com.br/projetos-de-lei-marielle-rio>. Acessado em 16 de junho de 2020.

Pensei em tornar o assassinato de Marielle tema central da minha pesquisa. Reuni um material vasto, tanto sobre as manifestações em defesa da sua memória, do seu legado e de justiça para seu brutal assassinato quanto de críticas e mentiras sobre suas ações em vida. O assunto tornou-se um dos mais comentados do mundo, fazendo surgir manifestações em diversas partes do planeta. No Rio de Janeiro, embora alguns bairros imperasse o silêncio, imposto pela força das milícias, como no caso de Piedade e Realengo, muitos lugares aderiram a atos e manifestações ao longo do ano de 2018. O muro da Rua Joaquim Palhares, onde se deu o crime, tornou-se um memorial informal a céu aberto, reunindo pichações, grafites e outras intervenções relembrando a morte e a vida da vereadora. Para além das manifestações anônimas feitas no Muro da Rua Joaquim Palhares, **os usos e abusos** da imagem e da memória da vereadora tornaram-se um problema para a família. A mim, que conheci pessoalmente Marielle, incomodava principalmente a maneira de usar seu rosto. Fotos, stencil, pintura, bordado, vídeo, tudo me era estranho. Nenhuma representação do rosto dela me parecia suficiente diante daquela ausência e, pior, começava a causar uma sensação claustrofóbica. Eu não conseguia viver o luto, mergulhada em tantas imagens.

Um exemplo disso se dá na ocasião em que o estilista Ronaldo Fraga utilizou o rosto de Marielle numa coleção de moda, estampado num sapato com um alvo sobre ele e bordado numa camisa junto com quatro pontos vermelhos. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/se-pudesse-voltar-no-tempo-nao-faria-diz-estilista-que-estampou-marielle-franco-na-sao-paulo-fashion-week-23633026>. Acessado em 26 de março de 2021.

Um contraponto a essa forma de usar (e abusar) da imagem da vereadora acontece, a meu ver, na ação da performer, pesquisadora e amiga Flávia Naves. Quando completou dois meses do crime, Flávia começou a vestir a pergunta “Quem matou Marielle?” e levar aos espaços que ocupava no cotidiano. Sua proposta foi manter-se vestida da pergunta até que obtivesse resposta ou até seu limite psicofísico. Sustentou a ação por um ano. Nesse período, dois homens foram acusados do crime, fazendo a artista mudar a pergunta para “Quem mandou matar Marielle?”.

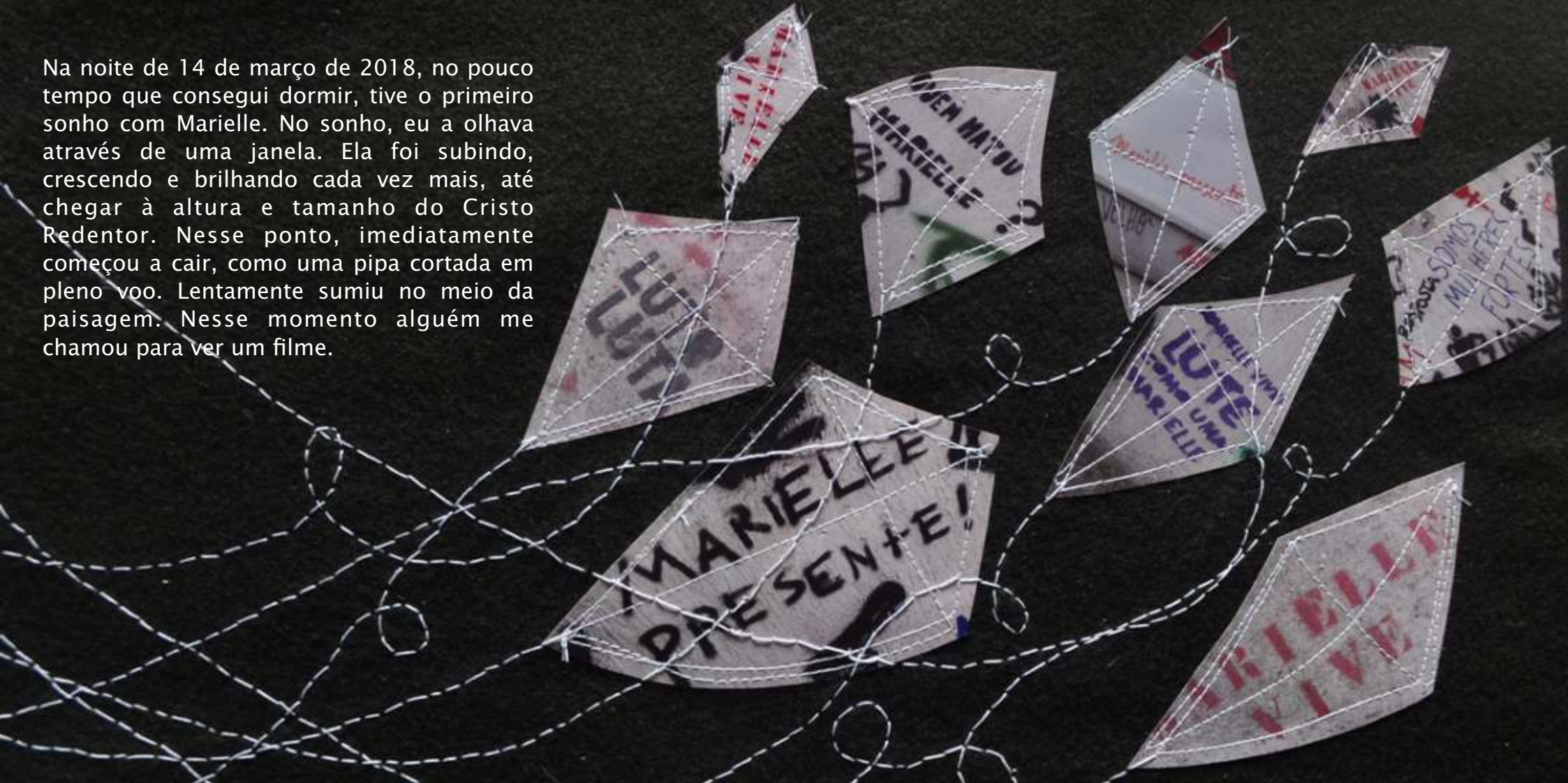
No período da ação, a artista percorreu diversos bairros da cidade, despertando espanto, repulsa, solidariedade, violências sutis e muitas conversas sobre a vereadora e sobre a cidade. Em alguns bairros, dominados pela milícia, foi orientada, por amigos e familiares moradores, a não ir ou a trocar de roupa. Diariamente publicava em seu perfil de rede social selfies produzindo composições entre a pergunta que seu corpo carregava e a paisagem do espaço público, além de algumas conversas com transeuntes. Nas publicações, é suprimido tanto do rosto da vereadora quanto do rosto da artista. Como desdobramento da ação, Flávia produziu um totem do seu corpo, novamente sem o rosto, vestido da pergunta “Quem Mandou Matar Marielle?” e instalou em diversos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. Sua proposta era que as pessoas e a paisagem interagissem com o totem. Além disso, a artista permaneceu nos locais, conversando com quem se dispusesse.


Na ação de Flávia, a pergunta é protagonista. Na sequência, a vestimenta suporta a pergunta, o corpo suporta a vestimenta e a cidade suporta toda a composição, numa sobreposição de camadas. A ação, tanto na sua forma primeira quanto no seu desdobramento, ativa um inventário de narrativas negociadas, ao mesmo tempo em que mantém viva e presente no espaço público a história e a memória da vereadora.

Eu não consegui dar sequência a proposta de tornar **a morte e a vida de Marielle** central na minha pesquisa. A cada notícia ou especulação sobre sua vida e seu assassinato, eu me afundava mais numa tristeza imensa. Nunca tive vocação para a tristeza. Precisei, por uma questão de saúde psíquica e emocional, me afastar do assunto.

Atualmente um site desenvolvido pelo Instituto Marielle Fraco, fundado pela família da vereadora, apresenta uma linha do tempo, com toda a trajetória do assassinato. Disponível em <https://casomarielleeanderson.org/linha-do-tempo>. Acessado em 26 de março de 2021.

Na noite de 14 de março de 2018, no pouco tempo que consegui dormir, tive o primeiro sonho com Marielle. No sonho, eu a olhava através de uma janela. Ela foi subindo, crescendo e brilhando cada vez mais, até chegar à altura e tamanho do Cristo Redentor. Nesse ponto, imediatamente começou a cair, como uma pipa cortada em pleno voo. Lentamente sumiu no meio da paisagem. Nesse momento alguém me chamou para ver um filme.





No começo de 2019, eu me reencontrei com o pensamento de Achille Mbembe (2018) através da disciplina [Práticas estético-políticas na arte contemporânea em tempos de necropolítica e recrudescimento do fascismo], ministrado por Jorge e pelo professor Rodrigo Guéron, no Programa de Pós Graduação e Artes da UERJ. Ambos propuseram uma leitura detalhada do ensaio [Necropolítica], desenvolvido pelo autor. No início, o autor define o soberano como aquele que exerce o poder sobre a vida e a morte, ditando quem pode viver e quem deve morrer.

Na sequência o autor se questiona sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte; quem é o sujeito da lei soberana e o que se pode dizer de quem é sujeitado a ela; qual é a relação entre ambos. Observa ainda, em diálogo com o pensamento foucaultiano, a noção de biopoder como insuficiente para contabilizar as formas contemporâneas de política através da qual o assassinato do inimigo torna-se o objetivo primeiro e absoluto. Considerando a política como uma forma de guerra, ele se pergunta, por fim, que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano e como eles estão inscritos na ordem do poder.

No primeiro subtítulo do livro, [Política, o trabalho da morte e o 'devir sujeito'], o autor examina o conceito de biopoder e suas relações com as noções de soberania e estado de exceção. O autor inicia a partir da ideia de afirmação da modernidade como origem de vários conceitos de soberania e, conseqüentemente, de biopolítica.




Na sequência, faz uma crítica ao privilégio das teorias normativas, que colocam a razão como elemento mais importante, tanto no projeto de modernidade quanto no território da soberania. A partir dessa perspectiva, o centro do projeto de modernidade estaria na produção de normas capazes de regular as relações entre homens e mulheres livres.

A política seria, dentro desse contexto, “o exercício da razão na esfera pública” (MBEMBE, 2018, p. 10), e a soberania, consistiria na “capacidade da sociedade para a autocriação pelo recurso às instituições inspirado por significações específicas sociais e imaginárias” (IDEM, idem, p. 10).


O autor, no entanto, desloca sua preocupação para outras formas de soberania, focadas na instrumentalização generalizada e destruição da existência humana individual e de populações. Para observar essa outra perspectiva de soberania, que conseqüentemente irá produzir outras ideias de política, o autor propõe que olhemos para categorias menos abstratas e mais fundadoras do que razão e verdade, tais como vida e morte.

A partir desse deslocamento de olhar, o autor entende o sujeito como aquele que sustenta o trabalho da morte. Dentro dessa mesma perspectiva, a política passa a ser entendida como “a morte que vive uma vida” (IDEM, idem, p.13), sendo essa também a definição de conhecimento absoluto e soberania.



No subtítulo seguinte, [O biopoder e a relação de inimizade], o autor trata dessa soberania entendida como direito de matar. Para isso, constrói relações entre as ideias de biopoder, estado de exceção e estado de sítio, através das quais examina quais são as trajetórias que vão estabelecer o estado de exceção e a relação de inimizade como bases normativas do direito de matar. O autor sintetiza o problema a partir da seguinte questão: “Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência?” (IDEM, idem, p. 17). Considerando a ideia de racismo como uma distribuição hierárquica e desigual da espécie humana, pautada por uma censura de cunho biológico a alguns corpos em benefício de outros, o autor vai observar os mecanismos discursivos de produção do outro/inimigo na modernidade colonial. Reflete ainda sobre as colônias como espaços onde o direito de matar se sustenta nesse mecanismo de sub humanização do racismo. O dito “selvagem” dos espaços coloniais não compartilha do mesmo status de humanidade do colonizador. Está mais próximo da natureza, na sua brutalidade. Matá-lo, equivale a cortar árvores e plantas, abrindo caminho para a verdadeira civilização. Nesse sentido, os espaços coloniais são fronteiras entre Estados, terras pautadas por uma guerra de vale-tudo. O subalterno colonizado, o escravizado nas Plantations americanas, por exemplo, torna-se absoluta propriedade do senhor colono.

Em contraponto, embora o terror e a reclusão apontem para a desumanização, o corpo do indivíduo escravizado continua sendo um espaço de disputa de certa humanidade negada, através do qual irá produzir linguagens, arte, cultura e modos de vida.




No subtítulo seguinte, [Necropoder e ocupação colonial na modernidade tardia], o autor vai reconhecer a sobrevivência do mecanismo da ocupação colonial como forma de dominação na contemporaneidade. Nesse sentido, o autor se pergunta sobre as diferenças entre os modelos de ocupação colonial na modernidade e na contemporaneidade. Soberania nos espaços coloniais, segundo o autor, significa ocupação. Ou seja, apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico, através do qual, relações sociais e espaciais serão impostas. O autor elege a ocupação Palestina como exemplo por excelência de ocupação colonial contemporânea. Nesse sentido, identifica três características de necropoder presentes nela: dinâmica de fragmentação territorial; acesso proibido a certas zonas; e expansão do assentamento. Desdobrando essas características, o autor vai observar certa política de verticalidade que, conseqüentemente, resulta numa soberania vertical, que irá operar através da segmentação do chão no espaço da superfície e do subsolo, através de uma rede de pontes e túneis.

Na sequência, o autor destaca como distinção entre a ocupação colonial contemporânea e a ocupação colonial moderna o fato da primeira operar diretamente no território através de uma combinação entre precisão tecnológica sistemática sabotagem das redes de infraestrutura básicas, visando apropriação e destruição dos recursos de água, terra e espaço aéreo. Inclui ainda o ataque aos símbolos, constituindo-se como um encadeamento de poderes disciplinares, biopolíticos e necropolíticos.



No subtítulo seguinte, [Máquinas de Guerra e heteronomia], o autor trata dos modos de guerra contemporânea. Observa que essas guerras se fazem como ataques relâmpagos cujas estratégias estão mais próximas de guerras nômades do que de guerras entre nações. Trata-se de uma guerra que transita dentro de relações de forças globalizadas. A gestão da vida e da morte se faz dentro de um mosaico de poderes, através dos quais o Estado torna-se uma máscara a ser disputada entre facções. O autor destaca ainda certo aspecto dessas guerras contemporâneas, em que torturas e mutilações servem como uma espécie espetáculo mórbido, prolongando o poder dos soberanos aos olhos dos destinados a continuar vivos.

No último subtítulo, [De gesto e do metal], o autor destaca duas lógicas de confronto na Palestina: a lógica da sobrevivência e a lógica do martírio. A primeira lógica aponta para a configuração do herói, aquele que, em última instância, sobrevive aos seus inimigos, matando-os e, ao mesmo tempo, afastando a morte de si. A segunda lógica aponta para o mártir, exemplificado através do homem-bomba, cujo corpo torna-se arma e o espaço de guerra torna-se a vida cotidiana. Nesse sentido, o autor reflete sobre o quanto a morte e a liberdade estão entrelaçadas, dentro de um contexto de escravidão ou ocupação colonial contemporânea. Numa vida, em que a dor e o terror são a constante, a morte torna-se uma libertação da condição de servidão.




Aproximando o pensamento de Segato (2013) e Mbembe (2018), percebi que, tanto a ideia de necropolítica quanto a de feminicídio, é influenciada pelas reflexões de Foucault (2010) e Agamben (2014) sobre soberania e vidas que podem ser matáveis sem que isso se configure como assassinato.

Existe uma terceira questão que, talvez de maneira mais sutil, atravessa ambos os estudos. Trata-se das máquinas de guerra, conceito presente no pensamento de Deleuze e Guattari (2012). Tendo os autores como referência, Mbembe (2018) descreve as máquinas de guerra como:

Organizações difusas e polimorfas, as máquinas de guerra se caracterizam por sua capacidade de metamorfose. Sua relação com o espaço é móvel. Algumas vezes desfrutam de relações complexas com formas estatais (da autonomia à incorporação). O Estado pode, por si mesmo, se transformar numa máquina de guerra. Pode, ainda, se apropriar de uma máquina de guerra ou ajudar a criar uma. As máquinas de guerra funcionam por empréstimo aos exércitos regulares, enquanto incorporam novos elementos bem adaptados ao princípio de segmentação e desterritorialização. Tropas regulares, por sua vez, podem prontamente se apropriar de certas características de uma máquina de guerra (MBEMBE, 2016, p. 54 - 55).


Essa descrição parece se adaptar de forma coerente às configurações de poder na Cidade de Juárez, descritas por Segato (2013):



Los feminicidios de Ciudad Juárez no son crímenes comunes de género sino crímenes corporativos y, más específicamente, son crímenes del Segundo Estado, del Estado paralelo. Se asemejan más, por su fenomenología, a los rituales que cimientan la unidad de sociedades secretas y regímenes totalitarios. Comparten una característica idiosincrática de los abusos del poder político: se presentan como crímenes sin sujeto personalizado realizados sobre una víctima tampoco personalizada, un poder secreto abduce a un tipo de mujer, victimizándola, para reafirmar y revitalizar su capacidad de control (SEGATO, 2013, p.51) .

Em ambos os estudos, os autores chamam atenção para a dimensão espetacular através da qual essas máquinas de guerra marcam tanto os procedimentos de tortura e mutilação, quanto o da morte propriamente. Em ambos os casos, as marcas da violência precisam ser vistas para que a afirmação de poder e a manutenção do controle do território possa se consumir. Ou seja, está em jogo nesses procedimentos uma dimensão estética.


Volto neste momento às questões que me foram colocadas por Denise e relatadas no começo deste texto. Poderíamos dizer que nessas afirmações espetaculares de poder e manutenção de controle dos territórios também existe uma dimensão política? Isto é, são ações estético-políticas? Que diferenças existem entre ações como as das Arpilleras Chilenas e essas, uma vez que ambas aspiram à visibilidade?



Foi Matheus Araújo, meu conterrâneo, lá no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, que me trouxe a ideia de incluir novamente nessa conversa Rancière (1996), já citado anteriormente. E ainda, André Lepecki (2012), escritor e curador interessado principalmente nos estudos da performance, coreografia e dramaturgia. As reflexões de Rancière sobre política e polícia influenciam diretamente as ideias de coreopolítica e coreopólicia, propostas por Lepecki.

Recorro aqui às mesmas reflexões para pensar se algumas ações de cunho conservador poderiam ser chamadas de estético-políticas. Segundo Rancière, a polícia organiza os corpos de forma a definir para cada parcela da sociedade os modos de fazer, de ser, de dizer, conduzindo esses corpos a uma designação, um lugar, uma tarefa. Trata-se, sobretudo, de uma ordem de visibilidade e dizibilidade.

A política, por sua vez, rompe com essa organização no intuito de refazer a partilha social. Um ato político implica, portanto, no encontro entre a lógica policial e essa outra lógica que deseja participar e, simultaneamente, tomar parte da sociedade, se fazendo ver. É nesse sentido, que tanto a política quanto a polícia são estéticas. Ou seja, carecem de visibilidade e auditabilidade para fazer valer suas razões de ser. Precisam tomar parte na partilha social. Cabe à polícia, no entanto, ações de caráter conservador, que visam à manutenção de poderes estabelecidos. O que cabe à política é o rompimento, ainda que temporário, da ordenação posta. Política implica em dissenso (RACIÈRE, 1996).




A manutenção dos poderes estabelecidos está, conseqüentemente, atrelada às posições ideológicas implicadas em tais poderes, ainda que feita fora da Lei. Trata-se de subordinar corpos a uma determinada ordem, fazendo valer sobre eles um poder soberano. Nesse sentido, talvez seja mais apropriado chamar essas primeiras ações de estético-polícias, em contraponto à ideia de ações estético-políticas. Diante dessas reflexões, penso a ideia de ação estético-política, proposta pelo Coletivo 28 de Maio, como um movimento de restauração, ainda que temporária, ainda que precária, ainda que parcial, da soberania sobre o próprio corpo.

Mas apenas isso não seria o bastante. Isso garantiria uma emancipação individual. Algo muito conveniente a certo pensamento feminista que, historicamente, buscava defender e conquistar o direito da mulher branca participar das decisões políticas, mas recusava esse direito a mulheres e homens negros, como recorda Ângela Davis (2016). Que, na atualidade, defende um posicionamento punitivista e uma lógica de encarceramento, sem levar em conta o recorte racial e de classe que ocupa massivamente os espaços carcerários (BORGES, 2019). Que é ainda capaz de, sob o cínico argumento de “empoderar” a mulher trabalhadora na possibilidade de decidir sobre suas condições de trabalho, apoiar a aprovação de uma lei permitindo que mulheres grávidas se submetam a trabalhar em ambientes insalubres. Essa conquista de soberania sobre o próprio corpo que produz novamente servidão não me interessa.


Refiro-me ao argumento da Senadora sexóloga Marta Suplicy (PMDB) em defesa da reforma trabalhista debatida em 2017. Disponível em <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/433345>. Acessado em 03 de junho de 2020.

DÁ UM TEMPO



A essa altura da pesquisa, já não tinha mais paciência para ler nada. Sentia-me empanzinada: tantos textos, tantas aulas, tantas resenhas. Nessa época, colecionei referências de livros e artigos que largava pelo meio do caminho. Eram boas referências, mas eu não encontrava tempo interno para me colocar diante das palavras, impressas no papel ou dispostas na tela do computador, e refletir sobre elas, buscar sentidos, estabelecer relações com o que me propunha na pesquisa. Hoje, percebo que o modo de escrita que busco aqui é, sobretudo, um modo de gerir o tempo. Quando escrever, quando bordar, quando desenhar, quando ler, quando esquecer tudo isso para depois retornar com outros olhos. O tempo é, simultaneamente, o tecido e o tecer desta escrita. Nesse período, no entanto, me parecia importante “aproveitar o tempo” para estudar.

Passei a buscar vídeos para assistir enquanto bordava, ou desenhava, ou cozinhava, ou cuidava das plantas. Encontrei em um dos vídeos de Laura Rita Segato (PATRIARCADO... 2019), trechos que despertaram minha curiosidade e encantamento. Em um dos trechos ela fala de dois projetos históricos vigentes: um voltado para as coisas e outro para os vínculos. O projeto voltado para os vínculos produz comunidade. Já o projeto voltado para as coisas, que é o projeto da modernidade capitalista colonial, produz isolamento e coisificação. Sendo ambos vigentes, estamos constantemente decidindo sobre onde investir. É o que ela chama de vida anfíbia: se investirmos nas coisas, nós teremos de abrir mão dos vínculos, se investirmos nos vínculos, nós teremos de abrir mão das coisas. E assim seguimos.




A autora fala que esse projeto histórico dos vínculos se liga a um passado em que as coisas eram mínimas. Um passado ligado a povos que dispensaram a possibilidade de construir um Estado. Fala ainda da memória desse passado como algo que transita para um futuro. Um trânsito represado, retido por valores ligados a uma modernidade colonial, mas nunca completamente cancelados. Ela explica que atualmente quase não fala de cultura. Prefere falar de projetos e trajetórias, marcando assim algo que tem continuidade, que implica num sentido de direção. Ela chama atenção para a necessidade de ter fé num movimento da história que não pode ser detido e que se mostra vivo nos inumeráveis ativismos e organizações que estão criando comunidade e enraizamento nos campos e nas cidades. Ela observa a importância de lembrar que o futuro é desconhecido e sempre foi surpreendente. A única utopia vigente é o presente. Nesse sentido, chama atenção para o trabalho das palavras. Ou seja, o trabalho de produção de vocabulário para que o constante movimento da história possa ser acumulado e reconhecido como experiência.

Em outro trecho, quando perguntada sobre o assassinato da vereadora Marielle Franco, a autora recorda que, numa outra ocasião, lhe perguntaram se esse assassinato seria um feminicídio, uma vez que muitos homens também morrem nesse contexto, isto é, como líderes políticos, defendendo determinados projetos históricos e causas. Sua resposta é que sim, que são feminicídios na medida em que não se mata apenas uma pessoa, mas uma maneira de fazer política, uma proposta de gestão da vida que não é a mesma dos homens. Nesse caso, a sujeita que morre, morre como uma trabalhadora da história das mulheres.



Berta Isabel Cárceres Flores, conhecida como Berta Cárceres, foi uma indígena hondurenha dos povos Lenca e ativista do meio ambiente. Foi uma das fundadoras do Conselho Cívico de Organizações Populares e Indígenas (COPINH), organização de apoio à indígenas de Honduras, que se insere nos movimentos em favor de reivindicações sociais de defesa da terra, e uma das lideranças nacionais do movimento de refundação hondurenha. Cárceres ficou conhecida internacionalmente por suas denúncias contra as ameaças de represas de hidrelétricas e mineradoras ao meio ambiente, em especial o projeto Hidrelétrico Agua Zarca, no Rio Gualcarque, considerado sagrado para os povos indígenas Lenca. Ganhou o prêmio ambiental Goldman, em 2015. No dia 02 de março de 2016, Cárceres foi assassinada com dois disparos em sua casa, na Cidade de Esperanza, noroeste da capital. Embora os mercenários, executores diretos de seu assassinato, tenham sido presos, os movimentos populares locais lutam para levar a julgamento os mandantes do crime, membros de uma poderosa família da região.

Disponível em <https://www.laprensa.hn/honduras/936006-410/berta-c%C3%A1ceres-hondure%C3%B1a-que-entreg%C3%B3-su-vida-en-defensa-del-ambiente>. Acessado em 25 de abril de 2021. Disponível em <https://mst.org.br/2021/03/03/5-anos-do-assassinato-de-berta-caceres-movimentos-pelo-mundo-pedem-por-justica/>. Acessado em 25 de abril de 2021.




Senti-me inspirada pelos vídeos de Rita Segato. Comecei a buscar na internet vários pdfs dos seus livros e artigos, além de outros autores e autoras que ela cita em suas falas. Dentre os artigos, destaco um, apresentado durante o Simpósio Internacional [La cuestión de la des/colonialidade y la crisis global], em 2010. Nele a autora se concentra em dois temas: no primeiro tema, trata de um convite que lhe foi feito para colaborar na reflexão sobre a autonomia dos povos.

A questão estava sendo debatida a partir de projeto de lei da época, proposta pela frente parlamentar evangélica, que buscava intervir através da supervisão e vigilância da vida indígena por missionários e agentes da segurança pública, no sentido de criminalizar a prática, "adaptativa, eventual e em declínio", segundo a autora, do infanticídio.

No segundo tema, a autora fala da sua colaboração junto à Coordenação de Mulheres Indígenas da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) na divulgação da Lei Maria da Penha contra a violência doméstica. Um problema que acomete mulheres indígenas não apenas na sua relação com o mundo branco, mas também na relação com homens indígenas. Ambos os temas tratam, segundo a autora, de dilemas semelhantes, que podem ser resumidos da seguinte forma:

Como seria possível recorrer ao amparo dos direitos estatais sem propor a progressiva dependência de um Estado permanentemente colonizador cujo projeto histórico não coincide com o projeto das autonomias e da restauração do tecido comunitário? É contraditório afirmar o direito à autonomia e, simultaneamente afirmar que deve-se esperar que o Estado crie as leis que deverão defender os frágeis e prejudicados dentro dessas autonomias. (SEGATO, 2012, p. 110).




Sobre o primeiro tema, a autora observa que, dada a sensibilidade do assunto, revela a impossibilidade de defender a autonomia dos povos em termos de cultura, entendida como relativismo e direito à diferença.

Nesse sentido, propõe substituir argumentos pautados pelas ideias de relativismo cultural e direito à diferença por argumentos apoiados no que ela define como pluralismo histórico, cujos sujeitos são os povos "com autonomia deliberativa para realizar seu processo histórico, ainda que em contato, como sempre foi, com a experiência, as soluções e os processos de outros povos" (SEGATO, 2012, p. 111). O povo, na forma como coloca a autora, é agente coletivo de um dado projeto histórico, que vem de um passado e se dirige a um futuro.

Afinal o que é um povo? Um povo é o projeto de ser uma história. Quando a história tecida coletivamente, como os pontos de uma tapeçaria onde os fios desenham figuras, às vezes aproximando-se e convergindo, às vezes distanciando-se e seguindo em direções opostas, é interceptada, interrompida pela força de uma intervenção externa, este sujeito coletivo pretende retomar os fios, fazer pequenos nós, suturar a memória e continuar. Nesse caso, deve ocorrer o que podemos chamar uma devolução da história, uma restituição da capacidade de tecer seu próprio caminho histórico, retomando o tramado das figuras interrompidas, tecendo-as até ao presente da urdidura, projetando-as em direção ao futuro. (IDEM, idem, p. 112).


Na sequência, a autora se pergunta se depois de um longo processo de colonização e modernidade estruturada pelas Repúblicas, poderia, neste momento, o Estado se retirar.



A pergunta a leva a refletir sobre o que ela chama de ordem pré-intrusão e as distorções e mudanças sofridas por essa ordem, em decorrência do encontro com um Estado moderno colonial. Uma das distorções que decorre dessas mudanças, de acordo com a autora, é o agravamento da intensificação das hierarquias que já existiam nessa ordem comunitária pré-intrusão também chamada de mundo-aldeia.

Para a autora, esse mundo-aldeia se faz como uma realidade que continua caminhando em paralelo com um mundo dominado pela intervenção do processo colonizador, mas prejudicado pela intervenção do mesmo através da exacerbação, perversão e ampliação do autoritarismo das hierarquias que já existiam antes. Desdobrando um pouco mais sua reflexão, a autora refere-se ao termo entre-mundos para falar de uma realidade composta por situações intermediárias, transições entre o mundo-Estado e o mundo-aldeia, com cruzamentos geradores de influências benignas e malignas:

Refiro-me ao fato de que, quando a aldeia é penetrada pela modernidade instrumental, os princípios de mercado e certos aspectos da democracia representativa, com sua conseqüente cooptação de lideranças comunitárias, o entre-mundo que é gerado é destrutivo, mas quando o discurso moderno de igualdade e da razão histórica circula pela aldeia, o entre-mundo que é gerado é benéfico, pois tende para uma felicidade mais generalizada. Por outro lado, quando a aldeia, com sua organização de status e suas solidariedades familiares penetra na esfera pública moderna, prejudica-a, criando redes corporativas e parentais que atravessam o espaço público, ao mesmo tempo em que quando a solidariedade comunitária influencia e inflexiona a ordem moderna, torna-a mais benéfica, aprimora-a (IDEM, idem, p. 114).



No trecho seguinte, a autora propõe fazer uma leitura da interface entre o mundo pré-intrusão e a modernidade colonial a partir das transformações do sistema de gênero, examinando tal sistema enquanto categoria capaz de eliminar todos os outros aspectos da vida comunitária.


Para situar o tema num debate mais amplo, a autora identifica três posições dentro do pensamento feminista: a primeira é o feminismo eurocêntrico, que ela rejeita, entendendo-a como a-histórica e anti-histórica, além de sustentar superioridade moral das mulheres europeias, legitimando assim uma intervenção civilizatória moderna-colonial. A segunda, defendida por algumas autoras, afirma a inexistência do gênero no mundo pré-colonial, entendendo o patriarcado como uma das bagagens trazidas pela modernidade colonial.

A terceira, na qual a autora se situa, identifica o que ela descreve como um patriarcado de baixa intensidade, diferente do gênero ocidental, em sociedades indígenas e afro-americanas. Embora, em suas pesquisas, a autora reconheça nessa ordem pré-intrusão estruturas de diferenças e semelhanças ao que é chamada na modernidade de relações de gênero, ela percebe como mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições, ou seja, a Transgeneridade.

Marsha P. Johnson foi uma ativista transexual afro-norte-americana que, nos anos 50, enfrentava, através de vários protestos, à repressão policial contra gays, lésbicas, homens e mulheres trans. Os protestos deram origem a diversos movimentos LGBTQI+, incluindo a primeira parada, chamada na época de “Dia da Libertação Gay da Rua Christopher”. Em 1970 Marsha fundou, junto com sua amiga Sylvia Rivera, a S.T.A.R. (Street Transvestite Action Revolutionaries - Ação das Travestis de Rua Revolucionárias), uma organização que oferecia roupas, abrigo e comida para jovens trans e drag queens das ruas de Greenwich Village. No dia 06 de julho de 1992, Marsha foi encontrada morta no Rio Hudson, poucos dias depois de mais uma parada do orgulho. A polícia de Nova York declarou o caso como suicídio, mas os amigos próximos de Marsha contestaram a versão, afirmando que ela poderia ter sido vítima de assassinato.

Disponível em <https://www.uol.com.br/ecoa/amp-stories/fizeram-historia-marsha-p-johnson/index.htm>. Acessado em 25 de abril de 2021.






Seguindo sua reflexão sobre esse mundo pré-intrusão, Segato (2012) reconhece ainda as construções de uma masculinidade que acompanha a humanidade ao longo de todo o tempo da espécie, forjada através de provações capazes de forjar no sujeito um pacote de seis potências a serem exibidas – sexual, bélica, política, intelectual, econômica e moral – através das quais ele poderá ser reconhecido como sujeito masculino. Quando essa estrutura se cruza com o discurso igualitário moderno torna-se ultra hierárquico, na medida em que sobrevaloriza o papel da esfera pública, e conseqüentemente do homem, no ambiente comunitário, enquanto intermediário com o mundo exterior. Isso produz um colapso da esfera doméstica, de prestígio e status feminino, que é sistematicamente privatizado, marginalizado e expropriado de tudo que nele era político.

Para entender a gravidade desse processo, é preciso compreender que no mundo–aldeia a esfera doméstica, embora hierarquicamente inferior à esfera pública, possui uma política própria, com capacidade de autodefesa e autotransformação.


Os vínculos exclusivos entre as mulheres, que orientavam para a reciprocidade e a colaboração solidária, tanto nos rituais como nas tarefas produtivas e reprodutivas, veem-se dilacerados no processo do encapsulamento da domesticidade como “vida privada”. Isto significa, para o espaço doméstico e quem o habita, nada mais e nada menos que um desmoronamento de seu valor e sua munção política, ou seja, de sua capacidade de participação em decisões que afetam à coletividade toda (IDEM, idem, p. 121).



Diante disso, a autora argumenta que, da mesma forma que os crimes de genocídio contra povos originários são, por sua racionalidade e sistematicidade, originários dos tempos modernos, os feminicídios também o são, na medida em que expropria a coletividade feminina de seus espaços de status e organização política, ao mesmo tempo em que inflam as relações já hierarquizadas entre a esfera pública e doméstica. A autora faz duas críticas às estratégias de intervenção e cooperação, dos programas internacionais. A primeira refere-se à aplicação de um olhar universalizante partindo de uma definição eurocêntrica de gênero, que foca as ações nos indivíduos e na igualdade entre pessoas, não entre esferas.


Na verdade, a meta dos projetos deveria ser a promoção da igualdade entre o coletivo de homens e o coletivo de mulheres dentro das comunidades. Somente essa igualdade poderá resultar, posteriormente, no surgimento de personalidades destacadas de mulheres que não se distanciem de suas comunidades de origem, ou seja, que, ainda quando possam se ausentar para obter formação em algum tipo, retornem e desempenhem ações permanentes junto do seu grupo. (IDEM, idem, p. 124).

A segunda crítica refere-se ao conceito de transversalidade, que fundamenta políticas destinadas a sanar a hierarquização das relações de gênero. Ela critica o pressuposto de que existem dimensões da vida comunitária que são de interesse universal e outras que são de interesse particular, sendo a primeira tratada na esfera pública e a segunda destinada à esfera privada. Segundo a autora, tanto as questões de gênero, quanto as identidades raciais e a redistribuição do cosmo, a fim de se encaixarem no binarismo da relação sujeito-objeto, são exemplos desse binarismo colonial.



Em todos os casos é possível observar a maneira como o Estado moderno colonial oferece antídotos para os venenos que ele mesmo inocula. A proposta da autora não é opor-se às lutas por direitos e políticas públicas dentro do mundo moderno, mas compreender a que paradigmas pertencem e buscar brechas em um território totalizado pelo esquema binário como instrumento de poder.

Na sequência, a autora volta a observar as modificações sofridas pelo mundo pré-intrusão, ao qual ela chama agora de mundo do múltiplo, em oposição ao mundo do Um, organizado dentro da estrutura binária moderna colonial, sobretudo na monopolização das deliberações e decisões sobre o bem comum, que passam a ser limitadas ao espaço público, promovendo dessa maneira a despolitização e a marginalização do espaço doméstico e, conseqüentemente, da mulher como autoridade de prestígio neste espaço. Essa mutação histórica, no entanto, preserva as mesmas nomenclaturas, produzindo a falsa impressão de continuidade de um velho ordenamento. A sutileza dessa situação torna as mulheres indígenas reféns de argumentos essencialistas, que acusam qualquer reivindicação de mudança como uma ameaça à comunidade como um todo na sua configuração supostamente tradicional, prejudicando suas lutas enquanto povo. Tal afirmação, no entanto, só se presta a velar o agravamento dentro das aldeias de uma distância hierárquica e de concentração de poder, que já existia, na mão dos homens, como conseqüência da colonização moderna.




A autora finaliza defendendo uma entrada proveitosa do entre-mundo da modernidade crítica, capaz de fertilizar, com seu discurso de igualdade, uma hierarquia étnica, podendo gerar o que começa a ser chamado, segundo a autora, de cidadania étnica ou comunitária. Algo que só pode ser considerado adequado na medida em que se dê a partir da jurisdição própria de cada povo, convocado a tecer os fios da sua história.

Percebendo um texto como uma costura de pensamentos, o artigo de Segato me pareceu uma emenda perfeita para costurar as ideias que me atravessaram desde o começo da pesquisa. Retomando novamente a questão em aberto nas reflexões sobre ações estético-políticas, passei a perceber o termo, para além da restauração da soberania sobre o próprio corpo, como um movimento capaz de apontar para o fortalecimento e continuidade da costura de projetos históricos comunitários e, ao mesmo tempo, de denúncia sobre o rasgo do tecido comunal feito por uma lógica moderna colonial.

Em outras palavras, ações estético-políticas feministas, na medida em que buscam restaurar uma gestão feminina da vida, na maneira como coloca a autora, ainda que conte com a participação de homens. Essa maneira de pensar o feminismo, dentro de uma perspectiva comunitária, se configura como um contraponto a uma ideia excludente e purista de feminismo, construído a partir de uma identidade fixa - mulher branca. Olhando minha realidade concreta, de familiares, amigos e vizinhança, parece uma ideia mais adequada à vida cotidiana, composta por múltiplos corpos, tecidos em diversas redes de conflitos e afetos.



Rosa Louise McCauley, conhecida como Rosa Parks, foi costureira e militante do movimento negro norte-americano em 1932, na cidade de Montgomery. A época era marcada por severas leis de segregação racial nos espaços cotidianos. No transporte público, por exemplo, os assentos da frente e do meio eram destinados à pessoas brancas. Permitiam que as pessoas negras ocupassem apenas os acentos no fundo do ônibus. No dia 1º de dezembro de 1955, Rosa Parks foi presa, julgada e condenada a pagar uma multa por se recusar a levantar para dar lugar a um homem branco. A prisão de Parks gerou revolta dentro da população negra, culminando com a organização de um boicote contra as companhias de ônibus locais que resistiu por 381 dias. O movimento provocou uma mudança significativa na legislação (GELEDÉS, 2015).



Um tempo depois, o jornalista Ancelmo Gois, lançou a seguinte nota no jornal O Globo:

A deputada Renata Souza, do PSOL, discursava ontem na Assembleia Legislativa do Rio, quando o deputado Alexandre Knoploch, do PSL, pediu a palavra. Ela disse que não, pois quebraria o seu raciocínio. Renata terminou e, na sequência, assumiu o microfone o deputado, do partido de Bolsonaro, Rodrigo Amorim. Ele deu a palavra a Knoploch, que começou a atacar Renata: “Eu fico pensando o quão horrível deve ser a vida do esposo, do namorado, sei lá, dessa pessoa (...). Eu sou judeu, mas vou falar: eu acho que o cristão tem que botar uma cebola e exorcizar, porque fica carregado aqui o ambiente”. Enquanto isso, o incivil Amorim ria no microfone. (GOIS, 2019).

A deputada Renata Souza publicou a nota nas suas redes sociais com a seguinte legenda:

Enfrento o racismo e machismo, cotidianamente, na Alerj. A base de deputados de Bolsonaro não suporta a presença de uma mulher negra com o microfone na mão, muito menos tendo destaque e sendo reconhecida pela atuação parlamentar. ACOSTUMEM-SE! A nova política é feita por nós, não por eles.

Renata é jornalista, pós-doutora em comunicação e moradora do Complexo de Favelas da Maré. Entrou no campo das políticas públicas no mesmo período que Marielle. Também como integrante da Comissão de Defesa de Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ (CDDHC). Renata se lançou candidata, junto com mais três mulheres negras do mesmo partido, logo depois do assassinato da vereadora. Considerada uma das sementes de Marielle, Renata levou à frente muitas de suas pautas.



A situação me levou a refletir sobre o quanto a presença de um corpo de mulher negra, na condição de representante política, num espaço como a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, incomoda. Sobretudo quando essa mulher recusa um lugar de submissão, historicamente destinado aos corpos negros, e não se deixa interromper. Considerando que essa luta se dá no âmbito do corpo, imaginei uma maneira de fortalecer Renata. Um manto de proteção confeccionado através de frases expressando solidariedade à deputada. Finalizei o manto em outubro de 2020, poucos dias antes do primeiro turno das eleições municipais, onde Renata Souza concorreu como candidata à prefeita. As frases foram coletadas nas redes sociais, nos espaços públicos e na minha rede íntima de amizades. A maioria das frases foi bordada por mim. Algumas pessoas, no entanto, fizeram questão de bordar e me entregar. A princípio, o processo de confecção do manto foi uma espécie de ritual. Cada ponto era empenhado por uma intenção de vida e força. Depois surgiu a ideia de incluir imagens de mulheres que viveram nas ações de Marielle, que por sua vez vive nas ações de Renata, reconhecendo ambas como inscritas num mesmo projeto histórico. O contexto das eleições, no entanto, somado ao aumento dos ataques a Renata, levou-me a estabelecer o último dia antes do primeiro turno das eleições como prazo para presentear-lhe com o Manto. Um prazo que não se mostrava compatível com a feitura das imagens das várias mulheres que desejava destacar. Isso me levou a tomar a decisão de manter apenas as frases e a imagem de Renata. A evocação das mulheres tornou-se um segundo projeto, a ser feito no tempo do bordado.

O Amor que te move é o mesmo que te protege

Sonhei que Marielle me recebia na porta da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Mostrava o prédio enquanto explicava que tinha muito trabalho ainda para fazer ali, que precisava de mais gente. Terminamos a caminhada diante de um grupo de mulheres, sentadas no chão, costurando uma colcha de retalhos. Eu não conseguia ver seu rosto.

amor é combustível

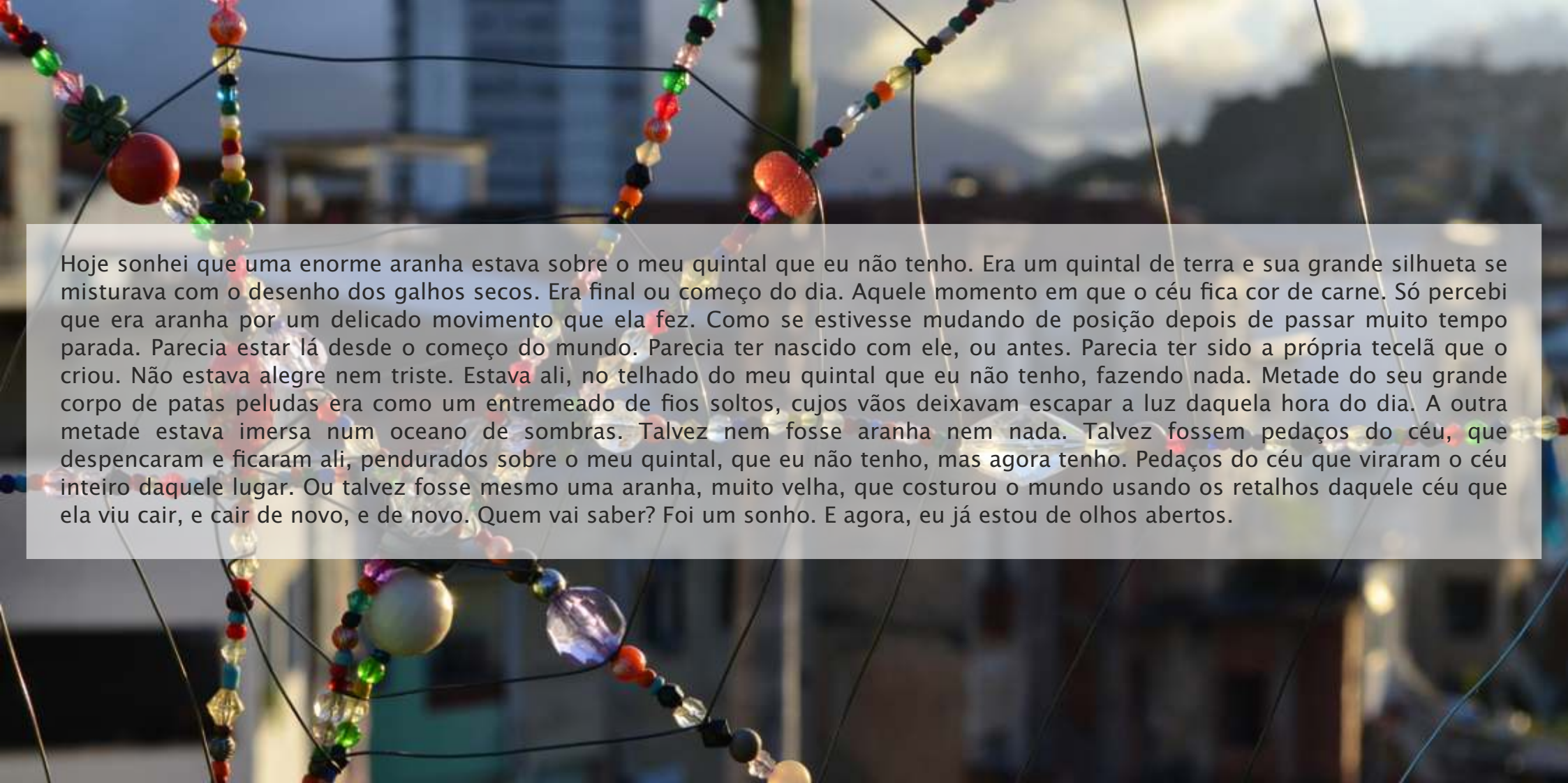
ÇA, CONTINUAMOS NA LUTA!

Quando uma mulher negra se
no parlamento, todos se




PONTO ARESTA

Viver Bailique . cores de sereia . grupo de bordado
com licença, obrigada, eu também sou daqui . processo de criação
texto . têxtil . escritora-aranha . apropriação cultural
mestiçagem . entre-mundos . memória das roupas . modelo têxtil




Hoje sonhei que uma enorme aranha estava sobre o meu quintal que eu não tenho. Era um quintal de terra e sua grande silhueta se misturava com o desenho dos galhos secos. Era final ou começo do dia. Aquele momento em que o céu fica cor de carne. Só percebi que era aranha por um delicado movimento que ela fez. Como se estivesse mudando de posição depois de passar muito tempo parada. Parecia estar lá desde o começo do mundo. Parecia ter nascido com ele, ou antes. Parecia ter sido a própria tecelã que o criou. Não estava alegre nem triste. Estava ali, no telhado do meu quintal que eu não tenho, fazendo nada. Metade do seu grande corpo de patas peludas era como um entremeado de fios soltos, cujos vãos deixavam escapar a luz daquela hora do dia. A outra metade estava imersa num oceano de sombras. Talvez nem fosse aranha nem nada. Talvez fossem pedaços do céu, que despencaram e ficaram ali, pendurados sobre o meu quintal, que eu não tenho, mas agora tenho. Pedaços do céu que viraram o céu inteiro daquele lugar. Ou talvez fosse mesmo uma aranha, muito velha, que costurou o mundo usando os retalhos daquele céu que ela viu cair, e cair de novo, e de novo. Quem vai saber? Foi um sonho. E agora, eu já estou de olhos abertos.




Eu começava a desenvolver o Manto de Renata quando Wellington Dias, um amigo de longa data, entrou em contato comigo. Wellington é artista, professor e pesquisador, como eu. Um homem inquieto que, embora seja profundamente conectado à sua terra natal, Macapá (AP), buscou muito cedo formação artística em outras cidades e em outro país. Ele queria me convidar para participar de mais uma edição do projeto [TECNOBARCA: Um Atelier Galeria Itinerante Sobre a Terra das Águas]. O projeto foi pensado para acontecer no Arquipélago do Bailique, distrito de Macapá, um espaço composto por um conjunto de oito Ilhas com cerca de quarenta comunidades ribeirinhas e uma média de 10.000 habitantes. O Arquipélago situa-se entre o Rio Amazonas e o Oceano Atlântico, a 12 horas de viagem de barco, saindo da capital. Suas vias públicas são compostas por pontes feitas, em sua maioria, de madeira. A mobilidade entre as ilhas e no seu interior se dá a pé ou através de barco. É possível constatar o caráter periférico de alguns lugares dentro das Ilhas pela precariedade das pontes. Algumas feitas pelos próprios moradores.

Wellington realizou a primeira edição do projeto em 2012, quando ainda morava no Rio de Janeiro. A primeira edição, patrocinada pelo Programa Rede Nacional FUNARTE 8º Edição, consistiu na oferta de cinco oficinas de arte à comunidade, além de outras atividades. Ao final das oficinas, as obras produzidas e os registros do percurso foram expostos em uma embarcação, que navegou pelas ilhas do Arquipélago, constituindo-se com uma galeria de arte itinerante. Nessa primeira edição, participei ministrando uma oficina de invenção de rosto. Uma espécie de criação de máscaras com materiais inusitados.



Na segunda edição, realizada em 2014, o formato passou a ser de oficinas e residências artísticas, nas quais as obras e ações foram produzidas a partir da relação dos artistas com as comunidades das várias Ilhas. Na sequência, novamente o percurso foi exposto numa embarcação e circulou pelas várias Ilhas. Participaram dessa segunda edição 20 artistas. Realizei, entre outras ações, o que chamei de lava-pés. Propunha lavar os pés do morador ou moradora que, em troca, me permitisse fotografar a sola do pé e gravar a resposta da seguinte pergunta: “qual foi o lugar mais importante para onde teus pés já te levaram?”. Na ocasião, tivemos a oportunidade de circular por mais Ilhas com a proposta. Foi marcante perceber as diferenças entre as Ilhas. Outra questão que me marcou, foram as diferenças nas respostas entre homens e mulheres. Os homens relatavam, na maioria das vezes, lugares localizados em outras cidades ou estados. Já as mulheres indicavam, na maioria das vezes, a igreja.

O convite para participar da terceira edição, realizada com recursos próprios do Wellington, me pegou num momento perfeito para a escrita da pesquisa. Eu estava ávida por desenvolver aventuras de pensamento no âmbito da prática têxtil de maneira coletiva. A proposta do manto já indicava isso, mas eu desejava algo mais. No entanto, foi um momento péssimo para minhas finanças. Sem patrocínios, a condição para a participação na edição implicava que cada artista custeasse sua passagem. Sem bolsa de pesquisa, sem trabalho formal ou informal, o dinheiro que tinha mal chegava para as contas e o sustento cotidiano. Num esforço coletivo envolvendo meu companheiro, meus familiares e o próprio Wellington, eu consegui as passagens e fui. E que bom que fui.




Mas o Arquipélago já não era mais o mesmo. Desde 2015, um ano depois da última edição do projeto, o Governo do Estado monitora algumas Ilhas que têm sofrido significativos impactos com o fenômeno denominado “**terras caídas**” .

Nas duas primeiras edições, nos instalamos numa casa em frente a um dos Portos, na Vila Progresso, Ilha na qual se concentrava o maior número de serviços públicos e comércio. Na terceira edição, o Porto e a casa onde residimos já não existia mais, foram levados pela erosão. Além desse espaço, um terço da principal Escola da região. A falta de luz e de água, que já era um problema, se agravou. Dos doze dias em que ficamos no Arquipélago, dez foram sem água e sem luz, buscando esses recursos em instituições parceiras e na vizinhança.

Mantendo o formato de residências artísticas da edição anterior, o projeto contou com uma equipe de 20 pessoas, entre artistas, profissionais responsáveis pelos registros audiovisuais e produção, divididos em duas casas. Foram, no geral, sete pessoas de fora do Estado e treze de dentro.


Segundo o site governamental, trata-se de um fenômeno natural de erosão da margem fluvial, causado pelo fluxo de águas do Rio Amazonas e pelas fortes chuvas que levam pedaços de solo ou de rocha deteriorados, resultando no deslizamento de terras. Esse fenômeno, no entanto, segundo moradores da região, foi acelerado pelo processo de desmatamento de algumas ilhas, na intenção de produzir pasto para a criação de búfalos. Disponível em <https://www.portal.ap.gov.br/noticia/2004/uniao-reconhece-situacao-de-emergencia-em-itaubal-e-bailique>. Acessado em 06 de agosto de 2019.



Minha proposta inicial para essa terceira edição do projeto, seria bordar e costurar testemunhos de vida na superfície de um tecido de algodão. Esses testemunhos seriam reunidos a partir do convite feito a moradores e moradoras para que desenhassem e bordassem suas linhas da vida. Simultaneamente, eu estaria bordando minhas vivências no período. Essa ideia surgiu em diálogo com as imagens e histórias das arpilleras chilenas e brasileiras, e com leituras dos estudos de Tim Ingold (2017) sobre vida e movimento. A partir da proposta inicial realizei algumas ações, colaborei diretamente com outras, propostas por outros artistas e, indiretamente, muitas conversas, trocas, convivências, estranhamentos, produziram inspirações mútuas. Dessas experiências, destaco aqui três que estão de alguma maneira, ligadas às artes têxteis. As duas primeiras, nas quais estou diretamente envolvida, são o grupo de bordado e a ação “com licença, obrigada, eu também sou daqui”. Sobre elas faço algumas reflexões aqui.


A terceira é uma das ações nas quais colaborei. A confecção de um manto, utilizado como figurino para uma das cenas do filme de curta-metragem [Sereia Caranguejo]. Na feitura do Manto, tive a oportunidade de ensinar Sereia, uma das artistas da residência, a costurar. Ela, por sua vez, compartilhou comigo seu imaginário, me contagiando com o que, posteriormente, eu chamaria de cores de Sereia. Sobre essa terceira experiência, eu não tenho muito mais o que dizer que a própria presença das cores de Sereia não diga.





Para iniciar a ação do Grupo de Bordado, eu escolhi me concentrar na Vila Progresso, a mais urbanizada das oito Ilhas e onde estavam as casas, nas quais habitaríamos pelo período da Residência. Minha decisão foi orientada pela percepção de que a prática do bordado demanda certo tempo, certo compromisso com a continuidade. Eu desejava que o Grupo pudesse se inscrever na rotina diária da comunidade, produzindo encontros num mesmo lugar, num mesmo horário. Esse lugar seria a varanda da nossa casa. Uma maneira de borrar os limites entre público e privado. Essa decisão trouxe consequências tanto na relação com quem transitava quanto na relação com quem, assim como eu, habitava temporariamente a casa. No decorrer dos dias, a varanda tornou-se uma espécie de atelier aberto, visibilizando aos transeuntes os processos de produção tanto do grupo de bordado quanto de alguns fazeres dos outros artistas da residência. Em alguns momentos, moradores entravam para conversar e procurar saber o que estava acontecendo ali. Em outros, ocupávamos a ponte com demandas que exigiam espaços ainda maiores do que a varanda.


Embora a proposta tenha sido livre e irrestrita, entre os adultos, moradores do Arquipélago, apenas as mulheres participaram. Em diversos momentos elas convidavam homens à participação, mas eles recusavam constrangidos. O único homem adulto que bordou no tecido foi Luan Macedo, um dos artistas integrantes da Residência, e atendendo a um pedido meu. Foi uma tentativa de atrair outros homens da região através da identificação. Mas isso não aconteceu.



Outra decisão que eu precisaria tomar, dizia respeito às táticas de apresentação da ação às moradoras e aos moradores. Ao que, exatamente, eu estava convidando a participar? Não queria chamar de oficina nem me apresentar como professora de costura e bordado. Não me sentia tecnicamente apta para receber esse título. Além disso, eu buscava o encontro, a troca, a conversa, o compartilhamento de experiências, muito mais do que a difusão da técnica do bordado e da costura. Decidi chamar de Grupo de Bordado.

Posteriormente, percebi que as coisas não seriam tão simples assim, podendo ser resolvidas apenas através do título da ação. O nome – Grupo de Bordado – de fato não fez a menor diferença. No caminho do que eu desejava fazer estava o que as mulheres, moradoras da Vila, desejavam. Perguntas sobre certificado, possibilidade de trazer pano de prato, camisas para aplicar missangas e outras questões de ordem pragmática indicavam que elas desejavam, sobretudo, aprender a técnica do bordado e receber algum documento que constatasse isso.


Rapidamente reorganizei minha narrativa de apresentação da ação, buscando atender aos seus anseios. No entanto, durante os quatro dias em que estive na varanda da casa na Vila Progresso, só houve um dia no qual quatro mulheres vieram participar. Na ocasião, conversamos principalmente sobre a técnica do bordado, o que elas sabiam sobre o assunto e onde aprenderam.



Já em relação às crianças, a participação foi ampla e frequente, de meninos e meninas. Embora me colocassem no lugar da “tia”, professora, a adulta responsável pelo que estava acontecendo, com elas exercitei certa diluição do monopólio de poder por parte da figura da professora num espaço de aprendizado.

Essa diluição se deu, primeiramente, através do estímulo para que as crianças participantes mais antigas ensinassem às que chegavam depois, a despeito das idades. Imbuídas dessa responsabilidade, muitas vezes elas voltavam até mim, a fim de fixar certos procedimentos para ensinar com mais precisão. Outro exercício foi me ausentar do espaço da varanda por alguns minutos, buscando experimentar o funcionamento do Grupo sem minha presença. Um terceiro exercício, feito a partir do acolhimento da sugestão de Bia Medeiros, outra artista residente, para que eu controlasse melhor o volume da minha voz, foi compartilhar com as crianças a atenção sobre isso. Pedi para me avisarem gentilmente caso eu falasse muito alto.

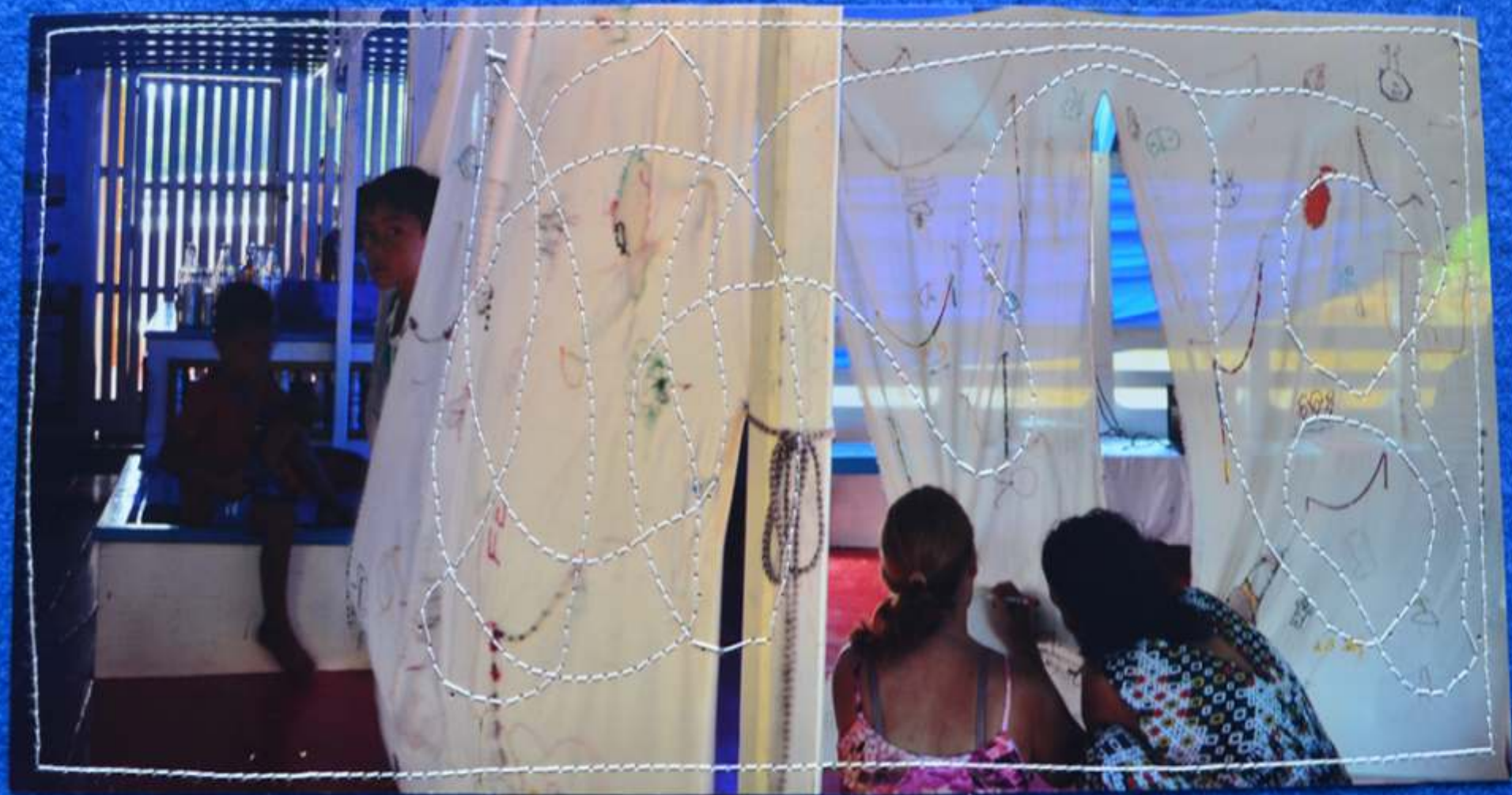
A convergência dessas questões – de lugar, público, tempos e modos de ensino–aprendizagem – produziram certa reverberação no meu corpo de artista–educadora. A possibilidade de não precisar vigiar a presença das crianças, foi especialmente importante para mim. Diferente da sala de aula, onde a presença é compulsória para alunos e professores, as crianças estavam naquela varanda porque desejavam estar, quando não desejassem mais, saíam. E tudo bem. Mas o que aconteceu de fato é que elas chegavam sempre uma hora antes do horário marcado para começar e, a cada dia, voltavam com mais participantes.




Ao final dos quatro dias de desenvolvimento das ações dos artistas residentes, fizemos a montagem da exposição dentro de um barco, que navegaria pelas oito Ilhas envolvidas nessa edição do projeto. Rapidamente encontrei um espaço que me pareceu ideal para abrir o tecido bordado pelo Grupo. Seria no meio do primeiro vão da embarcação. Isso, no entanto, abriu um problema de obstrução do caminho de um lado a outro do barco. A solução que encontrei foi abrir duas fendas, através das quais poderíamos transitar de um lado a outro, passando por dentro do tecido.

Nos cinco dias de exposição, percorrendo as Ilhas me propus a conversar com mulheres que trabalhavam de alguma maneira com a linha. Além de propor a filmagem da conversa e o registro fotográfico dos seus ofícios, eu me oferecia a ensinar alguns pontos de bordado, diretamente no tecido do barco. Encontrei mulheres trabalhando com crochê, costura, tecelagem de rede e matapi, um tipo de armadilha para pegar camarão e outros bichos menores, feita através do trançado de palha de coco e bananeira.


O que mobilizava essas mulheres a trabalhar com a prática têxtil era, principalmente, a necessidade de levantar renda para o sustento. A maioria delas aprendeu o seu fazer fazendo. Ninguém ensinou, a não ser a relação com o material e as ferramentas. Uma das mulheres, a que tecia redes e fazia o matapi, aprendeu o trabalho com o pai, que lhe deixou o ofício pensando numa forma da filha garantir a sobrevivência quando ele partisse.





Antes de chegar ao Arquipélago do Bailique fui assombrada por uma figura. Ela parecia querer dançar pelas ruas de Macapá. Quando falo que fui assombrada, quero dizer que essa figura fez morada no meu imaginário, me fazendo desejar vê-la. Vivê-la. Na ocasião, não sabendo exatamente que significados ela trazia, lhe dei o nome de encantado. Não estabelecia nenhuma relação com as entidades maranhenses. O encantamento estava no processo de composição através do qual pretendia realizá-la. Certa conversa entre meus olhos, minhas mãos e tecidos, missangas, fitas, linhas, mediadas pelas práticas do bordado e da costura.

Quando aconteceu a primeira reunião geral da equipe, já na Vila Progresso, cada artista foi solicitado a falar sobre suas propostas. Fiquei especialmente interessada na ação de Nathália Lobo, uma das artistas da residência e moradora de Macapá. A ação consistia em caminhar nua pelas pontes da Vila Progresso com o corpo coberto de urucum. Em sua apresentação, Nath contou sobre o quanto suas obras e ações eram marcadas por experiências de violência de gênero. Um pouco por reconhecer o risco de realizar a ação sozinha, um pouco por desejar também viver a experiência de nudez no espaço público, eu propus à Nath que fizéssemos a ação em três: Eu, ela e Bia Medeiros. Imaginei meu Encantado transmutado em três corpos, três mulheres, três gerações. As moiras gregas, fiando, medindo e cortando a linha da vida desenrolada pelas pontes da Vila Progresso. Cada uma com sua máscara de japim e o corpo coberto pelo vermelho do urucum. Três mulheres. Três idades. Atrás da mais velha, muitas já vieram. À frente da mais nova, muitas ainda virão. O meio é o caminho pelo qual sempre é possível começar.




Em conversa com Wellington e Bia, chamaram minha atenção para a possibilidade da ação ser entendida como uma afronta à comunidade. Levantei ainda a possibilidade de realizá-la no último dia da residência, evitando um conflito direto. Isso, no entanto, seria uma solução ainda pior, na medida em que colocaria a relação mais duradoura do projeto com a comunidade em risco. Como bem observou Bia e Well, não se trata de um contexto urbano, onde é possível realizar ações e rapidamente desaparecer entre os transeuntes. Uma ação dessa ordem exigiria mais tempo de desenvolvimento e participação direta de membros influentes da comunidade. Consideramos ainda utilizar roupas íntimas nas cores próximas a nosso tom de pele. Mas isso me pareceu enfraquecer consideravelmente a ação.

Uma nova imagem veio ao meu encontro no momento em que lembrei ter trazido um vestido branco que tinha comprado em Salvador, durante o Fórum Social Mundial de 2018, e usado, pela primeira vez, na Casa de Santo de Mãe Jacyara, lalorixá do terreiro Axé Abassá de Ogum, em Salvador. Fomos visitá-la logo depois da notícia do assassinato de Marielle Franco. Fomos orientadas a ir todas de branco. As palavras de Mãe Jacyara foram um alento naquele momento de tanta dor.

Imaginei Nath com a máscara de **japim** e o vestido, macerando o urucum na altura da virilha, deixando o urucum manchar a região da vagina. Seria como uma metáfora sutil da violência de gênero.


Um emaranhado de gravetos tecidos, um a um, pelo pássaro Japim para proteger os ovos.



Quando contei sobre a imagem para Nath, ela se mostrou bastante receptiva, mas chamou atenção para o significado simbólico do urucum dentro de algumas culturas ameríndias como um elemento de proteção. Aquilo me surpreendeu. Até aquele momento, eu acreditava que o urucum era um elemento que indicava violência, por ser vermelho. Além disso, ela me perguntou, de maneira muito simples e direta, que relação conceitual tinha a máscara de japim com o resto da composição. Respondi, por reflexo, que não sabia. No que Nath, generosamente, me disse que eu poderia responder em outra ocasião. Gaguejando uma tentativa de resposta, falei sobre a desindividuação do corpo a partir da supressão do rosto, mas nem eu mesmo acreditei no que estava dizendo. Parecia uma resposta pronta para qualquer ocasião.


Dei-me conta de duas coisas: a primeira é que, na ânsia de fazer existir o que me chegava à imaginação, eu não estava de fato escutando Nath. Deixei escapar elementos importantes da sua proposta. Se minha intenção era colaborar com ela, ou com qualquer outra pessoa que estivesse desenvolvendo alguma ação, eu precisaria ser mais generosa e menos ansiosa em relação aos meus próprios devaneios.

A segunda é que, em meu processo de criação, em algumas ocasiões, eu preciso realizar para saber que questões conceituais a ação está evocando.




Disponibilizei a Nath o vestido, me coloquei à disposição para ajudá-la e segui na minha jornada em busca do (meu) encantado. Não seria como eu tinha imaginado a princípio, uma caminhada dançante pelas pontes, tendo os moradores e as moradoras da Vila Progresso como testemunhas. Seria uma ação longe de espaços residenciais, tendo uma câmera por testemunha. Comprei dois chapéus de palha e comecei a cobrir um deles com um tecido colorido. Depois bordei uma faixa com missangas e pérolas, em cores de sereia. Por fim, cortei meu mosquiteiro lilás e fiz uma espécie de cachoeira de filó, que ia da barra do chapéu até, mais ou menos, meus calcanhares. Além disso, pedi que Sarah me emprestasse uma mandíbula de búfalo que ela encontrou. Amarrei um pedaço do filó em cada ponta do osso e fiz um colar. Testei o ninho de japim como máscara. Antes de testá-lo no meu rosto, me certifiquei de que não tivesse nenhum inseto ali. Pedi que Rodrigo Abreu, outro artista da residência, me cedesse uma de suas cabaças, reservei uma pequena garrafa de cachaça, coloquei aquele vestido branco que emprestaria posteriormente a Nath e me senti pronta para realizar a ação.

O lugar escolhido foi um espaço de mata nativa em Jaranduba, uma Ilha próxima da Vila Progresso. Logo que cheguei, enchi a cabaça com o barro da beira do Rio Amazonas. Renato Vallone e Luan Macedo, dois outros artistas da residência, realizaram os registros. Renato propôs fazer o registro em VR, um tipo de câmera que faz uma filmagem de 360 graus. Essa ideia interviu diretamente na decisão sobre o espaço e os movimentos da ação.



O que, a princípio, seria um percurso linear, tornou-se circular, a fim de dialogar com a presença da câmera. Encontramos um espaço que parecia feito para a ação. Um conjunto de árvores dispostas em círculo. Um chão argiloso preenchido por pequenos buracos e constantemente atravessado por sararás, animais semelhantes a siris, porém muito menores. Renato, me vendo descalça, recomendou cuidado, explicando que os escorpiões gostavam de ficar ali. Espalhei os elementos pelo círculo – máscara, chapéu, cabaça, cachaça e um espaço reservado ao vestido, que iria tirar logo no início da ação. Ele posicionou a câmera no centro do círculo de árvores, me deu algumas indicações técnicas e relacionadas à linguagem e foi, junto com os outros, esconder-se atrás de outras árvores.


Naquele momento me vi sozinha com meu encantado. Saber, finalmente, o que eu estava fazendo. Comecei pegando a garrafa de cachaça e fechando o espaço no qual a ação iria acontecer. Enquanto, descalça, derramava a cachaça pelo chão, repetia baixo a frase “com licença, obrigada”. Depois, sempre caminhando dentro do círculo, me despi do vestido e fui me vestindo dos outros elementos. Até chegar à cabaça com argila. Continuei circulando, como se precisasse que meus pés apre(e)ndessem aquele chão. Fui percebendo que minha presença estava pautada pelo medo. Medo de machucar o pé com algo pontiagudo, ou a mordida de um escorpião, ou machucar meu rosto com a mordida de algum bicho que tivesse se instalado na máscara. Medo daquele espaço estranho.



Continuei circulando, até que parei em um dos ângulos da câmera e comecei a circular em torno do meu próprio eixo. Uma terceira frase me veio: “Eu também sou daqui”. Naquele momento o medo pareceu se dissolver entre pegadas e movimentos. Meu corpo foi preenchido pela frase e outros sons ininteligíveis. Eu girava e batia no chão, me marcando naquele lugar. O que anteriormente era conversa com as imagens e materiais, tornou-se conversa entre meu corpo e o lugar. Aos poucos fui desencantando daqueles movimentos. Retirei os elementos, coloquei novamente o vestido e me posicionei diante da câmera.

Finalmente eu sabia do que se tratava a ação. Tratava-se de me reconhecer na condição de estrangeira e, ainda, de poder me sentir pertencente ao chão, um lugar que é sempre o mesmo e sempre diferente.






Voltei para o Rio de Janeiro trazendo, entre outras coisas, o tecido bordado e aquele vestido que outrora foi branco. Em suas tramas, camadas de memória. Retomando minhas reflexões, agora atravessadas pelas experiências vividas, busquei compreender as relações possíveis entre as artes têxteis e aquilo que eu chamava de ações estético-políticas feministas. Garimpando pdfs na internet, me deparei com um texto da Ana Maria Machado (2003) no qual a autora reflete sobre as mudanças ocorridas no status social das mulheres narradoras e tecelãs com a expansão do capitalismo e do processo industrial. Sendo, entre outras coisas, escritora literária, a autora se propõe a fazer essa reflexão a partir de análises de alguns contos tradicionais. No primeiro momento, a autora fala da teia de uma aranha que encantou sua filha e do silêncio que se seguiu a experiência.

Íamos falar do quê? Apenas exercer nossa necessidade de controle sobre a natureza, nomeando e atribuindo significados? De minha parte, eu não tinha vontade de dizer nada. Embora imaginasse que Luísa fosse perguntar algo. E soubesse que então eu teria que responder, talvez falar em instinto e introduzir alguma tentativa científica de explicação para o inexplicável. No entanto, minha filha foi mais sábia que eu. Não pediu explicações. Não estragou o momento com isso. Viveu-o intensamente como uma participação, um fazer parte. Um contato com algo vago e indefinível, irreduzível a palavras. Algo simples e raro: a vivência de uma sensação de pertencer a uma totalidade, uma percepção próxima daquilo que os orientais chamam de Tao. Algo indefinível e que não pode ser posto em palavras (MACHADO, 2003, p. 174).


A autora associa essa primeira experiência ao seu processo de criação e a uma noção de projeto inconsciente, do qual à prática da tecelagem e da tapeçaria são metáforas recorrentes. Isso, segundo ela, justifica a impossibilidade de ter total consciência sobre seu processo de criação. Ele é feito de "vários fios", sendo alguns possíveis de retrazar e outros não.



Na sequência, a autora destaca uma conversa que teve na década de 70 com Roland Barthes, seu orientador no curso de pós-graduação. Através dessa conversa, ela percebe que muitas palavras utilizadas para designar o texto e a escrita derivam de outro conjunto de atividades tradicionalmente femininas, a fiação e a tecelagem. Texto, trama, enredo, novela, fio da meada, entre outras. Fazendo essa reflexão, a autora reconhece que a ideia de relacionar práticas têxteis e textos já estava presente há muito tempo, não apenas nela, mas na cultura à qual estava inserida.

Outro fio que a autora retraça se dá no final da década de oitenta quando, conhecendo o projeto de um livro que seria ilustrado com aplicações têxteis e bordado de mulheres nativas da região da Nicarágua, a autora tem o desejo de se aproximar mais do universo da arte têxtil. O fio seguinte aparece em 1994, quando a autora é apresentada a **Sávia Dumont**, cuja família, de origem mineira, é conhecida nacionalmente pela confecção coletiva de bordados. O encontro lhe inspira a pensar numa personagem. Uma mulher, mãe de família, que constrói sua própria história através do bordado. Um segundo encontro com Sávia e com Donatella Berlendis, editora, marca o início de uma possibilidade de realização concreta de um livro reunindo diversas histórias, tendo o fio e o fiar como tema de ligação. O texto ficou pronto, mas, por questões alheias ao desejo da autora, o projeto não se realizou como esperado. Isso faz com que ela retorne à ideia inicial de produzir uma coletânea ilustrada com fotos de obras de diversas culturas.

Grupo/família Matizes Dumont. Disponível em <https://www.matizesdumont.com/pages/about-us>. Acessado em 08 de dezembro de 2020.




Em outro fio do processo, a autora conta sobre dois cursos que foi convidada a ministrar na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, em 1999. Durante os cursos, sobre cultura brasileira, a autora se propõe a examinar eixos que, segundo ela, organizam nossa sociedade: o patriarcado e o que ela entende como paradoxo de sermos uma sociedade desigual sócio economicamente e inclusiva culturalmente. Nas palavras da autora:

tratei de me debruçar com os alunos sobre o paradoxo de sermos uma sociedade tão excludente em termos socioeconômicos e, ao mesmo tempo, criarmos uma cultura tão incluyente, capaz de manter nossa unidade nacional e identidade – das artes “antropofágicas” à língua brasileira tão maleável, do sincretismo religioso à miscigenação racial. Com todas as ressalvas que se possam fazer à nossa “democracia” racial na prática, evidentemente. Mas, ao mesmo tempo, entendendo que quando se fala de expressão artística estamos lidando com a construção do imaginário coletivo e que, além de nos vermos como um país mestiço, gostamos de nos imaginar como uma sociedade que aceita a mestiçagem e não segrega as raças (MACHADO, 2003, p. 177).

Na sequência, a autora cita algumas histórias que incluiu nos cursos para debater as questões da mulher e do patriarcado. Ela observa como essas histórias estavam intrinsecamente relacionadas a questões de submissão, obediência e rebeldia, sobretudo feminina.

Numa escrita que mistura relatos sobre suas experiências pessoais e o pensamento de diversos autores, a autora se detém no conto Rumpelstiltskin, apresentado através de duas versões. A primeira, mais conhecida, feita pelos irmãos Grimm em 1808; e a segunda escrita em 1798 por uma mulher, Mademoiselle L'Heritier.




Comparando as duas versões, com dez anos de diferença, a autora observa que, embora muito semelhantes, as mudanças de uma versão para outra apontam para o abandono de uma perspectiva feminina de mulher camponesa e tecelã.

Na sequência, a autora desenvolve um diálogo com vários autores no sentido de aprofundar a reflexão sobre as dimensões históricas, conceituais, míticas e filosóficas sobre as relações entre práticas têxteis, escrita e a mulher. Nesse diálogo, ela destaca, entre outras questões, as práticas de fiar e tecer como atividades de transformação da natureza em cultura e criação e, historicamente, vistas como paradigmas da produtividade feminina. Sobre essa última questão, a autora, citando Treusch–Dieter, observa três aspectos básicos da produtividade feminina determinados pelas atividades têxteis:

1. É um fazer contínuo, em permanente rotação. O que se produz logo desaparece e se transforma em outra coisa.
2. Parece não ter importância alguma no tempo, nenhuma relevância histórica, é um “agora contínuo”, sem nenhuma noção de presente, nenhuma raiz no passado, nenhuma construção de futuro.
3. Aparentemente, é um fenômeno natural. Tudo parece mover-se sozinho, sem exigir muita assistência da pessoa ocupada. Como se o produto gerasse a si mesmo (IDEM, idem, 181).


Se por um lado esse recorte de gênero teve por consequência o confinamento da mulher no espaço doméstico, enquanto seu excedente de produção gerava a acumulação primitiva de riquezas; por outro lado, fortaleceu as comunidades femininas, na medida em que as mulheres passavam o dia juntas, contando histórias e exercitando outros jogos lúdicos de linguagem.



A autora recorda ainda, como outro aspecto importante relacionado às práticas têxteis, o fato dessas práticas produzirem roupas. A partir das leituras de Peter Stallybrass (2008), a autora passa a observar as dimensões de memória, poder e posse associadas à roupa.


Na sequência, observa a influência da área de produção têxtil na linguagem e na organização social, destacando diversas expressões que remetem, ao mesmo tempo, ao pano e ao fazer. Entre elas, a palavra Fazenda que, em português, remete tanto ao tecido quanto aos núcleos de poder e produção rural, principalmente durante a colônia, e ainda a uma secretaria ou ministério responsável pela gestão e administração dos recursos econômicos da unidade de poder. Lembra ainda de outras atividades, tradicionalmente femininas, também ligadas à fiação e cujo nome também remete à geração de renda. Inclusive a própria palavra – renda – e sua linhagem (outra palavra associada à linha) familiar.

Na sequência, observa a desvalorização das práticas produtivas de fiar e tecer, associadas à mulher, coincidindo com o surgimento das máquinas. Ou seja, para a autora, é o processo industrial que instaura uma desvalorização e desqualificação do trabalho associado à mulher. Considera, no entanto, que embora a revolução industrial tenha promovido a desvalorização da produtividade feminina, precarização do trabalho e diminuição de renda, as mulheres “se libertaram” do tear e trataram de reagir.



Na sequência, a autora recorda diversos mitos gregos ligados à contação de histórias e à tecelagem, detendo-se no conto de Penélope, a fiel esposa que tece de dia e destece à noite, na intenção de adiar a escolha de um novo marido enquanto aguarda a volta de Ulisses. Mas, apoiada em diversas referências, a autora defende outra versão para o constante desmanchar do tecido de Penélope. Para a autora, Penélope tinha escolha, sendo, de acordo com suas pesquisas, a primeira personagem feminina na história da literatura a estar numa posição de livre escolha em relação ao que será sua própria vida. Como não possuía precedentes, ela precisou testar as possibilidades. Por isso faz e refaz seu tecido. Ela é um modelo de fidelidade, mas a si mesma. Além das referências da mitologia grega, a autora destaca em trechos da bíblia, e outros textos antigos, o reconhecimento das qualidades de uma tecelã como alguém capaz de criar um patrimônio a partir do seu trabalho e conquistar a sabedoria a partir das suas palavras. Dando um salto no tempo, a autora torna a observar a aliança entre tecer e contar histórias através dos quilts narrativos dentro da tradição colonial norte-americana.

Um quilt é muito mais que uma simples colcha de retalhos, pois nesse tipo de cobertor, os pedacinhos de tecidos são costurados como num mosaico de pano, mas nada é feito ao acaso. (...) Numa cultura que em geral não costuma ser muito integradora, caracterizando-se muito mais pela afirmação das diferenças que a compõem, o patchwork quilt é uma exceção, como o jazz. Talvez porque, como o jazz, também seja uma criação coletiva, neste caso de mulheres, que se reuniam para costurar juntas, cada uma seu pedacinho, seguindo o plano predeterminado. Nessa reunião, a experiência europeia de bordados de agulha se somou à tradição indígena de arte têxtil com motivos geométricos e à contribuição africana trazida pelas técnicas de aplicação de tecidos do Oriente Médio ou pelas raízes tradicionais da tapeçaria de cores e formas fortes de alguns povos da África, sobretudo da nação Fon, do Daomé. (IDEM, idem, p. 191).



Enfatizando o caráter libertário de alguns quilts narrativos do século XIX, a autora recorda como os quilts foram suporte dos anseios de emancipação política das mulheres da época.


A autora destina as últimas páginas dos seus textos a homenagear sua avó e outras mulheres brasileiras que, de alguma maneira, tomam a palavra através do texto ou do têxtil.

Observa ainda, lembrando as mulheres rendeiras do Brasil Colônia, a ordem de destruição dos teares e a proibição da prática da tecelagem, em 1785, por ordem da Coroa. O que, para a autora, demonstra a compreensão das autoridades coloniais de que tecer era uma maneira de se aproximar da independência.

A autora finaliza sugerindo a possibilidade de ter como padroeira dos textos e têxteis uma contadora oral, Ananse, a aranha contadora de histórias presente em contos de diversos povos africanos. Imagina ainda as mulheres criadoras de textos e têxteis, herdeiras de Ananse, como uma síntese entre duas personagens da mitologia grega: Aracne, a tecelã que desafia a Deusa com sua habilidade e Ariadne, a princesa que, com seu novelo, ajuda o herói grego Teseu a sair do Labirinto.

Talvez a possamos chamar de Ariacne – aquela que tece com perfeição os fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano. E criar um novo tecido. Uma trama, talvez. Uma linhagem, certamente (IDEM, idem, p.195).





A leitura do texto de Ana Maria Machado me inspirou a buscar outras leituras, memórias e reflexões. Algumas costuradas no prolongamento do seu pensamento, outras que se fizeram na intenção de rasgá-los.

O primeiro trecho, no qual ela fala do seu encontro com a teia de aranha, me coloca diante do meu próprio processo de escrita. Eu posso me fazer escritora-aranha? Escrever linha no infinito evocando um desejo de silêncio em quem lê? Isso cabe numa escrita acadêmica? Ou, estando no espaço acadêmico, preciso dar continuidade a esta infinita rede de explicações? Eu não sei como explicar que não quero explicar nada.

Traz também a memória do texto de Jean Lacroix (2002), professor e pesquisador francês, publicada no livro [O Meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas], organizado por Blanca Brites e Élide Tessler (2002). O autor inicia respondendo a uma pergunta recorrente: Por onde começar uma pesquisa? Pelo meio. O meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Na sequência ele desenvolve suas reflexões sobre a prática da pesquisa em artes, destacando, entre outras coisas, a possibilidade de uso dos conceitos de maneira nômade, por vezes contraditória e discordante, além da necessária articulação e equivalência de importância entre parte prática plástica ou artística e parte escrita de teses desta natureza (LACROIX, 2002). Parece justa essa necessidade de articulação entre teoria e prática. No entanto, a ideia de articulação pressupõe dois corpos distintos que se articulam: a parte prática e a parte teórica, entendendo-se escrita, de uma pesquisa.

E SE, AO INVÉS DE DOIS CORPOS, CONSIDERARMOS


UM ÚNICO CORPO-PESQUISA? A MATERIA PRÁTICA

OU ARTÍSTICA COINCIDINDO COM A MATÉRIA

QUE COMPÕE AS PALAVRAS DA REFLEXÃO TEÓRICA.

NÃO SE TRATA DE RECUSAR A TEORIA, MAS


DE TECÊ-LA DE OUTRO MODO.



Voltando ao texto de Maria Machado, o trecho em que ela fala de um suposto paradoxo da sociedade brasileira, “socioeconomicamente excludente e culturalmente inclusiva”, requer críticas que, embora já fossem debatidas na época, acabavam circulando apenas por grupos minoritários, sem efetivo poder de influência no pensamento da classe média intelectual e branca, a qual a autora pertence. Parece-me absurda a ideia de que, no Brasil, um país que exhibe até hoje as marcas de um processo colonial violento, o campo cultural tenha seguido ileso, exibindo sinais de inclusão. É possível incluir a cultura negra sem incluir o povo negro? Não seria mais adequado nomear a suposta inclusão, observada pela autora, de apropriação?

Buscando responder a essa pergunta, fui ao encontro das ideias de Boaventura de Souza Santos (2010) sobre linha e pensamento abissal. O termo “abissal”, segundo o autor, remete a um sistema de distinções visíveis e invisíveis, articuladas de tal forma que as distinções visíveis fundamentam as invisíveis. Esse sistema é traçado através de linhas radicais, criando certa lógica binária e excludente de existência. Ou seja, um lado da linha garante sua existência e relevância na medida em que produz o outro lado como inexistente e irrelevante.


Segundo o autor, essa lógica abissal marca de maneira determinante o pensamento moderno, sobretudo no campo do direito e do conhecimento. Destacando o campo do conhecimento, Santos observa o monopólio da distinção sobre o verdadeiro e o falso, concedido à ciência moderna, em detrimento da filosofia e da teologia, enquanto conhecimentos alternativos.



Esta disputa epistemológica, no entanto, está visível no lado ocidental da linha abissal. Ainda que em franca disputa. Do outro lado, servindo de assento as suas visibilidades, estão formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma dessas formas de conhecer e, por isso, se tornam invisíveis, segundo o autor. Ele se refere aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas, mas caberiam aqui muitos outros, que se encontram para além do verdadeiro ou do falso. Observando como a tensão entre apropriação e violência opera no lado não ocidental da linha abissal, o ator argumenta:

(...) em geral, a apropriação envolve incorporação, cooptação e assimilação, enquanto a violência implica destruição física, material, cultural e humana. Na prática, é profunda a interligação entre a apropriação e a violência. No domínio do conhecimento, a apropriação vai desde o uso de habitantes locais como instrumento de conversão, à pilhagem de conhecimentos indígenas sobre a biodiversidade, enquanto a violência é exercida através da proibição do uso das línguas em espaços públicos, da adoção forçada de nomes cristãos, da conversão e destruição de símbolos e lugares de culto, e de todas as formas de discriminação cultural e racial (SANTOS, 2010, p. 37-38).


Estudando o mecanismo da apropriação mais especificamente no âmbito cultural, Rodney Willians (2019), vai observar como essa lógica continua operando nos mercados capitalistas colonizadores atuais. Trata-se, argumenta o autor, de um debate mais complexo do que apenas responder se artefatos simbolicamente significativos para determinados povos subalternizados podem ou não ser utilizados por grupos que não pertençam a esses povos. Não se trata de controlar as dinâmicas culturais, mais de reconhecer nelas as relações de poder.



Ainda mais absurda é a ideia de que “além de nos vermos como um país mestiço, gostamos de nos imaginar como uma sociedade que aceita a mestiçagem e não segrega as raças”.

Abdias Nascimento (2017) reflete sobre dois mitos produzidos dentro da experiência brasileira do escravagismo: o “senhor benevolente” e a “democracia racial”. Sobre o primeiro mito, o autor destaca o papel, pretensamente atribuído à Igreja Católica, na atenuação do processo escravagista das colônias portuguesas e espanholas nas Américas, em comparação com as colônias inglesas no mesmo continente. Trata-se, no entanto, segundo o autor, de uma tentativa de exonerar a instituição da Igreja Católica, e também da igreja protestante, de suas responsabilidades na manutenção do racismo através do qual a escravidão se baseava. Esse primeiro mito contribui, segundo o autor, para a propagação do segundo mito, de “democracia racial”, através do qual se difundia a ideia de que, no Brasil, houve uma amálgama racial harmoniosa, sendo, portanto, impossível identificar qualquer tipo de discriminação ou preconceito contra descendentes africanos.

O autor observa ainda que as experiências das mulheres africanas e afrodescendentes, no contexto escravagista no Brasil, são frequentemente utilizadas para justificar o mito da “democracia racial”, seja na figura da ama de leite, entendida como uma interação maternal entre a mulher escravizada e o filho ou filha do colono europeu, seja através das ditas interações sexuais com o próprio colono e seus filhos.




Mas o que o autor constata é a exploração a qual essas mulheres estavam submetidas, fosse através da sua capacidade de nutrir, fosse através do abuso do seu corpo, como objeto sexual. Tal exploração seguiu um curso de rejeição, expresso na recusa dos chamados intercasamentos com pessoas negras.

Situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala, o mulato prestou serviços importantes à classe dominante. Durante a escravidão, ele foi o capitão-do-mato, feitor e usado noutras tarefas de confiança dos senhores, e, mais recentemente, o erigiram com símbolo da nossa 'democracia racial'. Nele se concentram as esperanças de conjurar a 'ameaça racial' representada pelos africanos. E estabelecendo o tipo mulato como o primeiro degrau na escada da branquificação sistemática do povo brasileiro, ele é o marco que assinala o início da liquidação da raça negra no Brasil (NASCIMENTO, 2017, p. 81).

Se, na época, era possível tratar a questão em um curso oferecido em âmbito internacional de maneira superficial, o contexto atual solicita maior engajamento e complexidade. Somos um país racista. Esse racismo se reverbera inclusive na nossa produção artística e cultural. Isso precisa ser dito com todas as letras, sem tergiversações.

Cabe, no entanto, recordar outras possibilidades de mestiçagem. Nas ocupações colônias modernas nas Américas, por exemplo, Federici (2017) observa certo período de alianças e convivências num contexto comum, entre servos de origem europeia e servos de origem africana. Sendo vistas como perigosas pelos senhores coloniais, na medida em que produziam insurgências, essas alianças acabaram por justificar a criação leis racializadas como forma de controlar a classe servil.




Mulheres brancas, por exemplo, que se casavam com homens negros escravizados, eram condenadas, sendo os filhos escravizados igualmente pelo resto de suas vidas. A existência dessas leis mostra que as relações íntimas e sociabilidade entre europeus e africanos eram comuns e, de fato, ameaçavam o poder senhorial.

Além de relações matrimoniais, existiam ainda as alianças entre mulheres nas colônias espanholas. Essas alianças se davam através de intercâmbios produzidos entre mulheres africanas, europeias proletárias e indígenas em temas relacionados a experiências e interesses comuns, ligados a práticas tradicionais mágico-religiosas, formas de controlar a própria reprodução e combater a discriminação de gênero.

Rita Segato (2012) também observa a mestiçagem sob outra perspectiva. A autora refere-se à existência de entre-mundos de sangue que marcam os territórios colonizados. Uma mestiçagem como branqueamento, construída sobre um discurso que busca apagar a existência do sangue não branco do continente; e uma mestiçagem como enegrecimento, ou seja, comprometida com um processo de reconstrução do mundo indígena e afrodescendente. Embora sejam diferenças puramente ideológicas, uma vez que se trata do mesmo corpo biológico, correspondem, segundo a autora, a projetos históricos distintos e opostos. No segundo projeto, o mestiço passa a perceber que carrega a história indígena e negra no seu interior. De qualquer forma, ainda que tenham existido essas outras experiências de mestiçagem, elas não chegaram a produzir um desejo nacional de não segregar raças. Pelo contrário.






A crítica, no entanto, não me impede de continuar encantada pelo texto de Ana Maria Machado, além de descobrir em suas referências outros olhares que ampliam o meu. A referência que a autora faz a Peter Stallybrass (2008) foi providencial. Achei o livro em PDF, na internet. Chama-se [O Casaco de Marx]. Nele o autor apresenta três pequenos artigos. Nos dois primeiros ele reflete sobre a vida social das roupas, como objetos de memória e capital econômico; no terceiro artigo, reflete sobre o ato de caminhar. Embora ele cite outras sociedades, suas reflexões são assumidamente centradas nas experiências europeias, sobretudo no segundo artigo, onde se concentra na biografia de Karl Marx e sua família a partir da relação com suas roupas e a loja de penhores, numa Inglaterra do século XIX.

Mas isso não impede que, em muitos momentos, suas reflexões atravessem experiências localizadas num determinado contexto geopolítico para tocar em outras peles. Destaco principalmente o primeiro artigo. Seu olhar sobre as roupas em relação ao corpo, ou a ausência dele. As roupas como uma presença ausente do corpo. Algo que, não sendo imortal, sobrevive mais do que as pessoas, criando para si uma vida paralela (STALLYBRASS, 2008).


Depois de ler seu artigo, comecei a prestar mais atenção a essa vida das roupas. Nesse percurso, observo meu vestido, comprado em Salvador para visitar a Casa de Mãe Jacyara, utilizado na minha ação de encontro com a figura que me assombrava no Bailique e utilizado novamente na ação de Nath, também no Bailique.



Na véspera de nossa partida do Arquipélago, Nath entrou pela porta de casa com o vestido branco que havia lhe emprestado, com o corpo coberto de urucum e uma enxada em uma das mãos. Ela havia prometido colaborar numa ação com Sarah, mas não conseguiu chegar a tempo por estar realizando sua própria ação.

Tempos depois, Nath me envia o vídeo da sua ação. Nele, ela caminha por muito tempo na ponte, segurando uma enxada, com o vestido branco, sandálias havaianas amarelas e as partes aparentes do corpo cobertas de urucum. Quando encontra um espaço de terra, na beira de uma pequena entrada de Rio, começa a cavar. No ato de cavar seus pés submergem na terra e ela retira as sandálias. Quando se forma um pequeno monte, ela se senta nela. Depois calça as sandálias, volta a ponte e segue andando.

Em conversas pelo WhatsApp, Nath me contou que o processo de realização da sua ação aconteceu a partir da conversa com as mulheres moradoras das comunidades que visitamos, onde ela observou, como questão em comum, a violência. Nath entende tal violência como atrelada historicamente às mulheres da Amazônia, inclusive às da sua família. Desde criança, ela ouve que sua avó foi “pega no laço”. A expressão mascara processos de violência de gênero e colonialidade na relação com povos indígenas. Sobre o urucum, ela o vê, ao mesmo tempo, como um signo de violência, e um símbolo de proteção. Nesse sentido, ela incorpora o elemento para falar de várias violências que lhe atravessaram durante o processo de residência mas, ao mesmo tempo, encarnando a força que o urucum possui.




A princípio, buscava um sentido de isolamento. Mas, olhando as imagens realizadas da ação, não encontra algo que lhe passe essa ideia. Encontra, por outro lado, através do ato de furar a terra e aproximá-la do seu corpo, elementos que apontam para questões de desterro, identidade e retorno.

Chamou minha atenção um elemento que Nath não havia mencionado até então: suas sandálias amarelas. Elas a acompanharam durante toda a ação. Quando começa a cavar, abandona-as. Volta a calçá-las depois da escavação, para seguir na caminhada. Como um ruído de modernidade naquele rito. Esse ruído ficou quase invisível aos olhos de Nath, mesmo depois de observar a gravação.

Além de não conseguir chegar a tempo naquele último dia de residência para registrar a ação de Sara, outra promessa que Nath não conseguiu cumprir foi de entregar meu vestido completamente branco novamente. Por mais que ela tivesse tentado lavar, ele ficou com a cor de urucum. E que bom que ficou.


Mais tarde, já em casa, meu vestido viveu outro rito. O velório de um vizinho, atropelado no momento em que voltava para casa de bicicleta, aos 28 anos de vida. Sua companheira, uma candomblecista de 27 anos, queria um vestido branco para ir ao velório. E assim esse vestido, quase branco, foi preenchido por mais um corpo, e ganhou mais uma camada de memória para sua história de vida.





Voltando ao texto da Ana Maria Machado, me demoro no trecho onde ela fala dos quilts. Lembro-me de quando enfrentei a leitura dos cinco volumes da edição brasileira de [Mil Platôs]. Eu estava em Lancaster, com Jamie Duncan, meu namorado, no começo de 2015. Fazia muito frio. Mais do que já senti em toda minha vida. Comecei a acompanhá-lo até Universidade de Lancaster, onde ele cursava seu doutorado. Enquanto ele assistia aos seminários, eu ficava na biblioteca, um lugar quentinho, lendo as ideias dos filósofos franceses e bebendo café com leite quente. Percebi certo movimento cíclico. Como se um capítulo ressoasse no outro.

Tem um trecho desse quinto volume que me marcou muito. Talvez tenha sido uma das linhas de força que, de certa maneira, me trouxeram até aqui. É no capítulo sobre [o liso e o estriado] (DELEUZE; GUATTARI, 2012), o modelo tecnológico ou têxtil. Segundo os autores, o espaço liso relaciona-se com uma lógica nômade, onde se desenvolvem as máquinas de guerra; o espaço estriado relaciona-se com uma lógica sedentária, ligada ao aparelho do Estado. É possível tanto marcar oposições entre os dois espaços quanto indicar diferenças mais complexas, e ainda perceber misturas e transições entre eles. O modelo tecnológico observa como essa lógica atua tanto na confecção quanto no uso de determinados produtos têxteis. O tecido, por exemplo, é associado ao espaço estriado. É constituído por dois tipos de elementos, sendo, nos casos mais simples, um vertical e outro horizontal que se entrecruzam; esses dois tipos de elementos assumem funções diferentes, sendo um fixo e outro móvel; essa constituição delimita-o, pelo menos, por um lado, no caso, o lado do quadro da urdidura; define também um direito e um avesso.




Os autores se perguntam se não foi em função dessas características que Platão tomou o modelo da tecelagem como paradigma da arte de governar os homens, ou seja, de exercer o aparelho de Estado.

Os autores destacam o feltro para pensar no espaço liso. Referem-se a ele como um antitecido. Trata-se do entrecruzamento de um emaranhado de fibras obtido por prensagem. Esse processo produz uma superfície heterogênea, embora lisa. Os autores observam como o feltro se opõe, ponto a ponto, ao tecido: é ilimitado em todas as direções; não tem direito, nem avesso, nem centro; se distribui em uma variação contínua. Inventado por povos nômades, o feltro é excelente isolante térmico, sendo usado como matéria prima na confecção de tendas, vestimentas e armaduras entre os turcos-mongóis. Para além do material, observam ainda distinções nos modos liso e estriado, expressas nas diferentes práticas realizadas por nômades e sedentários:

Com efeito, no sedentário, o tecido-vestimenta e o tecido-tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o espaço exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 193 - 194).

Existe ainda, entre o feltro e o tecido, muitas misturas. Entre essas misturas, destacam a distinção entre o bordado e a colcha de retalhos. O primeiro, com seu tema central, e o segundo, composto por uma sucessão de tecidos, dispostos pedaço por pedaço.



Embora os autores reconheçam as possibilidades complexas do bordado, assim como as possibilidades de equivalência de tema, simetria e outras características que aproximariam o patchwork do bordado, eles destacam no segundo, uma constituição do espaço completamente diferente do primeiro. Por fim, mencionam a história do quilt na migração de colonos europeus para as Américas. Observam como esses colonos transitam de um quilt mais preenchido pelo bordado para outro confeccionado dentro de uma técnica de patchwork. Eles atribuem essa transição ao contexto de produção no qual as peças são confeccionadas:

Primeiramente devido à penúria têxtil (restos de tecido, pedaços de roupas usadas recuperadas, utilização das sobras recolhidas nos 'sacos de retalhos'), depois em virtude do sucesso da indumentária em algodão dos índios. É como se um espaço liso se destacasse, saísse de um espaço estriado, mas havendo uma correlação entre ambos, um retomando o outro, este atravessando aquele e, no entanto, persistindo uma diferença complexa (IDEM; IDEM, idem, p. 195).

GOSTO DE ESCREVER EM ZIGUE-ZAGUE.

O MESMO MOVIMENTO MAS SEMPRE OUTRO.

A ESCRITA DESPERTA A VONTADE DE JUNTAR TECIDOS,

BORDADOS, PAPÉIS... PERDER A HORA OUVINDO O SOM DA

MÁQUINA DE COSTURA



PONTO ZIG ZAG

Costuras Errantes . Catalão . mapeamento de práticas têxteis
oficina de experimentação . atelier





As primeiras relações que teci entre linha–texto–leitura–história aconteceram a partir da observação das minhas próprias mãos. Estampar a palma da mão pintada e observar os desenhos que as linhas fazem foi uma das minhas primeiras brincadeiras–criações durante a infância. Na adolescência, fui descobrir que, naquelas linhas, estavam textos sobre o futuro. Desde então, gostava de exercitar essas práticas, em minhas mãos e nas mãos de quem se dispusesse a ouvir minhas leituras. Lia como quem conta uma história. Não qualquer história, mas uma que diz respeito ao nosso passado, presente e futuro. Um desenho–designo. Um mapa da vida impresso em nossas mãos.

Imersa nessas memórias, voltei a me cercar do pensamento deleuziano. “Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversas” (DELEUZE; PERNET, 1998, p. 101). O autor identifica três linhas, como forças que nos atravessam, organizam, desorganizam. A linha molar, ou de segmentaridade dura; a linha molecular e a linha de fuga. Elas estão sempre se cruzando. “Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão. Somos complicados de modo diferente da mão” (IDEM, idem, p. 102).

Para compreender melhor o que são essas linhas de força, tomo como exemplo o desenho de uma mão, com essa infinidade de linhas que os autores apontam, e que eu posso constatar, a olho nu. Quando eu me proponho a desenhar uma mão, preciso, primeiramente, capturar certa dinâmica que vai, ao mesmo tempo, dá conta de ocupar o papel de forma proporcional e produzir relações de modo que se perceba ser uma mão. Isso seria a linha molar. Uma espécie de estruturação básica do desenho.



Mas não é qualquer mão que está diante de mim. É minha mão esquerda. Diferente de qualquer outra. Eu busco naquela mão diante de mim algo que é só dela, sem, contudo, perder o que faz dela uma mão como qualquer outra. Isso seria a linha molecular. Tem algo a mais. Certo movimento. Ou talvez o risco no momento de buscar capturar essa ou aquela linha. Um traço que não era exatamente o que eu esperava, mas que agora está ali, me obrigando a seguir outro rumo. Um traço que, ao mesmo tempo, surge dos tantos outros. Ou talvez seja justamente o que me leva a produzir os outros traços. Ou talvez riscar, riscar, abandonando a prática da observação, fazendo do risco o fim em si. Até sumir qualquer distinção, até que tudo se torne novamente superfície.

As três linhas possuem seus perigos. Peter Pál Pelbart (2007) soube bem falar disso, num dos ensaios que compõe o belíssimo livro [Desenho. Disegno. Designo.], organizado por Edith Derdik (2007):

Se essa cartografia tem um sentido pragmático, é precisamente o de avaliar os perigos e as chances de cada linha a cada momento. Trata-se de perguntar, em cada caso, quais segmentos duros nos constituem e recortam nossas vidas, mas também quais outros estamos deslocando, inventando, e sobretudo quais os perigos se os fizermos explodir rápido demais. E, ao mesmo tempo, como experimentar as linhas de fuga que temos chance de traçar a cada instante, e por onde fazê-la passar (PELBART, 2007, p. 286).

Essa e outras leituras, aliadas as experiências no Arquipélago do Bailique e no Projeto Média e Suas Margens, me inspiraram na idealização de um projeto, inscrito no Edital Bolsa FUNARTE de Residências Artísticas Estação Cidadania-Cultura 2019, cujas ações articulassem linhas da arte e linhas da vida.



Em novembro de 2019 recebi a notícia de que o projeto [Costuras Errantes] havia sido contemplado, permitindo assim seu desenvolvimento durante três meses na cidade de Catalão (GO), a cerca de quatro horas Goiânia. Catalão é conhecida nacionalmente pelas Congadas, festas populares com influências africanas, relacionadas ao reino do Congo que, em Catalão, encontra influências católicas, associadas à devoção a Nossa Senhora do Rosário. Imaginei que um local que todo ano realizasse uma festa desse porte guardaria uma prática artesanal ligada às artes têxteis que valeria a pena conhecer. E de fato guarda. Mas o projeto acabou tomando outros rumos. Principalmente pelo fato da festa acontecer no período de outubro e novembro. Ainda assim, tive a oportunidade de conhecer mais também sobre isso.

Uma terceira característica que marca a cidade é a presença de duas universidades, uma delas pública, a UFCAT. Nela funcionam graduações em história, ciências sociais, letras, pedagogia, psicologia, entre outras. É perceptível que o espaço universitário fomenta a circulação de um número maior de pessoas, principalmente jovens, de outros estados pela cidade.

Escolhi habitar naquele período numa casa localizada numa rua logo atrás do campus da UFCAT. Isso me possibilitou fácil acesso, a pé, à maioria dos lugares onde precisei ir. No entanto, depois de um tempo, passei a me locomover através do serviço de moto-táxi ou por uberista. Diminuí minhas andanças por me sentir vulnerável nas ruas. Todos os dias, nos quais caminhei para chegar aos meus destinos, fui assediada.





Cheguei à cidade no dia 02 de janeiro de 2020. Depois de uma busca, decidi alugar um quarto numa república de estudantes. Na ocasião com dois cachorros, três gatos, um frondoso pé de acerola no quintal e apenas uma moradora humana: Watuzi, paraense e estudante dos últimos anos de ciências sociais na UFCAT. Com o tempo, chegou também Nathalia, estudante de química, Drei, estudante de psicologia e seu namorado, Afonso, estudante de história que, embora não fosse morador, estava sempre por lá. Faltando um mês mais ou menos para a minha partida, chegou Isabela, estudante de letras recém ingressa. Embora a casa estivesse num estado precário de conservação, o ambiente era acolhedor e agradável. A relação com as outras moradoras abriu uma rede de possibilidades para o melhor desenvolvimento do projeto. Além disso, o fato de Watuzi ser estagiária na Fundação Cultural Maria das Dores Campos, principal instituição parceira do projeto, cuja presidenta, Patrícia Rosa Castro, é gestora da Estação Cidadania-Cultura, facilitou o meu entendimento sobre as dinâmicas tanto da Estação quanto da cidade, de maneira geral. Nossas conversas de cozinha transitavam do amor pelos bichos à comida do Norte, da qual sou franca admiradora, além dos debates sobre o cenário político brasileiro, as complexidades das classes sociais, o machismo e o racismo no cotidiano da cidade, entre outros assuntos. Outro vizinho importante, principalmente para a manutenção da minha saúde psíquica, atenuando minha saudade de casa, foi o Boris, um vira-lata, criado desde filhote por Watuzi. Completa minha memória sobre a casa os ciclos do pé de acerola, o morador mais antigo. Enquanto estive lá, ele deu flores e frutos por três vezes.

TODA A VIDA


ATÉ CHEGAR



ANDA

CÉU


NO



Antes de me instalar na cidade, fui, junto com meu pai, conhecer Patrícia pessoalmente, já que até então só tínhamos conversado pelo WhatsApp, e conhecer a Estação Cidadania–Cultura, onde iria desenvolver a residência. Marcamos na Fundação e, de lá, fomos de carro para a Estação, que fica num bairro periférico, afastado do Centro da cidade. O Espaço físico da Estação, na ocasião, ainda exibia na faixa da seu antigo nome: Centro de Artes e Esportes Unificado – CEU das Artes. Eu prefiro o nome anterior. Tão mais poético trabalhar no CEU. Estação me dá a impressão de ser um lugar de passagem, onde se espera que algo chegue para te levar para outro lugar.

A instituição é a antiga Praça do PAC – Programa de Aceleração do Crescimento, instituída no final da segunda gestão do então presidente Lula da Silva e continuada na gestão da então presidenta Dilma Rousseff. Primeiramente com o nome “Praça dos Esportes e da Cultura (PEC)” e, em 2013, alterado para Centro de Artes e Esportes Unificado – CEU das Artes. Por fim, recebe através **Portaria** nº 876, de 15 de maio de 2019, o nome atual, integrando num mesmo espaço:

programas e ações culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho, serviços socioassistenciais, políticas de prevenção à violência e de inclusão digital, para promover a cidadania em territórios de alta vulnerabilidade social das cidades brasileiras.



O **edital**, propriamente, apresenta os seguintes objetivos:

(...) promover o deslocamento do artista para um espaço de experimentação, pesquisa e criação que possibilite a troca de experiências, linguagens, conhecimentos e realidades em conjunto com outros artistas, profissionais das instituições envolvidas e suas respectivas comunidades, contribuindo para a transformação social dos territórios de vulnerabilidade onde estão localizadas as Estações. O programa de residência é baseado na experiência do processo criativo, e, portanto, sem a expectativa de um trabalho acabado.

O espaço é constituído por salas multiuso, uma pista de skate, um pequeno espaço para teatro e dança, uma sala de dança com espelhos, uma biblioteca e outros equipamentos. Pareceu-me um ótimo equipamento público. Carecendo, no entanto, de manutenção e um maior número de atividades.

Nas primeiras duas semanas de desenvolvimento propriamente da residência, fui todos os dias à Estação. Minha intenção era fazer do espaço uma espécie de Atelier aberto, onde pudesse receber as alunas da oficina proposta no projeto, desenvolver minhas obras e ações e, ao mesmo tempo, apresentá-las ao público local, através de uma galeria improvisada e de ações nas imediações da instituição.



Embora me visse um pouco isolada no local, sem nenhuma outra atividade acontecendo além do projeto, consequência de um período de recesso entre o fim do ano e o começo do ano seguinte, consegui montar a galeria e já começava a planejar as ações. No entanto, na terceira semana, fui informada de que a Estação iria receber diversas oficinas e que, por consequência disso, minhas atividades seriam transferidas de sala e que eu não poderia estar presente no espaço todos os dias. Até o final da terceira semana, uma chuva de grandes proporções colocou a cidade em estado de calamidade pública.

Quando voltei à Estação, muitos dos meus materiais tinham molhado. A estrutura do prédio apresentou muitas goteiras e infiltrações. Além disso, a coordenadora não poderia garantir a segurança do meu material. Diante da situação, decidi que faria da casa onde eu estava hospedada um atelier provisório e realizaria apenas a oficina semanal na Estação.





Num primeiro momento, as ações do projeto se concentraram na experimentação em bordado, costura e desenho, tanto através de uma oficina quanto através da rotina de atelier. Ao final do processo, faria uma exposição e um catálogo virtual apresentando o percurso. No decorrer dos dias, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de algumas artistas e projetos na cidade que utilizavam práticas têxteis.

Convidei Júlia Barboza a registrar o percurso do projeto, uma jovem fotógrafa de 24 anos, estudante de ciências sociais, nascida na cidade. O convite foi motivado pela possibilidade de estabelecer maior interlocução com uma artista local. Além de fotografar as ações do projeto, Júlia também me passou contatos de comércios e instituições potencialmente apoiadoras. Em nossas visitas, a conversa se desenvolvia de maneira mais acolhedora quando Júlia se apresentava como moradora da cidade, contava dos locais onde morou, dos nomes dos seus familiares. Numa avaliação sobre sua participação no projeto, Júlia me conta que passou a enxergar a cidade por outra perspectiva depois de sua participação no projeto, descobrindo coisas que não conhecia. Fizemos ao todo quatro visitas. Três desses contatos, eu devo à Sandra Aires, uma das minhas alunas na Oficina.

A primeira visita foi à casa da mãe de Sandra, Dona Nanci Maria Aires. Sandra me contou que sua mãe bordava há muito tempo, mas que, naquele momento, estava desanimada por conta de uma doença. Perguntou se eu poderia ir visitá-la, conhecer um pouco sobre seu trabalho. Prontamente aceitei.



Nessa primeira visita, que fui sozinha, Nanci me recebeu vestida com um pijama e o rosto um pouco abatido. Aos pouco, seu olhar foi se iluminando e sua voz ficando mais animada. Na segunda visita, na qual trouxe Júlia para fotografar, Dona Nanci nos recebeu com batom e uma blusa colorida. Com setenta e sete anos de vida e sessenta e quatro de ofício, ela nos conta que o bordado lhe ajudou a criar seus filhos. Trabalha tanto produzindo peças para vender quanto ensinando. Sempre ofereceu uma vaga gratuita em suas oficinas de bordado, para as mulheres mais pobres. Exerce ambas as atividades até hoje. Foi educada para saber costurar, cozinhar e pintar, mas é no bordado que encontra um espaço de criação. Para ela, bordar é, antes de tudo, uma satisfação pessoal. Gosta de olhar seus bordados e sentir-se orgulhosa por tê-los feito com as próprias mãos. As mesmas mãos que, através de anos de repetição, mantêm viva a memória de cada ponto. Com repertório vasto, Dona Nanci borda em tecidos diversos, desde os tradicionais linhos até malhas, marcando camisetas, vestidos e peças de cama e mesa. Suas obras e suas alunas estão espalhadas pela cidade. Guarda, no entanto, algumas peças. Entre elas, duas camisas, feitas por ocasião do nascimento do seu primeiro neto, hoje com trinta e três anos, que pedi que emprestasse para colocar na exposição.

Sandra ficou agradecida por eu ter feito a visita e, posteriormente, ter postado nas redes sociais do projeto o encontro com Dona Nanci. Para mim, foi um encontro muito importante, cheio de aprendizado e respeito. A oportunidade de conhecer uma mestra bordadeira generosa no compartilhamento das suas experiências e habilidosa no seu fazer. Eu que agradeço.



Outro contato, mediado por Sandra, foi de Dona Geni Helena. Comentei em uma das aulas da oficina que tinha visto no Museu Municipal da cidade um tear artesanal. Lembrei-me de, quando criança, ter visto um tear como aquele na casa de uma tia avó. Manifestei a vontade de conhecer alguma tecelã da cidade. Dias depois Sandra me manda o contato de Dona Geni. No primeiro contato, por telefone, Dona Geni pede que eu aguarde ela voltar de Goiânia. Mais ou menos uma semana depois ela entra em contato e avisa que eu posso ir a sua casa no dia seguinte, que vai preparar um pequeno tecido para que eu possa compreender todo o processo.

Novamente faço a primeira visita sozinha. Encontro Dona Geni na companhia da sua cadelinha e com um tecido iniciado. Seu tear ocupa uma parte do quintal, junto com outros apetrechos. Ela se mostra didática em explicar o funcionamento, o processo e, logo depois, as peças que já fez. Conta que sua sobrinha fez um vídeo sobre o trabalho dela para uma disciplina da faculdade. Quando pergunto quantos anos tem o tear, Dona Geni perde a conta. Mais de cem anos, com certeza. Foi feito por seu pai, para que sua mãe pudesse trabalhar em casa. A mãe herdou o ofício da avó e repassou à filha. Não como quem dá um presente que lhe foi entregue, mas como quem conta uma história, ao longo dos dias, dos anos, das décadas. Tecer não é algo que se aprenda de um dia para o outro. Exige dedicação diária diante do tear. Dona Geni ainda não encontrou alguém da família que se prontifique a guardar essa herança imaterial. Começou a bater seu pedal com 17 anos e, até hoje, aos 66 anos, continua na lida.




A preparação da urdidura, primeira etapa na confecção do tecido, leva um dia. Já o tecido propriamente, leva um tempo correspondente ao tamanho de cada peça para ser feito. Muitas de suas linhas também são fiadas por outras artesãs, que possuem rocas semelhantes à sua. O desenho, Dona Geni também herdou da mãe, que conseguia reproduzir a olho nu os padrões que lhe apareciam pela frente.

Depois de alguns desencontros e uma quase desistência, chego novamente na sua casa, dessa vez na companhia de Julia. Ela nos recebe vestida com um conjunto costurado em tecido quadriculado, feito por ela. Além de mostrar todo o processo novamente, Dona Geni mostra um pouco mais das suas peças.

É possível perceber a maneira como, muitas vezes, combina a tecelagem com o crochê, ou o tricô. Peço que me empreste uma de suas peças, a mais significativa, para que eu coloque numa exposição. Ela tem dificuldade em escolher. Depois de abrir um grande baú com diversas peças, mostra uma colcha, tecida por ela com lã fiada e tingida por sua mãe. A peça mais antiga da sua casa.

Para Dona Geni, a tecelagem faz bem à alma e ajuda no sustento. No entanto, quando comparado às produções têxteis industriais, sai em desvantagem. A maioria das pessoas opta por comprar um edredom numa loja de confecção ao invés de uma coberta tecida artesanalmente.



O terceiro contato passado por Sandra é de Dona Maria Cleuza Leandro Arruda, bordadeira do **Terno do Prego**, um dos grupos de Congada mais antigos da cidade. Chego um pouco antes de Júlia e começo a puxar conversar com Dona Cleuza, explicando sobre o projeto e minha curiosidade com a festa.

Ela rapidamente enche a mesa da sua cozinha de revistas e diz que não conseguiria falar muito sobre a festa. Que seria melhor eu procurar o presidente da associação das Congadas. Ao longo da conversa, já com a presença de Júlia, ela me conta que sua família realiza a festa a muitas gerações. Que é preciso ver para entender. Sua fala é compartilhada pelas memórias de Júlia, que conta já ter vindo à sua casa participar de um almoço feito na intenção de angariar recursos para a realização da festa. Dona Cleuza entra no seu quarto e volta com chapéus e luvas. Tudo bordado e crochettato artesanalmente, sem nenhuma gotinha de cola. Muita fita de cetim e brilho. Todo ano precisa fazer reparos. Dona Cleuza diz que tentou passar seu ofício para uma bordadeira mais jovem, mas que a novata quis cobrar mais caro do que ela. É preciso respeitar a história de cada bordadeira. Na intenção de fazer a festa continuar, costuma cobrar apenas o custo do material para quem é do terno. Para quem é de fora cobra mais caro. No primeiro ano se gasta mais. Depois é só manutenção. Costuma comprar o material na cidade vizinha, que é mais barato e a venda é feita a atacado.

Disponível em <https://www.ternodoprego.com.br/quem-somos>. Acessado em 27 de maio de 2020.



Tem ano que Dona Cleuza chega a fazer mais de trezentos chapéus. A festa é em outubro, mas ela precisa começar em agosto se quiser aproveitar os momentos sagrados da cerimônia. Insiste que eu tenho que voltar em agosto, para acompanhar o processo de preparação. Despedimo-nos com minha promessa de me esforçar para voltar na época certa. Percebo na fala de Dona Cleuza, uma mulher que nasceu na tradição das Congadas, que ela não se sentia autorizada a falar oficialmente sobre sua prática. Existia uma representação, que passava pelo presidente da associação, que ela não poderia atropelar. Para não gerar um conflito interno, resolvi não convidá-la a participar da exposição com suas peças.

O contato da última visita me foi passado por Fernanda, estudante de psicologia que fazia serviço de uber para levantar algum dinheiro e continuar os estudos. Ela me conta com entusiasmo de um projeto de oficina de crochê que sua professora desenvolvia no presídio da cidade, com mulheres em situação prisional. Entro em contato com a Profa. Dra. Renata Wirthmann G. Ferreira, responsável pelo Projeto de Extensão “Apoio psicológico a uma unidade prisional de Catalão/GO”. Falo do projeto e da exposição, já marcada para acontecer no Museu Municipal da cidade. Pergunto sobre a possibilidade de conhecermos mais sobre as oficinas e de fotografarmos as atividades. Peço ainda um material escrito que pudesse me informar um pouco mais sobre seu projeto. Renata se mostra atenciosa na sua resposta. Fala da impossibilidade de fazer as fotografias com as mulheres em situação prisional, tanto pelas limitações da instituição quanto pela proteção dessas mulheres, já estigmatizadas da experiência prisional.



Combinamos de fotografar apenas o material produzido na oficina. Marcamos de nos encontrar na semana seguinte, quando ela estará de volta ao Brasil, depois de uma viagem de férias. O encontro acontece em uma das salas da UFCAT. Já nos primeiros momentos de conversa, já na presença de Júlia e as estagiárias Ana Clara Pastore Coutinho e Lara Barbosa Indiano de Oliveira, fica evidente que as oficinas de crochê realizadas pelas mulheres que cumprem pena em regime fechado não são o objetivo principal do projeto.

A ideia do projeto como um todo partiu de uma das alunas de Renata, atualmente já graduada. Iniciado efetivamente em 2018, o projeto teve como primeira proposta oferecer atendimento psicológico presencial a essas mulheres. Posteriormente, delimitou como objetivo principal diminuir o índice de reincidência, considerado uma grande lacuna no sistema prisional brasileiro.

A intenção de Renata é ampliar o projeto, intervindo inclusive no ambiente físico do lugar. Ela me mostra o desenho de uma sala de convivência com espaço para uma escuta mais reservada e para outras atividades. A ideia das oficinas veio a partir da escuta de uma dessas mulheres. Ela acreditava que o envolvimento em atividades artesanais diminuía os casos de violência, comum num contexto precário de celas superlotadas e tempo ocioso. As oficinas começaram a acontecer efetivamente após seis meses de escuta e muitas parcerias, tendo como objetivo inicial contribuir para que as mulheres pudessem lidar melhor com a rotina/abandono vivenciado no cárcere.



Além de se beneficiar com a diminuição proporcional da pena, parte da venda das obras produzidas pelas crocheteiras é entregue às suas famílias. A outra parte é investida em compra de material para produção de novas peças. Embora haja essa outra economia, baseada no tempo da pena e na quantidade de rolos de linha consumidos, Renata me conta que já é possível perceber nas falas dessas mulheres um interesse mais específico pelo processo de produção, exigindo melhor qualidade das linhas e realizando, mediante solicitação dos espaços de venda, peças variadas. Além disso, percebe ainda maior motivação em relação a alternativas de futuro para além do presídio, projetando a possibilidade de profissionalização no ofício de artesãs.

Peço que Renata e suas estagiárias escolham duas peças para compor a exposição: um pequeno tapete, peça mais recorrente no começo das oficinas, por utilizar um maior número de rolos e, conseqüentemente, possibilitar maior diminuição da pena, e uma mochila, que ela imagina poder simbolizar o desejo de mudança e a possibilidade concreta de realização de outro projeto de vida vislumbrado por essas mulheres.

Longe de romantizar a dura realidade das mulheres em situação prisional, a conversa com Renata e suas estagiárias, além das outras visitas feitas durante a residência, me fazem refletir sobre a possibilidade, ainda que limitada pelos diversos contextos, de fazermos e refazermos a vida com as próprias mãos. Não exatamente na intenção de determinar um futuro que sequer sabemos se virá. Mas na intenção de organizar o presente, se inscrevendo nele como narradoras a própria história.




Marca em mim a maneira como o tempo se coloca em jogo com as práticas e a versatilidade das artes têxteis, sendo simultaneamente um espaço de criação e o recurso para aquisição de relativa autonomia financeira dessas mulheres.

O entusiasmo de Dona Nanci, afirmando a prática do bordado como um lugar de criação e sustento. A sabedoria na memória das suas mãos, que lembram a coreografia de cada ponto, ainda que ela não lembre o nome deles. O seu olhar debruçado sobre o tempo, diante daquela roupa do seu neto. Camadas de vida sobre o pano. A preocupação de Dona Geni com a valorização do seu ofício ancestral e a dificuldade em passá-lo adiante num contexto de pressa, imediatismo, industrialização das práticas de tecelagem. Plantar o algodão, fiar, tingir, tecer e, finalmente, oferecê-lo à comunidade. Todas as ferramentas feitas também artesanalmente. Outro tempo. Ainda assim, ela continua tecendo. O compromisso de Dona Cleuza com uma prática maior do que ela, que estava lá antes dela nascer, e precisa continuar. Não de qualquer maneira, mas com grandiosidade que a ocasião exige. Bordar cada fita, cada missanga, ponto por ponto, em mais de trezentas peças, todos os anos é, me parece, uma forma de devoção. A escuta de Renata, professora pública universitária, fazendo das narrações que lhe chegaram aos ouvidos o fio através do qual iria tecer outras possibilidades de realidade concreta. Em todo momento, Renata fazia questão de afirmar: “Nada foi ideia minha. Eu só escutei”.





A principal intenção da oficina de experimentação em bordado, costura e desenho foi constituir um grupo capaz de trocar experiências e seguir se encontrando, mesmo depois que o projeto fosse concluído. Para evitar que a oficina fosse confundida com um curso técnico de profissionalização na prática da costura, muito procurado na região, busquei, no período de divulgação, a maneira mais simples de explicar nas rádios e nos textos para as redes sociais o que faríamos: utilizar as técnicas para contar a história de cada participante e a história da comunidade. Aprender a expressar ideias através dessas técnicas. As quinze vagas disponibilizadas foram rapidamente preenchidas. Houve apenas um homem inscrito, que não compareceu à primeira aula e, assim como outras faltantes, teve sua vaga ocupada por quem estava na lista de espera. Por motivos logísticos, destinei o primeiro dia da oficina a apresentar o percurso que me levou a desenhar o projeto, além de referências visuais de obras de arte têxtil. Apresentei ainda um pouco das minhas próprias obras e ações em processo. Quando perguntei sobre as intenções de cada participante naquele espaço, chamou minha atenção o número de mulheres relatando ter procurando o curso para ajudar na cura da depressão. Acreditavam que a participação em um curso que trabalhasse com práticas artesanais, associado ao uso dos remédios, lhes faria bem. Outro motivo recorrente foi a possibilidade de adquirir habilidade que pudesse gerar renda. A maioria das mulheres que indicaram esse interesse não retornou no encontro seguinte. Outro momento de evasão foi logo depois do estado de calamidade pública no qual a cidade entrou, depois de fortes chuvas. O curso chegou ao final com seis participantes frequentando ativamente.



A primeira proposta prática teve como objetivo se conectar com as próprias memórias, percebendo-as na sua dimensão plástico-visual-sinestésica, e aprender a expressar essas memórias através do bordado, costura e desenho. Começamos com exercícios de percepção corporal e seguimos com outros exercícios, a fim de acessar essas memórias. Foi também um momento de integração do grupo. A sugestão através da narrativa foi uma ferramenta importante para que elas evocassem as cores, os cheiros, as texturas. Convidei as mulheres a deitarem-se no chão e, de olhos fechados, acessarem uma determinada memória do passado como quem abre uma janela e olha uma paisagem. Na sequência, que entrassem nessa paisagem e tocassem, sentissem os cheiros, percebessem a disposição das coisas em torno do espaço, revivessem o momento. Por fim, em duplas, contassem umas para as outras sobre o que viram. Algumas mulheres saíram visivelmente emocionadas. Outras espantadas com a experiência de sentir o cheiro de algo que não estava ali. Esse exercício foi determinante para que, na sequência, elas pudessem desenhar suas memórias a partir do contorno da mão. Foi pensando nessas experiências, e na possibilidade de driblar as resistências das participantes sobre a prática do desenho, que propus a mão como elemento plástico-poético inicial. Recorri ainda à série de fotografias “Aceita?”, do artista plástico **Moisés Patrício** para chamar atenção para as relações entre figura e fundo e as diversas possibilidades exploradas pelo artista utilizando a própria mão.

Disponível em <http://www.afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-moises-patricio-aceita/>. Acessado em 27 de maio de 2020.



Nessa escolha, me deparei com o desafio de apresentar a algumas participantes, com religião de orientações evangélicas, um trabalho artístico atravessado por uma forte influência da visualidade candomblecista. Percebi, no entanto, que esse desafio era muito mais meu do que delas. Não houve qualquer resistência ao diálogo ou reconhecimento da excelência dos trabalhos do artista.

A segunda proposta teve como principal objetivo exercitar o trabalho coletivo em torno de uma única obra. Percebendo certa insegurança do grupo em relação ao próprio desenho, propus ainda que cada uma confeccionasse uma espécie de código gráfico, associando determinados símbolos a pontos de bordado e estampas de tecidos. A intenção era fazer dos seus conhecimentos prévios em bordado uma ponte para que acessassem os conhecimentos em desenho com mais segurança e, por outro lado, colocar a ferramenta do desenho a disposição de suas práticas. Em relação ao tema, propus que representassem no tecido um encontro entre elas num mesmo lugar.

A proposta foi inspirada principalmente no trabalho das Arpilleras Chilenas. Em especial, no encontro com Suzana Soledad Alegria Sepulveda, arpillera que conheci no Museu da Maré (RJ). Partindo dessa referência, propus que representassem no tecido um encontro entre elas. Cada uma representaria a si e todas juntas comporiam o lugar onde estariam se encontrando. Estava implícita na proposta a necessidade de negociação e divisão das tarefas. Um exercício de criação coletiva.



Embora a imagem produzida, representando o encontro delas na oficina, não remetesse a um tema explicitamente político, os encontros no dia-a-dia contaram com debates acalorados sobre a atualidade política, as eleições de 2018 e outros temas.

Além desses debates, ensinávamos pontos de bordado e aprendíamos outras formas de executá-los. Percebemos que um mesmo ponto pode ter diferentes nomes e modos de fazer. Trocamos soluções de procedimento em relação aos materiais, técnicas e referências a se inspirar. Modos de usar a cola, ritmos e tempos de bordado, a tensão dos pontos mais fechados e mais abertos, soluções de acabamento. Consultamos livros, sites, páginas de Facebook e Instagram, além das nossas próprias memórias. Essa troca foi importante, sobretudo pela diversidade do grupo. Ensinar era uma maneira de aprender e, muitas vezes, aprender significava lembrar.

Compartilhamos café, bolo, biscoitos, pão de queijo, confissões, receitas de remédios caseiros, tristezas, alegrias, sonhos, frustrações, risadas, a vida cotidiana. No último dia da oficina, propus uma avaliação na qual cada participante me daria uma palavra para definir o que significou os encontros para si: motivação; aprendizado; companheirismo; desafio; importante e incentivo.

Na sequência, pedi uma segunda palavra, crítica, que apontasse como a oficina poderia melhorar: tempo; tempo; tempo; tempo; tempo e tempo.




Por fim, as participantes combinaram de se encontrarem uma vez a cada quinze dias, para trocar saberes e mostrar o que estavam produzindo. Decidimos que cada uma ficaria com os trabalhos realizados na primeira proposta da oficina e eu levaria o trabalho realizado na segunda proposta, para expor em outras ocasiões.

No dia seguinte a finalização da oficina, a cidade de Catalão suspendeu atividades que gerasse aglomeração em todas as instituições públicas, como forma de evitar a propagação do vírus COVID - 19, e a sair apenas em situações de extrema necessidade. Entre os eventos suspensos, estava a exposição apresentando o percurso do projeto, a ser inaugurada no Museu Municipal da Cornélio Ramos.

Em minhas avaliações sobre a oficina, considero que houve um encontro de mulheres com diferentes realidades de vida que trocaram experiência e afetos. No entanto, necessitaria de ainda mais tempo para que as participantes pudessem compartilhar entre si demandas comuns e fazer do bordado uma ferramenta de expressão dessas demandas. De qualquer maneira, a experiência deixou diferentes marcas em todas nós. Na impossibilidade de realizar uma exposição presencial, criei um **site-exposição** apresentando todo o percurso do projeto.





Na minha prática de Atelier, durante a residência, me concentrei principalmente na confecção de uma vestimenta-ação, que seria ativada na semana de abertura da exposição e no dia propriamente. É um objeto de proteção e luta pela (re)conquista do espaço público, num contexto cada vez mais violento, sobretudo para nossos corpos femininos. A confecção da vestimenta e o exercício de escrita sobre ela levou-me a observar a recorrência das práticas de vestir e despir ao longo dessa pesquisa. Buscando num Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005), encontrei o termo VESTES observado em diversas culturas. O texto observa tanto os aspectos ritualísticos e simbólicos das vestes, e do ato de vestir e despir, quanto os aspectos indicativos do caráter influenciável e do desejo de influenciar do indivíduo, relacionando tais aspectos à moda. Observa ainda a possibilidade de cisão entre o indivíduo e sua apresentação exterior através da veste que se faça como uniforme. Segundo os autores, o uso de vestes é o primeiro indicativo da consciência da nudez, que é de certa forma a consciência moral. Despir-se das vestes é, nesse sentido, abandonar certo corpo cultural. Existem em ritos de diversas culturas e religiões a transição de vestes, que corresponde à transição de níveis espirituais e de acesso a certos mundos, certos poderes e qualidades.

No caso da vestimenta-ação busquei construir uma espécie de armadura protetora, dotada de delicadeza e coragem para enfrentar as ruas constantemente acediosas da cidade de Catalão. Com a eminência do COVID-19 e a volta para o Rio de Janeiro, cidade igualmente acediosa, a ideia de proteção passa a assumir outros significados.



Dessas experiências em Catalão ficou marcado para mim, em especial, o lugar ambíguo do bordado. Algo que mais tarde fui compreender melhor, nas reflexões de Rozsika Parkes (2019), como uma prática historicamente relacionada a uma invenção de feminilidade como forma de controle e submissão dos corpos femininos e como uma marca de distinção social. Por outro lado, a mesma prática é observada pela autora como uma oportunidade de fortalecimento de vínculos entre mulheres e como um lugar possível de relativa liberdade (PARKES, 2019).

Os dias seguintes foram de angústia, sobretudo em relação às notícias recebidas do Rio de Janeiro, onde o número de infectados e mortos já ocupava o segundo lugar no Brasil. Tais notícias, somadas à impossibilidade de voltar para casa naquele momento, me levaram a estabelecer com minha prática de bordado uma relação ritualística. Uma tentativa de abrir outro tempo, capaz de tecer compreensões possíveis.

não estamos no mesmo
barco



~~Estamos~~ ^{Somos o} ~~no~~ mesmo
mar

PONTO HASTE

O avesso da costura . qualificação . linha metodológica
escrita de pesquisa em artes . tempo de não fazer . corpo de pesquisadora
linha conceitual . feminismo comunitário . viver bem . linha prática
restos . pandemia . casa . troca de saberes

criar o que chamo de corpo-pesquisa. Um corpo que principia através desses retalhos de assunto, e que se faz como um testemunho de vida. Esse testemunho se concentra nas experiências em três projetos dos quais participei entre 2017 e 2019. Todos eles realizados, no todo ou em parte, em outros estados e municípios diferentes do Rio de Janeiro e guardando uma dimensão de residência artística:

No percurso dessas experiências, desloco minha compreensão sobre o termo "ação estético-política" e sobre o corpo feminino no espaço público, propondo então a ideia de "ação estético-política feminista", de um termo costurado no encontro das reflexões do Coletivo 28 de Março com o pensamento de Rita Segato e de Achille Mbembe, que se torna uma chave de leitura para determinadas práticas e ações que, sendo realizadas no circuito artístico, realizadas ou não por artistas, têm promovido o fortalecimento e continuidade de projetos históricos com o tempo em que denunciam o rasgo do tecido comum. A ideia de ação estético-política feminista, entre outras coisas, remete às técnicas de costura de narrativas em tecido utilizadas por mulheres chilenas, técnica de costura de narrativas em tecido utilizada por mulheres do Exército Militar Chileno, em 1973, torna-se uma armadilha de memória e de identidade utilizada por familiares de desaparecidos.

Atualmente, considero a quarentena na minha casa, no Morro da Conceição, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, por consequência da Pandemia do COVID-19, como uma última residência artística a integrar esta tese. Nela costuro as reflexões, os relatos e os registros visuais tecidos ao longo desses três anos, compondo um corpo possível para essa pesquisa. Em paralelo, organizo reflexões teóricas e históricas sobre a escrita e o arquivamento da pesquisa em arquivos no campo científico. Por fim, começo a construir uma espécie de galeria de arte na garagem da minha casa, estabelecendo ali uma conexão possível com o espaço público, e com a comunidade do bairro.

A aversão à quarentena dessa tese me leva, até o momento, a pensar na ideia de gerir o tempo de uma pesquisa prático-teórica, buscando saber quando escrever, quando ler, quando bordar, quando sair da pesquisa para olhar com outros olhos. Leva-me ainda a sustentar a convicção de que, tal qual Penélope, a rainha tecelã da mitologia grega, eu tenho escolhas sobre como apresentar essas reflexões. Exercendo e exercitando essa escolha, recuso propostas vazias e formas normatizadas e sigo em busca de outros corpos, buscando mediar experiências de encontro com uma pesquisa que se façam em suas próprias explicações.

Desde que voltei de Catalão (GO), nos primeiros meses da pandemia em decorrência do COVID 19, as reservas guardadas do trabalho anterior, somado à conquista de mais um edital público de apoio à produção artística concedeu-me o privilégio de ficar em casa desde o começo da crise sanitária.

Daqui, costuro as experiências e reflexões acumuladas ao longo desses mais de três anos, entre escritos e imagens. Escrevo, reescrevo, corto, rasgo, emendo. Experimento. Erro. Refaço. Quero acreditar que, assim como Penépole, eu tenho escolha.

Foi daqui que compus o material apresentado na etapa da qualificação, rito institucional fundamental à conclusão do curso. De acordo com o **Regulamento** Específico do PPGARTES – UERJ, a qualificação é um exame público obrigatório, realizado em até dezoito meses após o início do curso, em que o aluno ou a aluna pesquisadora deverá apresentar a uma banca formada por três professores ou professoras, incluindo a orientação, o projeto da tese em andamento.

É obrigatório que um dos membros dessa banca seja externo ao programa. A pesquisa pode ser considerada aprovada ou reprovada neste exame. Caso seja reprovada, poderá passar por novo exame dentro de seis meses. Sendo aprovada, estará apta a seguir para o rito da defesa.

Se eu fosse comparar com uma costura ou bordado, eu diria que é o momento de dispor a outros olhos o avesso do tecido, testar a resistência dos pontos, observar algumas linhas emboladas ou esticadas demais no percurso. Pode também ser um trágico rasgão, revelando a fragilidade da trama.

De qualquer maneira, é um momento delicado, que coloca em evidência não apenas o trabalho do aluno ou da aluna pesquisadora, mas também da orientação e da própria instituição na qual a pesquisa está vinculada.

Em decorrência da pandemia, minha qualificação aconteceu virtualmente, numa reunião online. Como na minha casa a conexão com a internet é demasiado instável, me desloquei até a casa de Flávio Vidaurre e Vanessa Greff, duas pessoas cuja amizade já guarda mais de uma década. Ali, no quarto de Flávio, encontrei uma banca composta pelas professoras Isabel Carneiro, do PPGARTES–UERJ, e Ileana Dieguez, do Departamento de Humanidades da UAM–México, além de Ana Valéria de Figueiredo da Costa, também professora do PPGARTES–UERJ e suplente na banca, Denise e Jorge. Respectivamente orientadora e coorientador.

Dos vinte minutos que tinha para fazer uma pequena introdução da minha pesquisa, utilizei menos de cinco para, primeiramente, mostrar em silêncio minha mão tocando a frente e o verso de um papel escrito, bordado e costurado em tons azuis. Na sequência li as palavras escritas e me coloquei a disposição para ouvir e falar sobre o que fosse necessário.

Em quase uma hora e meia, as três professoras me presentearam com suas leituras, impressões, referências, provocações e sugestões, tecendo novas peles para aquele corpo e deslocando meu olhar sobre aquilo que eu tinha criado. O avesso se torna, inesperadamente, a frente da costura.

Revendo o percurso da pesquisa, depois desse encontro, percebo que os retalhos com os quais comecei se ampliaram num mapa de interesses, através do qual posso caminhar ainda por muito tempo, indo e vindo em várias direções.

Posso ainda destacar nesse mapa três linhas que estiveram presentes desde o primeiro momento, ora se entrelaçando ora se distanciando. E que apontam para a continuidade dessas costuras, na medida em que oferecem muito mais perguntas do que conclusões. Poderia defini-las como linha metodológica, linha conceitual e linha prática.

Handwritten text in green and yellow threads, possibly a signature or decorative element.

Handwritten text in red threads, appearing to be the name "Carmen" on the top line and "Carmen" on the bottom line, possibly a signature or decorative element.

Handwritten text in yellow and blue threads, possibly a signature or decorative element.

Pensando nesse espaço de pesquisa como um lugar de escolhas, fiz leituras sobre o olhar pretensamente universalista da ciência moderna e os deslocamentos feitos a partir da colaboração de epistemologias feministas (HARAWAY, 1995; LINO; MAYORGA, 2017), sobre a formação da classe letrada na América Latina (RAMA, 2015) e sobre a História da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2011). Percebi que a herança colonial no espaço universitário brasileiro não está apenas no acesso. Está também no conteúdo e no modo de produção. Pensando nesse modo de produção, encontrei leituras inspiradoras, como as de Jorge Larrosa (2014, 2016), Glória Anzaldúa, bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2019), que além de tecerem críticas a um modo colonial de produção de pensamento, ainda se mostram inspiradoras na busca por certo ritmo mais apropriado a uma conversa tecida entre a vida e a pesquisa em artes. Buscando saber mais sobre como a pesquisa em artes se insere no campo científico no Brasil (SANTOS, 2014), percebi que essa inserção se dá dentro de um contexto instável, conflituoso. Na intenção de ser legitimada dentro do campo científico, a pesquisa em artes, sobretudo quando se refere às práticas artísticas, muitas vezes é obrigada a se enquadrar em critérios que lhe são alheios. Encontrei também pesquisas que questionam esses critérios e complexificam esses modos de produção. Entre elas, a coletânea de artigos produzidos a partir da realização do III Colóquio Internacional de Artes Plásticas, sediado pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes – UFRGS (BRITES; TESSLER (org.), 2002). Outra referência fundamental é a coletânea de artigos sobre A/r/tografia, publicada pela UFSM (DIAS; IRWIN, 2013).

Embora essas leituras tenham sido importantes para ampliar meu entendimento sobre esse espaço que estou ocupando, minha intenção nunca foi escrever sobre a prática da pesquisa em artes. Minha intenção, expressa no começo do texto, é criar um corpo-pesquisa. Nesse sentido, busquei outros corpos-pesquisa. Dois me chamaram especial atenção.

O primeiro, desenvolvido no PPGAV-UFRGS, é a dissertação [Campo e Contracampo da Experiência], de autoria de Camila Noronha de Mello (2017). A pesquisa é composta por **dois corpos**: um apresentado em extensão PDF, um diário, principalmente visual, da pesquisa; e outro apresentado em suporte de vídeo, um curta-metragem experimental. Em conversa com Camila, pelo WhatsApp, ela observa que, embora o Programa de Pós Graduação em Artes da UFRGS tenha um acervo físico de teses e dissertações, o arquivamento de pesquisas dessa ordem ainda depende muito das relações com os professores envolvidos.

No seu caso, na negociação e acolhimento da biblioteca do Instituto de Artes à sua pesquisa, foi determinante a parceria com seu orientador, Prof. Dr. Flávio Gonçalves, que já possui uma posição construída, inclusive como professor de metodologia, sobre as especificidades do papel do artista no espaço acadêmico.

Os dois corpos, complementares, da pesquisa estão disponíveis no site da Universidade. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173900>. Acessado em 20 de junho de 2020.

O segundo corpo-pesquisa, desenvolvido no PPGARTES-UERJ, é a tese [Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne. Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar. Eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei], de SaraElton Panamby (2017). A encadernação é artesanal, a capa é composta por uma tesoura aberta, presa ao livro-texto fechado por uma linha vermelha de costura. A primeira leitura desse corpo-pesquisa é feita através do corte da linha. Só assim é possível saber o que tem dentro. Ou seja, essa primeira leitura marca o corpo-pesquisa de maneira irrevogável. As referências teóricas são inseridas como fendas, cortando o fluxo da escrita. As imagens são apresentadas em papel vegetal. O texto não possui resumo nem sumário. É um fluxo contínuo. Ao contrário da dissertação anterior, apresenta considerável volume de texto escrito. Num entanto, esse texto se faz, principalmente, como um jorro autobiográfico, misturando as histórias da autora com as histórias de suas ancestrais.

Não se trata de mero relato. Trata-se de produzir uma experiência de leitura. Em conversa com Sara-Elton, ela conta sobre a necessidade de “domesticar a tese” para que o arquivamento fosse feito. Algo que nunca conseguiu concluir. Observa ainda um lapso entre o processo de criação e o arquivamento oficial.

Fica evidente a necessidade de se produzir protocolos de arquivamento adequados, capazes de evitar o apagamento da memória institucional de teses dessa natureza.

Diante desses exemplos, e suas inserções no espaço acadêmico, olho o corpo-pesquisa que busco criar, atenta as escolhas que tenho: Sumário, resumo, bibliografia... O que devo manter? Como manter? Como lidar com esse lapso apontado por Sara-Elton? Chamo essas escolhas sobre como seria o modo de produção do texto desta pesquisa de linha metodológica.

Aproveitei a oportunidade da qualificação para apresentar, como material da pesquisa em andamento, todas as minhas desobediências às regras da ABNT. Não pela mera desobediência, mas por alguns imperativos implícitos à proposta: fazer coincidir teoria e matéria plástica num mesmo corpo-pesquisa; criar uma experiência de leitura para além da leitura das palavras; tensionar o formato tradicional de uma tese, me permitindo trilhar os caminhos abertos pela pergunta sobre como criar um corpo-pesquisa, buscando viver intensamente esse tempo do fazer.

Comecei a deslocar o olhar desse tempo do fazer em direção ao tempo do não fazer. O tempo no qual eu não estive dedicada à tessitura direta desta tese. Tempo de pandemia no qual, ao mesmo tempo em que preciso incorporar novas rotinas de cuidado com o ambiente, as compras de alimentação, os sapatos, as roupas, ao mesmo tempo em que temo pela minha vida, pela vida dos meus parentes, amigos e amigas, ao mesmo tempo em que recebo notícias semanais de mortes, também me vem uma sede de vida em tudo que ela tem de mais ordinário: cuidar das minhas plantas, dos meus dois cachorros, namorar meu companheiro, e amigo, Jamie, fazer comida. Respirar.

Reconheço que o tempo de não fazer foi maior do que o tempo de fazer essa pesquisa, desde que começou a pandemia. Nesse não fazer eu me mantive atenta sobre o que poderia ser incorporado ao texto e, ao mesmo tempo, o que das reflexões já tecidas emergiam no meu cotidiano.

Recordo aqui uma questão que me foi colocada na ocasião da qualificação: meu corpo de pesquisadora, sem o qual o corpo pesquisa não seria possível. Vejo esse limiar entre pesquisa e não pesquisa, no qual minha presença/corpo/práticas se inscreve e transita como uma oportunidade de continuar minhas costuras, para além desta tese. Reflito sobre os conflitos e conciliações entre o tempo de uma pesquisa e o tempo da vida cotidiana.



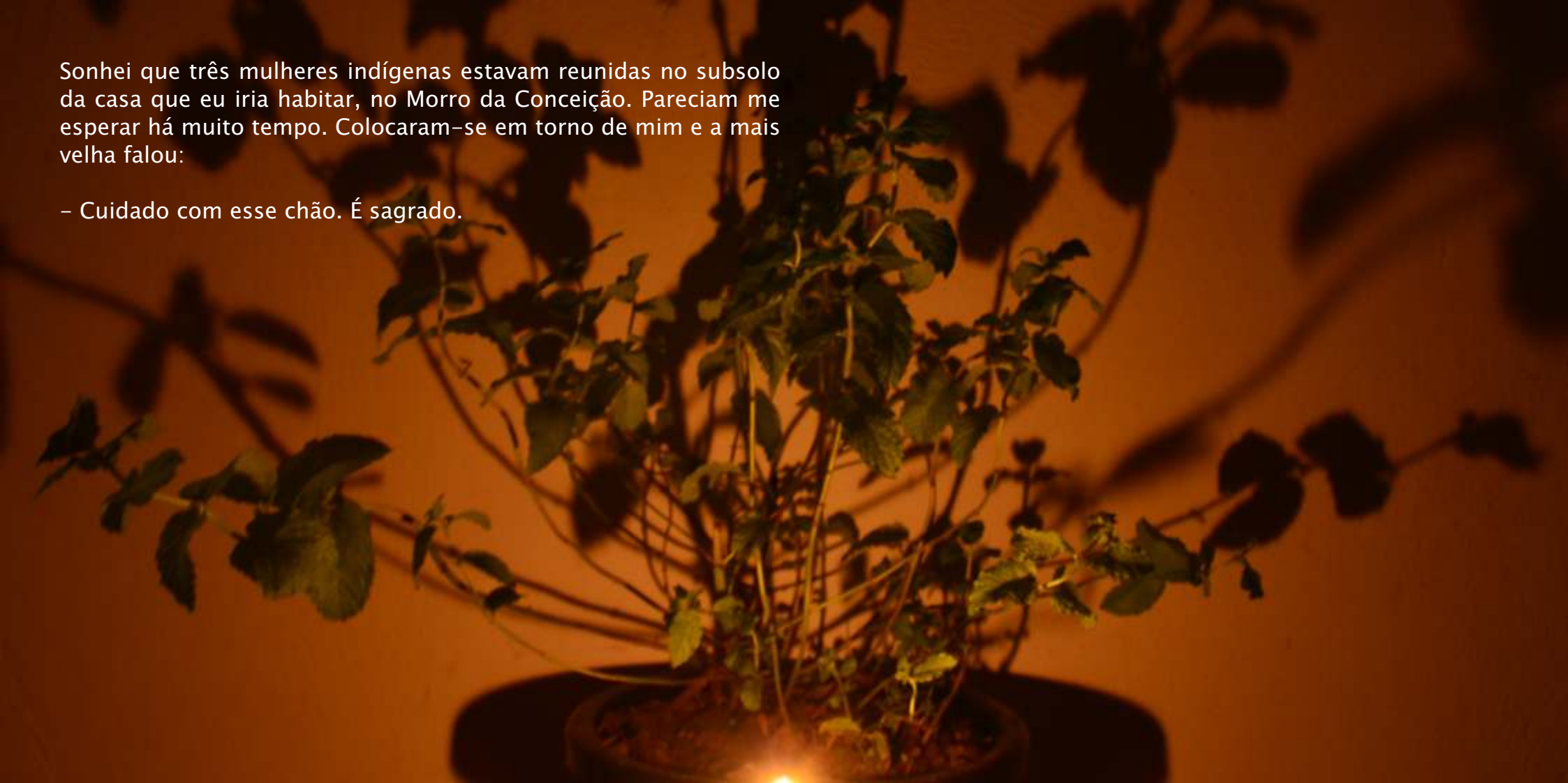
Chamo de linha prática meu encontro com as palavras, sentada diante do computador. Mas também com os tecidos, as agulhas, as fotografias, a máquina de costura, os grupos de costura e bordado nas residências, o tempo do fazer. Linha das técnicas, materiais, ações efetivas na vida cotidiana. Marcado tanto pelos momentos de não fazer quanto pelos excessos, abandonos, mudanças de direção, restos. No início da pesquisa, arrisquei a possibilidade de bordar todas as palavras do texto. Antes de perceber a inviabilidade da proposta, diante das sucessivas mudanças de texto, eu já havia colecionado pilhas de palavras escritas e bordadas no tecido.

A proposta das imagens bordadas de mulheres também deixa restos. Comecei a série com a imagem de Harriet Tubman num tecido usado para pano de prato. A conversa na qualificação me levou a desejar inserir a presença de outras mulheres, além de mudar o tipo de tecido. Também passei um tempo experimentando modos de transferência do desenho para o tecido. Depois de algumas tentativas, encontrei uma possibilidade adequada às minhas necessidades. Fixei o tecido numa folha de papel com uma gramatura um pouco mais alta utilizando uma fita dupla-face e coloquei diretamente na impressora a laser. A imagem foi feita a partir de uma referência da internet e modificada no photoshop, num processo semelhante à produção de estêncil. Neste momento, experimento o algodão cru como suporte, além do uso das linhas pretas e brancas. Tudo no tempo do bordado.

Os primeiros retratos e as palavras bordadas juntam-se a leituras que não citei e escritos que apaguei. Minha coleção de restos.

Sonhei que três mulheres indígenas estavam reunidas no subsolo da casa que eu iria habitar, no Morro da Conceição. Pareciam me esperar há muito tempo. Colocaram-se em torno de mim e a mais velha falou:

- Cuidado com esse chão. É sagrado.



Também marcou esse percurso a experiência de viver o começo da crise sanitária longe da minha casa e enfrentar uma difícil viagem de retorno. Isso me levou a recusar a oportunidade de concorrer a um **edital**, através da qual eu poderia conhecer parte das produções do México que, de várias maneiras, dialoga com o que apresento aqui. Neste momento tão delicado, me imaginar novamente longe de casa causou vertigem.

A casa para a qual busquei voltar fica no número 28 da Rua Jogo da Bola, no Morro da Conceição, Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. A região é uma das mais antigas da cidade, marcada por intensa movimentação artística, cultural e turística. A imigração portuguesa e espanhola, o tráfico de povos africanos, a descoberta de um sítio arqueológico tupi-guarani e um cemitério com corpos de pessoas escravizadas recém-chegadas de África, as disputas estatais e do mercado pela ocupação urbana, a presença do exército, tornam a Zona Portuária do Rio de Janeiro, e por extensão o Morro da Conceição, um espaço complexo, marcado por soterramentos e eclosões de memórias (COSTA, 2012; PEREIRA, 2014). Desde 2018 minhas memórias passam a fazer parte deste chão. É a primeira casa da qual sou, junto com meu namorado, Jamie Duncan, proprietária. Fizemos a mudança depois de muitas buscas por lugares e residências que pudessem atender às nossas necessidades, desejos e limitações financeiras.

O edital faz parte do Projeto de Internacionalização da Pós Graduação e da Pesquisa na UERJ. Programa CAPES PRInt-UERJ. Disponível em <http://www.sr2.uerj.br/capesprint/index.php>. Acessado em 25 de março de 2021.

Comparamos a casa, que atualmente tem cinco andares em funcionamento, com apenas um andar habitável. O antigo proprietário conta que seu pai, José Guerreiro, um imigrante espanhol, construiu a casa com as próprias mãos. Ele costumava catar materiais da rua, além de receber doações da **Fortaleza do Exército**, onde trabalhava. Sua intenção era que seu filho continuasse na casa, terminasse a construção dos outros andares, que possuem entrada e estrutura básica independente, e alugasse-os, tirando assim um sustento. O filho, no entanto, parecia guardar lembranças tristes do espaço, onde viveu durante a infância e adolescência. Terminada a transação, ele nos passou a casa com um misto de tristeza e alívio. Deixou como presente de boas vindas duas samambaias e um cróton, plantas que nos fazem companhia até hoje.

Logo que nos mudamos realizamos **uma primeira reforma**, o que possibilitou alugar dois dos quatro andares e morar num terceiro. Esses dois andares são alugados para Liliane dos Anjos, Leandro Batista, Marina Alves e Leonardo Carvalho, todos e todas trabalhando, de alguma maneira, com práticas artísticas. Além de mim, meu companheiro e esses quatro amigos e amigas, também habitam a casa dois cães, três gatos e muitas plantas.

Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, com construção iniciada em 1715 e ocupada atualmente pelo abrigo o 5º Centro de Geoinformação, antiga 5ª Divisão de Levantamento, Organização Militar subordinada à Diretoria de Serviços Geográficos. Nossa casa está localizada ao lado da Fortaleza.

Todas as reformas foram realizadas pelo Sr. Antônio Jacinto, meu vizinho e mestre de obras, junto com sua equipe-família.

Depois da qualificação, investimos novamente nossos esforços e recursos na reforma da casa, ativando o espaço do porão e transformando-o num atelier coletivo. Nele realizamos uma troca de saberes entre os moradores e moradoras da casa. Das atividades planejadas, conseguimos realizar experimentos em cerâmica, marcenaria e cianotipia, aulas de percussão e inglês, além de práticas coletivas de meditação, alongamento e consciência corporal. A partir de uma proposta de Marina, realizamos também uma série de registros fotográficos do espaço. Ainda está previsto no nosso planejamento experimentações em costura, bordado e macramê, além de ações visando diminuir os gastos com a água.

Além das ações dentro da casa, tenho me aproximado de projetos desenvolvidos por grupos locais, na intenção de fazer e tomar parte de suas ações. Recentemente comecei a realizar oficinas de bordado na Praça da Rua Jogo da Bola. Essas oficinas tem reunido um pequeno grupo de mulheres com nível de escolaridade, classe socioeconômica, idade, concepções ideológicas e religiosas distintas, produzindo conversas diversas sobre bordado e sobre a vida comum.

A segunda reforma, e as ações que se sucederam, me colocaram longe da palavra escrita na tela do computador por vários meses. O corpo-pesquisa, no entanto, no seu sentido expandido, como corpo de pesquisadora, continua presente, insistindo em buscar articulações entre a pesquisa e a vida se desenrolando diante de mim. E assim segue.

ocupo

دَعَا إِلَى اللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ
مَنْ كَفَرَ بَعْدَ مَا
آمَنَ بِهِ لَنْ نَجْعَلَهُ
مِنْ الْغَائِبِينَ

desejo: Viver o tempo

ojo

وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ
مِنْ غَيْرِ إِيمَانٍ
فَإِنَّهُ لَيَكُونُ
عَنْدَ اللَّهِ
مَنْجُومًا

Enfrentar as questões que me coloquei quando trouxe como bagagem para esta pesquisa o termo “ação estético-política” e, a partir disso, o termo “ação estético-política feminista”, talvez tenha sido meu maior desafio na aventura de viver esta tese. Para lidar com esse desafio, tracei e retracei uma linha conceitual, que entendo como sendo os conceitos que norteiam o desenvolvimento das reflexões apresentadas aqui. No traço, está implícito o corte. Nesse sentido, muitas leituras feitas e referências sugeridas estão ausentes, ainda que tenham se mostrado inspiradoras. Outras ainda se mostram demasiado misteriosas.

Também está implícita no traço uma estratégia de percurso. Aqui, minha estratégia foi estabelecer possibilidades de aliança entre as reflexões do Coletivo 28 de Maio e as reflexões e experiências vividas durante a Residência Artística do Projeto Média e Suas Margens. Foi fundamental participar da disciplina [Práticas estético-políticas na arte contemporânea em tempos de necropolítica e recrudescimento do fascismo], ministrado por Jorge e pelo professor Rodrigo Guéron no Programa de Pós Graduação e Artes da UERJ, através da qual tive acesso a referências que inspiraram o C28M em suas reflexões. Foi igualmente fundamental mergulhar no pensamento de Laura Rita Segato e em algumas referências que inspiram suas reflexões. Dentre elas, marca especialmente neste momento a ideia de feminismo comunitário, proposta pela artista, escritora e ativista aimará boliviana Julieta Paredes (2014, 2020) e pelo Coletivo Mujeres Creando Comunidad, do qual Paredes faz parte.

O coletivo surgiu em 2000, a partir de uma dissidência do Coletivo Mujeres Creando, fundado em 1990. De acordo com a escritora, a dissidência se dá em decorrência da relação com o povo. O coletivo Mujeres Creando via com muita importância a performance política e a arte, considerava o povo machista, lesbofóbico e atrasado para compreender suas perspectivas feministas. Já para o coletivo Mujeres Creando Comunidad, o relacionamento com o povo é essencial, mesmo reconhecendo suas limitações. Não se trata de negar a responsabilidade desse mesmo povo pelo que pensam e fazem. Trata-se de reconhecer que, assim como as integrantes do coletivo são fruto de uma sociedade machista e racista, e trabalham todos os dias para não ser, outros e outras também podem fazer isso. A escritora explica o feminismo comunitário como sendo, primeiramente, uma prática política e, num segundo momento, uma corrente de pensamento. Ou seja, não nasce da teoria, do espaço acadêmico, das atividades intelectuais. Nasce das práticas sociais comunitárias de povos originários e encontra no estudo teórico possibilidades de explicar o que estão fazendo. Paredes diferencia o feminismo comunitário do feminismo eurocêntrico, principalmente pelo tempo de existência. Enquanto o último reconhece como marco inicial da luta das mulheres à Revolução Francesa e seus desdobramentos posteriores a 1789, o feminismo comunitário acontece desde 1500, e até antes, considerando lógicas patriarcais de baixa intensidade, anteriores ao colonialismo. A autora chama atenção para a necessidade de reconhecer essas lutas históricas e seus modos de fazer, para além dos referenciais eurocentrados, mantendo, por uma questão de estratégia política, o nome feminismo.

Sobre a maneira de agir das feministas comunitárias no cotidiano, a autora explica que existe um questionamento diário e coletivo de como são, como foram construídas, como construíram suas feminilidades dentro de um mundo patriarcal e pautado por relações hierárquicas. Explica ainda que a organização se dá por tecidos, onde cada tecido, em cada território, tece o feminismo comunitário, cabendo a integrantes que dedicaram a vida ao movimento tomar decisões mais amplas. Outro ponto importante é a necessidade de descolonizar a temporalidade, nos convocando ao deslocamento do olhar sobre uma concepção única linear do tempo. Tal entendimento, um dos eixos do discurso colonizador, incorpora, segundo a autora, a ideia de evolução e progresso, criando uma hierarquia histórica evolutiva. Como contraponto, a autora a concepção de tempo dos povos indígenas, em especial os povos aymara e quéchua, **como circular**, sem ponto de partida ou chegada, apenas um movimento constante (IDEM, 2014).

Um último aspecto que chama atenção é a ideia de “Viver bem”. Primeiramente viver, porque é preciso, em determinados momentos, recuar, quando a correlação de forças coloca em perigo sua vida. É preciso viver. Isso envolve recursos básicos como água, comida, segurança para ir e vir das casas, casas seguras contra intempéries. Num segundo momento, ela afirma o “bem”, que só faz sentido na medida em que é um bem coletivo (IDEM, 2020).

Essa concepção de tempo me fez lembrar a perspectiva dos povos yorubanos, congo-angola e tchokwe´, apresentada pela artista e pesquisadora Tatiana Henrique. Disponível em <https://www.linhasdaartelinhasdavida.com/c%C3%B3pia-linhas-do-desenho>. Acessado em 25 de abril de 2021.

Rita Diva



Rita de Cássia da Silva, Rita Diva como se nomeava nas redes sociais, foi atriz, pedagoga, coordenadora de uma unidade de educação infantil em sua cidade natal, Japeri, Rio de Janeiro. Em 2005, fundou, junto com outras moradoras e moradores, o Grupo Código de teatro, com sede na cidade. Muito atuante tanto na cena cultural da cidade quanto nos movimentos políticos e sociais, em 2021 Rita assumiu a Secretaria de Cultura, na gestão da Prefeita Fernanda Ontiveros (PDT). Rita faleceu em 01 de abril de 2021, vítima de COVID 19. Rita também fazia parte do projeto Média e Suas Margens, desde o início da pesquisa. Seu compromisso, alegria, talento e sensibilidade marcam minha memória. Atribuo sua morte à falta de políticas públicas em âmbito Federal para distribuir com rapidez e eficiência vacinas contra o vírus que, nessa ocasião, já estavam disponíveis no mercado internacional.

Atravessada pela leitura de Paredes, penso em formas de viver e agir dentro do tecido social no qual estou inscrita, sendo uma artista, costureira errante, educadora, mulher mestiça, urbana, com nível escolar de pós-graduação, morando na cidade do Rio de Janeiro desde 1994 e sendo lembrada em diversos momentos desses anos, de maneira mais ou menos sutil, que não sou daqui. Para além das ações estético-políticas feministas, penso em práticas continuadas, através das quais essas ações possam emergir não como eventos isolados, mas como ápices de um fazer contínuo.

No contexto no qual vivemos atualmente no Brasil, com um número de mortes diárias por COVID que ultrapassa 3.000 pessoas associado à morosidade pública na execução dos programas de vacinação, me pergunto como fazer essa gestão do viver bem da qual a autora fala. Um viver primeiramente, porque a vida atualmente está por um fio, e um bem que seja coletivo. Que parte me cabe nesse processo?

Coloquei aqui minhas impressões sobre essas três linhas se prolongando em novas perguntas e questões, não na intenção de oferecer uma conclusão. Não creio que se trata de concluir algo sobre tudo que vivi. Trata-se de dar acabamento, reunir sobras, traçar novos cortes. Qualquer costureira sabe disso.

Sonhei que três pessoas trabalhavam no subsolo da minha casa. Um homem, uma mulher e uma terceira pessoa. Todos negros e artistas–artesãos. A terceira pessoa parecia trabalhar com metal. Não falava nada. Vi apenas seu rosto iluminado pela luz do maçarico. O homem me acompanhou até o portão para receber a mulher. Uma senhora com cerca de cinquenta anos, um turbante na cabeça e um sorriso simpático. Nesse momento eu comento:

– Vocês todos têm nome inglês. Que coincidência né?

O Homem, um senhor com cerca de cinquenta anos e todo vestido de branco, me responde:

– Sim, e todos os nomes significam silêncio. Mas o meu é Soundless. O dela é Quiet.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulard. Prefácio: apresentando spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode um subalterno falar?** Belo Horizonte: Ufmg, 2014. p. 7–21.
- ANZALDUA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: CARNEIRO, Amanda et al (org.). **História das Mulheres, histórias feministas**: antologia vol. 2. São Paulo: Masp, 2019. p. 85–94.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (Rio de Janeiro). **História da Normalização Brasileira**. Rio de Janeiro: Abnt, 2011.
- BANES, Sally. **Greemwich Village 1963**: avant-garde, performance e corpo eferescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BASIC, Roberta. **Arpilleras da resistência chilena**. Brasília: Biblioteca Nacional, 2012. Catálogo.
- BORGES, Juliana. **O que é o encarceramento em massa**. Belo Horizonte: Letramento \ Justificando, 2018.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ufrgs, 2002.
- CALAI, Cristiana; RIBETTO, Anelice (org.). **Uma outra escrita acadêmica**: ensaios, experiências e invenções. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COLETIVO 28 DE MAIO. **O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)**. **Vazantes**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 191–200, set. 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/34067>. Acesso em: 17 jun. 2020.

COSTA, Flávia Carolina. **Morro da Conceição**: uma etnografia da sociabilidade e do conflito numa metrópole brasileira. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Antropologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 12. 1227 — TRATADO DE NOMADOLOGIA: a máquina de guerra. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia v. 5. São Paulo: 34, 2012. p. 11–118.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 14. 1440 – O liso e o estriado. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia v. 5. São Paulo: 34, 2012. p. 191–228.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 6.28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia v. 3. São Paulo: 34, 2012. p. 11–33.

DELEUZE, Gilles; PERNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (org.). **Pesquisa Educacional Baseada em Artes**: a/r/tografia. Santa Maria: Ufsm, 2013.

FANON, Franz. **Pele Negra, máscara branca**. Salvador: Edufba, 2008.

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

GELEDÉS (ed.). **Rosa Parks**. 2009. Disponível em: www.geledes.org.br/rosa-parks. Acesso em: 09 jun. 2021.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin**: uma rainha africana no brasil. Rio de Janeiro: Ceap, 2011.

GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, n. 5, p. 7–41, jan. 1995.

HOOKS, Bell. Artistas mulheres: o processo criativo. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. **História das Mulheres, histórias feministas**: antologia vol. 2. São Paulo: Masp, 2019. p. 236–243.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LINO, Tayane Rogéria; MAYORGA, Cláudia. MULHERES, CIÊNCIA E A ESCRITA DE SI: desafios epistemológicos da enunciação de mulheres na ciência contemporânea. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 2, p. 155–177, jun. 2017.

MACHADO, Ana Maria. O TAO DA TEIA: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 49, n. 17, p. 173–196, dez. 2003.

MARTINS, Gizele. **Auto de Resistência**: a omissão que mata. Rio de Janeiro: A.M. Designer, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona Editores, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018.

MELLO, Camila Noronha de. **Campo e Contracampo da Experiência**. 2017. 204 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MONNET, Nadja. Flanâncias Femininas e Etnografias. **Redobra**, [s. l], v. 4, n. 11, p. 218–234, jun. 2013.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro no Brasil: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PANAMBY, Saraelton. **Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne. pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar. eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei**. 2017. 483 f. Tese (Doutorado) – Curso de Artes Visuais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PAREDES, Julieta. **El tejido de la rebeldia: ¿que és el feminismo comunitário?**. La Paz: Cumunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PARKES, Rozsika. A criação da feminilidade. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. **História das Mulheres, histórias feministas: antologia vol. 2**. São Paulo: Masp, 2019. p. 95–109.

PATRIARCADO Y VIOLENCIA HOY CON RITA SEGATO. Realização de Programa Psicología Social de La Memoria de La Facultad de Ciencias Sociales (Facso), Grupo de Trabajo Clacso "Memorias Colectivas y Prácticas de Resistencia" y Red Iger (Org). 2019. vídeo, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RzD0yNAHkUI>. Acesso em: 17 jun. 2021.

PELBART, Peter Pal. A arte de viver nas linhas. In: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Designo**. São Paulo: Sesc, 2007. p. 281–289.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. **As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos pretos novos**. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 331–343, jun. 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1, 2014.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: 34, 2017.

RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (org.). **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31–83.

SANTOS, Rojanira Roque dos. **Legitimação da arte no campo científico: estudos de caso com grupos de pesquisa do cnpq**. 2014. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Ciência, Tecnologia e Sociedade, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura em el cuerpo de las mujeres asesinadas em Ciudad Juárez: território, soberania y crímenes de segundo estado**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-Cadernos Ces**, [S.L.], v. 18, n. 18, p. 0–0, 1 dez. 2012. [on line]. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>. Acesso em: 16 nov. 2021.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. O Local do Testemunho. **Tempo e Argumento: Revista de História do Tempo Presente**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3–20, jun. 2010.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ufmg, 2010.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

WILLIAMS, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.